UNIVERSITAT DE BARCELONA

Enhebrando la resistencia. Estudio sobre las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina (1964-2024)

Karen Rosentreter Villarroel

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons***.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License***.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

TESIS DOCTORAL

Enhebrando la resistencia. Estudio sobre las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina (1964-2024)

Autora
Karen Rosentreter Villarroel

Directores
Dra. Nuria Peist Rojzman
Dr. Vicenç Furió Galí

Tutora
Dra. Nuria Peist Rojzman

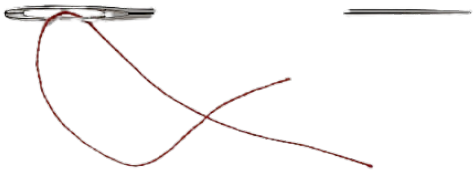
Doctorado en Sociedad y Cultura:
Historia, Antropología, Artes y Patrimonio
Ámbito Historia y Teoría de las Artes

Facultad de Geografía e Historia

Julio 2025

Estudio sobre las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina (1964-2024)

Karen Rosentreter Villarroel



Directores
Dra. Nuria Peist Rojzman
Dr. Vicenç Furió Galí

2025

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 11

RESUMEN 15

INTRODUCCIÓN 17

Objetivo principal 20

Objetivos específicos 20

Hipótesis 21

Justificación 22

Estado de la cuestión 25

Diseño metodológico 41

Puntos en la trama: contexto terminológico 51

La aguja como llave: mi experiencia en el mundo textil 59

PARTE I: ANTECEDENTES CLAVES DE LAS PRÁCTICAS TEXTILES EN AMÉRICA LATINA A PARTIR DE 1964 63

Capítulo 1: Preparando la urdimbre. El caso de Violeta Parra y las Bordadoras de Isla Negra 66

1.1 La trayectoria de Violeta Parra a través del ojo de la aguja 69

1.1.1 Ribetes en divergencia. Contexto familiar de Violeta Parra 70

1.1.2 Juntando retazos. Las prácticas textiles como herencia materna 72

1.1.3 Tejedora de redes. Artista multidisciplinar entre lo popular y lo culto 75

1.1.4 Tapices que cruzan fronteras: reconocimiento y difusión de Violeta Parra 78

Los hilos de Violeta Parra: redes y colaboraciones 78

Arpilleras en movimiento: reconocimiento y difusión de la obra de Violeta Parra 81

1.2 El legado de las Bordadoras de Isla Negra 85

1.2.1 Las hebras de Leonor Sobrino. Inicios de la agrupación 87

1.2.2 La ruta de los Bordados de Isla Negra. Exposiciones y prestigio internacional 92

1.2.3 Tensiones entre pasado y presente. Subgrupos y nuevos proyectos de la Fundación Isla Negra 94

1.3 Tejido de tres hebras: Violeta Parra, las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la Dictadura 100

Remendando la historiografía. Mitos y suposiciones sobre los tres casos de estudio chilenos 103

Capítulo 2: Arpilleras chilenas. Hilos de memoria y colectividades en resistencia 108

2.1. Ovillando la historia. El Contexto de Chile entre los años cuarenta y setenta 111

2.1.1 Atravesar el yute. Industrialización y migraciones campo-ciudad en los años 40 111

2.1.2 Derecho y revés. El contexto político y social durante la dictadura chilena (1973-1990) 113

2.1.3 Anudando dignidad. Activación social contra el régimen Militar 114

2.2 Remendar la verdad. La historia poco contada de las arpilleras 117

2.2.1 Hilar el inicio. Las mentoras excluidas de las narrativas oficiales 119

Gloria Torres y un "Recurso de Amparo Bordado". Lo textil trenzado al derecho 120

Valentina Bone. Una artista con vocación social para las arpilleristas 124

2.2.2 La arpillera *Nuestro Vía Crucis*: expresar más allá del olvido 131

2.2.3 Fibra de artista. Atentado a la Galería de arte Paulina Waugh 135

2.2.4 Costuras invisibles. Prensa dictatorial insidiosa y posterior reconocimiento de las arpilleras 139

2.3 Red solidaria de distribución de arpilleras en el mundo 142

2.3.1 Francia y su compromiso con la infancia chilena 145

2.3.2 Irma Prado y su maleta de arpilleras por la memoria y la paz en Bélgica 147

2.3.3 “Gracias querido amigo Augusto Michaud”. Arpilleras en Países Bajos 152

2.4 Se cierra el tejido. Disolución de los grupos de arpilleristas formados en dictadura 156

2.5 La historia de las arpilleras en la voz de sus propias creadoras 159

2.5.1 Victoria Díaz, una hacedora incansable por la memoria y los derechos humanos 160

2.5.2 Aida Moreno, dirigenta y arpillerista de convicciones sociales 163

2.6 Los respiros textiles de las arpilleras hacia otras latitudes 166

2.6.1 Arpilleras en Perú. Tradición textil, hilos de esperanza y dignidad 168

2.6.2 Arpilleras en Brasil. Mujeres y puntadas de resistencia social 172

2.6.3 Arpilleras en España. El hilván de mi investigación desde muy cerca 175

2.7 Atando nudos: síntesis de una relectura crítica de la historia de las arpilleras y sus creadoras 180

***Remate parte I 183

PARTE II: TRABAJO DE CAMPO. UNA MIRADA AL DESARROLLO DE LAS PRÁCTICAS TEXTILES DESDE LA PERCEPCIÓN DE SUS AUTORAS 184

Capítulo 3: Censo Textil. Encuesta digital sobre prácticas textiles en América Latina 187

3.1 Primeras puntadas. Antecedentes y mecanismos de difusión 187

3.2 Segundas puntadas. Contenidos de la encuesta 191

3.3 Puntadas finales y cierre de la encuesta 193

Capítulo 4: Donde se cruzan los hilos. Generalidades y particularidades de las prácticas textiles 195

4.1 Datos sociodemográficos 196

4.1.1 Desde qué países se desenrolla el hilo. Países con mayor actividad en la creación textil 196

4.1.2 ¿Quién está detrás de la aguja? Cuestiones de género 199

4.2 Ejes de la producción textil 202

4.2.1 Habilidades textiles: La técnica que importa 203

4.4.2 Significados textiles: fines y temáticas 208

4.3 Visibilidad y Circulación de las prácticas textiles 215

4.3.1 Trama digital: redes sociales, difusión y conexión 216

4.3.2 La ruta de las agujas: diálogos con el mundo del arte 218

4.3.3 Al borde de la tela: espacios por donde circulan las obras textiles 227

4.3.4 Los hilos de la urdimbre: lo colectivo como mecanismo de reconocimiento 233

***Remate parte II 238

PARTE III: LAS PARTICULARES DE LAS PRÁCTICAS TEXTILES Y LOS PROCESOS DE ITINERANCIA EN DIVERSOS ESPACIOS SOCIALES 242

Capítulo 5: Hilos conductores. Características de las prácticas textiles 244

5.1 Textilerías: cosas de mujeres 246

5.1.1 Colonización e instauración del canon femenino 247

5.1.2 La invisibilización de las mujeres en la sociedad y el espejo del arte 249

5.1.3 El prestigio artístico según la vereda del género 252

5.2 Lo colectivo como tejido indeleble. Un puente hacia el reconocimiento 258

5.3 Los multiespacios del textil 268

5.3.1 Telas públicas. La calle y la protesta 273

5.3.2 Redes Sociales y medios digitales. Difusión y campo de batalla 278

5.3.3 Comunidades textiles: Mil agujas por la Dignidad 281

Orígenes de la protesta Textil 282
Activación textil en comunidad 286
Desde el hilo del mundo del arte 287
Objetivos y convocatorias digitales 292

5.4 Fibras esenciales: síntesis de las principales características de las prácticas textiles 298

Capítulo 6: Revolución Textil. La dimensión social de las prácticas textiles y sus alcances actuales 302

6.1 El ángel del hogar también borda: desde lo opresivo a lo subversivo del textil 303

6.2 El botón latinoamericano: artivismo textil, género y geopolítica del continente 308

¿Cómo se borda la ausencia? La problemática de la desaparición 315

6.3 Palabra trenzada: Ese lugar emocional de lo textil 320

6.4 Mediadoras textiles: un entramado de mujeres resguardando el tejido social 328

6.4.1 Del costurero a la institución. Experiencias desde la academia a la comunidad 332

6.4.2 Dechado de memoria. Conflict Textiles y Roberta Bacic 340

6.5 Arte textil y resistencia en América Latina. Un gesto de emancipación al museo y la galería. 348

6.5.1 A des-bordar el arte: experiencias textiles dentro y fuera del margen 349

6.5.2 Costuras rebeldes: formación académica y validación en el campo artístico textil 360

6.6 Textiles en tensión: arte popular, legitimación artística y disputas simbólicas 362

***Remate parte III 370

CONCLUSIONES 372

BIBLIOGRAFÍA 390

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS 413

ANEXOS 418

Anexo 1: Encuesta sobre Prácticas Textiles en América Latina Censo Textil 419

Anexo 2: Índice de casos de estudio y personas colaboradoras 427

"Solo el Pueblo ayuda al Pueblo", arpillera.
Karen Rosentreter Villarroel, 2019.

AGRADECIMIENTOS

Me siento profundamente agradecida por todos los regalos que me ha dado la vida: mi familia, mi salud, mis amistades reales y mi memoria. Sí, la memoria, porque no olvido de dónde provengo, los colores de mi gente, mis paisajes, ni, menos aún, todas las batallas que libré para llegar hasta aquí. Hablar de temáticas sociales tiene que ver, justamente, con esas historias: con el esfuerzo por romper las barreras de la desigualdad social, cuestionar las preconcepciones colonialistas y ampliar las oportunidades para nosotras, las mujeres. Esta investigación también es parte de esa batalla, y de todas aquellas personas que me marcaron y me construyen como persona hoy.

Este trabajo es, definitivamente, un textil vivo que fue tomando fuerza a través de una red de hilos diversos que funcionaron, al igual que los tejidos de micelios de los hongos, como un sistema de intercambio de información y nutrientes. No puedo estar más agradecida del carácter colectivo que adquirió esta investigación y de la mirada de migrante que me regaló el poder vivir en Barcelona.

Indudablemente, llevar a cabo este trabajo fue posible gracias a la beca otorgada por el Estado de Chile, a través de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID), que financió estos años de estudio y me permitió dedicarme de tiempo completo a esta investigación. Resulta fundamental que sigan existiendo, y se multipliquen, este tipo de oportunidades, que fortalecen el capital cultural del país y reafirman la educación como un derecho y no como un privilegio.

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a mis queridos directores, Nuria y Vicenç, quienes me acompañaron con paciencia, exigencia y generosidad durante todo el proceso de esta investigación. Su guía no solo enriqueció este trabajo, sino también mi formación personal y profesional. Gracias por sus valiosos consejos, tanto académicos como de vida.

Hay tantas historias cosidas en esta trama, que no quisiera dejar a nadie fuera. Espero que eso no suceda. Esta investigación se construyó a partir de más de 36 entrevistas; cada una representa una puerta que fui tocando para armar esta urdimbre. Agradezco especialmente la sabiduría y calidez de Gloria Torres, quien, aun teniendo un papel fundamental en este estudio, compartió conmigo diversos encuentros en los que aprendí mucho más de lo que imaginaba sobre la historia de las arpilleras y su compromiso con la memoria histórica de Chile. Gracias también a Roberta Bacic por recibirme con tanta generosidad en su hogar, mostrarme su importante trabajo y abrirme el mundo de las arpilleras a través de la colección de Conflict Textiles. Agradezco igualmente a Irma Prado y Daniel Michaud, por ayudarme a comprender la circulación internacional de las arpilleras a través de sus experiencias de vida, que revelaron el inmenso valor de la red de voluntades que se unieron para hacer posible su difusión en el extranjero.

Este estudio comenzó en plena pandemia, lo que dificultó en gran medida el acceso a colecciones y a espacios institucionales vinculados a las prácticas textiles. Por ello, quiero

expresar mi más sincero agradecimiento a Verónica Sánchez, del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, y a Pablo Marfán Cabezas, del Museo Violeta Parra, por su disposición a colaborar a través de valiosas entrevistas, en las que generosamente compartieron conmigo parte de su experiencia y conocimientos, fundamentales para enriquecer y ampliar mi comprensión del tema. También agradezco la gentileza de Ignacia Biskupovic, del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, cuya colaboración fue igualmente valiosa para el desarrollo de este estudio.

Gracias a todas las mujeres que, desde su labor como mediadoras, artistas, investigadoras, activistas y pedagogas, compartieron generosamente sus experiencias y conocimientos en torno a las prácticas textiles, a través de proyectos significativos que visibilizan y dan voz a comunidades y personas que no siempre son escuchadas. Gracias a Beatriz Arias López, Isabel González Arango, Diana Albarrán González, Mariana Rivera García, Tania Pérez Bustos, Margarita Cuellar, Núria Calafell Sala, Álida Alves, Regina Méndez, Tania Andrade Olea, Fabiola Rayas, Consuelo García del Cid, Alejandra Holzapfel, Rocío Peters Vera, Marisa Taborelli, Isabel Otero, Daniela Pizarro, Luz Marmentini Sobrino, Teresa Muñoz Rojas, Paulina Barberán Bone, Victoria Díaz, Aida Moreno, Isabel Alacote Vilcatoma, Bélgica Castro, Eliana Martínez, Rosa Borrás y Daniela Castillo.

Agradezco profundamente a las artistas Pía Vera, Luz Amparo Lema, Claudia Verdugo, Mariana Ahumada, Sara Cadima, Liliana Cuartas, Vivian Castro Rodríguez y Gabriela Arias por su generosidad al proporcionarme imágenes de sus bellas y poderosas obras, fundamentales para ilustrar los temas abordados en esta tesis. Gracias también a mi querida Mariana Matos por su valiosa colaboración en la traducción de la encuesta al portugués. Agradezco también a todas las personas que participaron en este estudio, y especialmente a todas las textileras que sostienen las redes y las convicciones que se tejen en Mil agujas por la Dignidad.

No puedo dejar de agradecer a las valiosas amistades que me regaló Barcelona. Gracias, queridos Chris y José, por el cariño y la acogida que siempre me brindaron, y por apoyarme en diversos momentos de este camino. Gracias, Esther, por la alegría y la energía que te caracteriza, por siempre enseñarme a mirarme desde los ojos del amor y la confianza. Gracias, Marianita, por tu compañía y amistad sincera; los hilos y las arpilleras nos unieron en esta parte de la vida. Javita, gracias por esos abrazos sinceros y esas tardes de aprender a reconstruirnos en este proceso que a veces ha tenido de todos los colores. Gracias por tu hermosa familia, que también ha sido un regalo en esta etapa. A mis queridos amigos Agus, Marta y Neito, gracias por su cariño y apoyo, por hacer de su casa un lugar al que siempre podemos llegar. A mi catalán favorito, Luis Castañeda, gracias, amigo, por tu inmensa generosidad, que tanto te caracteriza, y por haber sido la primera persona que nos recibió en Barcelona, algo que nunca olvidaremos.

Esta tesis también es un poco de todas mis amigas y sus importantes batallas de vida. A Vale, Kathy y Andrea, mis hermanas de la vida, gracias por estar siempre ahí, por su cariño incondicional, por esos podcasts interminables, por la colección de videos ridículos y por celebrar cada pequeño logro mío como si fuera suyo. Gracias también a sus clanes

familiares, que tanto quiero y que hacen que esta amistad sea aún más significativa. Fabyta tus consejos, risas y palabras de aliento fueron un refugio y una fuerza constante durante este proceso. Gracias por mantener vivo nuestro vínculo pese a la distancia. Querida Annette, es imposible no agradecerte por todas esas herramientas de vida que me regalaste y que hoy me acompañan como faros en esta etapa.

Agradezco todo el cariño y apoyo de mi querida familia talquina. En especial a mi suegra, a quien admiro profundamente por su habilidad para tejer redes comunitarias y por su incansable compromiso con ayudar a los demás. Gracias, querida tía Marta, por ser una de mis maestras textiles más preciadas, por ser sonrisa y costurero siempre abierto en este caminar. Gracias, primas Iva, Yeca, Ely y Faby, por su apoyo y cariño, como si hubiéramos crecido juntas.

Si de gestos y detalles para demostrar amor se trata, no puedo dejar de agradecer a mi querida tía Mary y tío Jaime, gracias por estar siempre para mí y mi familia. De este costurero familiar agradezco también el enorme apoyo y cariño de Tamy y Mary. Gracias prima por quererme siempre con ojos sinceros y por ser un ejemplo admirable de trabajo y constancia en la vida.

En estos últimos años he recibido un hermoso regalo y es que he podido reencontrarme con mi querido tío Julio y Rosa, personas valiosas que solo han llegado para entregarme ejemplos de integridad y amor del bueno. Gracias.

Voy cerrando esta declaración de agradecimientos anudándome con fuerza a los hilos que desde siempre sostienen del tejido de mi vida.

Gracias mamita por tu amor incondicional. A pesar de la distancia y lo difícil de estar separadas, tu presencia estuvo conmigo en todo este proceso. Gracias por ser ejemplo de vida y resiliencia. En todo lo que hago, como en esta tesis, hay un pedacito de ti, de tu alegría, de tu ternura y esa calidez tuya que te permite conectar con otras personas y que tanto admiro.

Gracias, tío Julio, por estar presente de diversas formas este tiempo, por todos esos gestos cariñosos, siempre tan tuyos, y por cuidar con tanto amor, junto a mi madre, a nuestro Cofito. A mi hermano Beño, ejemplo de vida, sonrisa fácil, amigo entrañable, gracias por permitirnos reencontrarnos desde el cariño sincero en esta etapa y por traer a Catalina a nuestras vidas, para quererla como a una hermana.

Entre tanto norte, mi Martín y mi Momo siempre son mi Sur. Compañeros de vida sin igual, les debo tanto, este trabajo es tan suyo como mío.

Quienes no tienen un gato en su vida, no pueden imaginar cuánto amor (y pelos) caben en una criatura tan pequeña y adorable. No hay gatito más dulce y especial que mi Momito. Gracias por esas jornadas de complicidad trabajando juntos, tú en tus siestas, yo en esta investigación.

Gracias, amor mío, por tu infinita paciencia en este camino y por esas particulares formas tuyas de hacerme sentir fuerte, segura y amada. Gracias por ser ese textil calientito y suave que cobija el alma, acompaña en silencio y sostiene incluso en los días más grises. Gracias por ser parte fundamental del engranaje de mi vida, el que impulsa mis convicciones y acciones por el bien social. Más que cualquier logro académico, agradezco saber que mi Martín es ese refugio honesto al que siempre quiero regresar.

Absolutamente nada de esto hubiese sido posible sin ti, sin nosotros.

RESUMEN

Esta investigación se centra en las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina, en el período comprendido entre 1964 y 2024. Se enfoca en la exclusión histórica de las mujeres del campo artístico y en cómo labores tradicionalmente feminizadas y consideradas de carácter secundario, como el bordado y el tejido, han sido resignificadas como formas de acción colectiva y denuncia. En este marco, se analiza el desarrollo de estas prácticas, identificando sus características, modos de producción, circuitos de circulación y los significados que adquieren en distintos contextos, con el objetivo de contribuir a su documentación. Asimismo, se examina su papel como expresiones de resistencia vinculadas a las mujeres y su interacción con diversos agentes, tales como instituciones artísticas, curadoras, espacios académicos, colectivos artivistas, comunidades y plataformas digitales.

Se parte de la hipótesis de que estas prácticas continúan siendo impulsadas y desarrolladas principalmente por mujeres, especialmente en contextos de denuncia, donde operan a través de dinámicas específicas que movilizan acciones colectivas en espacios públicos y digitales. Estas expresiones, en diálogo con teorías feministas y generalmente al margen del circuito artístico formal, promueven formas de legitimación alternativas, en las que la figura de las mediadoras textiles resulta clave para su circulación y reconocimiento. Ante la escasez de estudios artísticos sobre estas expresiones, se plantea un enfoque metodológico mixto que combina una encuesta, estudios de caso, el análisis de bibliografía especializada y una perspectiva autoetnográfica basada en la experiencia de la autora en diversos roles vinculados a estas prácticas.

La investigación se estructura en tres partes. La primera examina antecedentes históricos fundamentales de las prácticas textiles en América Latina, con un enfoque en los casos de la artista Violeta Parra, las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas durante la dictadura chilena. Este último caso adquiere particular relevancia, en tanto el estudio aporta una contribución específica al documentar aspectos escasamente abordados de sus orígenes y trayectoria, en relación con su creciente reconocimiento y los procesos de artificación que lo atraviesan.

La segunda parte presenta el análisis del trabajo de campo, una encuesta en la que participaron 1.134 personas latinoamericanas dedicadas a las prácticas textiles. A partir de sus experiencias actuales, se recopilaron datos fundamentales que permiten identificar las características y los mecanismos específicos de estas prácticas con fines sociopolíticos, así como la percepción de sus creadoras respecto de la relación e incorporación de sus producciones textiles en instituciones del campo artístico.

Finalmente, la tercera parte del estudio aborda cómo son recibidas estas prácticas y sus creadoras en distintos espacios sociales de América Latina, a partir del trabajo de campo, los estudios de caso y una perspectiva autoetnográfica. Se propone una definición de "mediación textil" para comprender los roles sociales, culturales y políticos que asumen

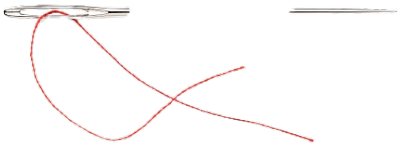
las mujeres en estas prácticas. Asimismo, se analizan los procesos de artificación y los mecanismos que permiten que obras textiles con fines sociopolíticos transiten por ámbitos académicos, comunitarios y digitales, potenciando y resignificando sus sentidos de denuncia y la figura de sus creadoras.

Este estudio aporta a la visibilización y validación de las prácticas textiles desde una perspectiva feminista situada, destacando el protagonismo de las mujeres como creadoras y mediadoras culturales. Plantea la necesidad de cuestionar y ampliar los criterios institucionales de legitimación artística, incorporando saberes construidos desde la cultura popular y los márgenes. Asimismo, reconoce en estas prácticas una potencia política, pedagógica y colectiva, que las posiciona como formas activas de resistencia en el contexto latinoamericano.

Palabras clave:

Prácticas textiles, feminismo y arte, mediación, artificación, reconocimiento

INTRODUCCIÓN



Las arañas, tejedoras ancestrales de un mundo oculto, han estado históricamente ligadas al universo simbólico de las mujeres. Su figura, a menudo incomprendida, las transforma en pequeños seres temidos, rechazados, casi invisibles, que en la soledad de sus días, crean estructuras resistentes y simétricas, con las que son capaces de sostener vidas y anudar muertes. En diversas culturas alrededor del mundo, la araña es sinónimo de maestría en lo arcano, amiga del hilo y del tiempo, del hacer silencioso y de la persistencia. La araña es sin duda una figura que incomoda, porque se resiste a ser domesticada.

Las arañas, a menudo temidas o ignoradas, son aliadas fundamentales en la naturaleza y en la ciencia, desempeñando diversos roles esenciales que las convierten en piezas clave dentro de los ecosistemas. Entre sus funciones destacan el control de plagas, el mantenimiento del equilibrio ecológico, su valor como indicadores de salud ambiental y la producción de seda con alto potencial biotecnológico. Además, el estudio de sus venenos ha contribuido significativamente a avances en farmacología y neurobiología (Foelix, 2011; Quijano-Cuervo et al., 2021; Branković et al., 2024). Pero, más allá de sus relevantes aportes científicos, es llamativa su particular forma de cohabitar los espacios, porque tejen para cazar, para colonizar lugares, para trasladarse, para proteger a sus crías. Tejen para subsistir.

Desde los avances de la biología y los estudios específicos de estos seres, las arañas han sido principalmente tejedoras solitarias. Sin embargo, recientes investigaciones apuntan a la evolución de ciertas arañas del Amazonas que han comenzado a conformar comunidades para resistir situaciones adversas. En muchas de estas especies, las hembras constituyen la mayoría y los machos representan solo entre el 5% y el 22% de la población arácnida. Ellas son las responsables de la confección de telarañas que aseguraran la supervivencia de la comunidad. Esta labor específica y vital de las hembras las ha llevado a evolucionar para aprender a vivir y trabajar desde la colectividad, haciéndose mucho más fuertes que cuando lo hacían en solitario (Goldman, 2016). Estamos ante una estrategia biológica loable, pero también una metáfora que resuena con fuerza en la historia de las mujeres y las prácticas textiles, donde cada hilo de denuncia se convierte en un gesto político frente a un sistema desigual.

Este trabajo se inicia desde esta metáfora de vida. Indaga cómo las prácticas textiles, tradicionalmente feminizadas, han sido resignificadas como formas de resistencia política, cultural y comunitaria en América Latina. Las mujeres, al igual que las arañas, han propiciado que técnicas como bordar o tejer dejen de ser actividades íntimas para convertirse en herramientas colectivas de resistencia y transformación. Como las arañas, han hilado un lenguaje propio, donde los espacios de sanación y autocuidado también se conciben como actos políticos.

La relación entre las arañas y el tejido también habita en el imaginario cultural. El mito mapuche sobre el origen del hilado es una muestra profunda de esta conexión. En el cuento de Llalliñkushe, referente de la cultura mapuche-tehuelche en Chubut, Argentina, es la araña la que le enseña a hilar a una joven que no sabe hacerlo. En esta narrativa ancestral, la sabiduría no se manifiesta desde el poder ni desde castigo, sino desde la observación silenciosa, la compañía y la ternura. Es la araña quien baja del cielo, noche tras noche, a mostrarle cómo torcer el hilo, cómo transformar la impotencia de no saber en la posibilidad de avanzar juntas. Esa escena mitológica, en su aparente simplicidad, revela una sobrecogedora lección sobre la pedagogía del cuidado y la transmisión histórica de saberes entre mujeres. [1]

Desde lo personal, también me reconozco en el gesto de tejer telarañas. Mi esposo, con ternura, solía decirme: "¿Qué tanto teje mi arañita?" cuando me veía tejer en invierno. Muchas de nosotras hemos sido parte de espacios donde la creación textil no es solo para producir objetos domésticos, sino un lugar de encuentro y pensamiento crítico. Aunque el tejido es concebido como una práctica individual, cada punto de un textil encierra una historia, como un silabario imaginario de un lenguaje propio. Así como la seda, tejido natural de las arañas, puede llegar a ser un medio de comunicación y transporte entre ellas, nosotras nos tejemos desde las convicciones sociales para resistir y avanzar.

[1] Mito mapuche sobre el origen del tejido: El cuento de Llalliñkushe se encuentra disponible en la página del Museo Roca. https://museoroca.cultura.gob.ar/noticia/mito-mapuche-sobre-origen-del-tejido-el-cuento-de-llallinkushe/ (Consulta: 12 de noviembre de 2024).

Como veremos en este estudio, la historia de las mujeres y su reconocimiento como agentes de cambio en las sociedades está estrechamente entrelazada con el desarrollo del mundo textil. Al igual que las arañas, ellas comenzaron estas labores en la intimidad, tejiendo y destejiendo en soledad, bordando y cosiendo para otros desde el espacio del hogar. Con el tiempo, fueron descubriendo no solo el placer, sino también la necesidad de crear en colectivo. Esa conexión les permitió articular nuevas formas de trabajo, encontrarse desde sus propios conflictos e historias de vida, e interpretar las injusticias sociales de los territorios que habitan para, al igual que las arañas, volverse más resilientes. En esas juntanzas, los textiles narran luchas íntimas y también colectivas, en sociedades complejas, marcadas por profundas desigualdades sociales y sistemas que encubren y perpetúan la violencia en América Latina. Son manos de madres, hermanas y amigas las que hoy bordan los nombres y los rostros de sus seres queridos desaparecidos o asesinados. En medio de la adversidad, tejen su telaraña de fuerza: una red que sostiene, protege y transforma.

Esta investigación se estructura como una telaraña de tres partes: la primera revisa antecedentes históricos clave de las prácticas textiles en América Latina; la segunda presenta el análisis de un trabajo práctico que nos permitirá conocer la percepción de personas que se dedican a estas actividades; y en la tercera se presentarán discusiones relevantes sobre cómo son recibidas estas prácticas y sus creadoras en diversos espacios sociales, tomando como referencia los resultados del trabajo de campo, en diálogo con la bibliografía, los casos de estudio y mi trayectoria en este ámbito. Al final de cada sección, un espacio titulado "Remate"[2] propondrá una reflexión que cierre y ensamble los hilos principales de esa parte analizada.

El mundo textil está lleno de experiencias con fuerte contenido político, donde se recuperan genealogías y se crean piezas que son tanto autorreferenciales como colectivas. Este estudio busca rastrear los circuitos por los cuales estas prácticas se insertan y desafían, intencionada o no intencionadamente la cultura oficial, para adentrarse en esa interacción incómoda entre las categorías utilizadas para jerarquizarlas. En particular, se enfocará en cómo las prácticas textiles han comenzado a ser reconocidas como expresiones legítimas dentro del campo artístico, pese a que durante mucho tiempo fueron excluidas o consideradas artes menores. La evolución de las arañas ha hecho que comience a cambiar su reputación, siendo reconocidas desde su papel fundamental de tejer rigurosas y bellas creaciones, que conectan y sostienen comunidades.

Como un entretejido de diversas perspectivas y metodologías, este trabajo indagará en el desarrollo de las prácticas textiles en América Latina para construir un relato sólido y reflexivo desde sus propias protagonistas. Como una telaraña resistente, busca documentar aquellas características particulares que permiten a los textiles políticos circular por distintos espacios sociales, como el mundo del arte, la academia, los contextos comunitarios y las plataformas digitales. Esta investigación plantea que la posibilidad de sostenerse frente a las hostilidades de un sistema simbólico de poder que muchas veces excluye a las mujeres y a aquellas manifestaciones que nacen desde la

[2] Técnica usada al final de una costura para que no se deshilache.

cultura popular, ha sido posible gracias al trabajo colectivo y la astucia de mujeres que tejen redes entre diversos mundos. Las labores de las "arañas tejedoras de redes" han abierto caminos antes vedados para las textileras, generando colaboraciones significativas, más amorosas y horizontales, que contribuyen a la producción de conocimientos críticos comprometidos con una cultura de derechos humanos.

Objetivo principal

El objetivo principal de esta investigación es analizar los procesos de desarrollo de las prácticas textiles con dimensiones estéticas y políticas en América Latina, con el propósito de identificar cuáles son sus características particulares, sus modos de producción, circulación y apropiación, así como los sentidos que adquieren en distintos contextos históricos, culturales y territoriales, con la finalidad de contribuir a su documentación. La investigación se centrará en comprender cómo estas prácticas, históricamente invisibilizadas debido a su relación intrínseca con lo femenino y con las labores tradicionalmente asociadas a las mujeres, se constituyen como expresiones simbólicas de resistencia y acción colectiva. Se analizarán sus dinámicas e interacciones con diversos agentes que podrían esta influyendo en su proceso de legitimación y resignificación dentro de múltiples espacios sociales, tales como el campo del arte, la academia, los entornos comunitarios y las plataformas digitales.

En este proceso de indagación, emergen discusiones relevantes en torno a las jerarquías establecidas en el mundo del arte, así como a los mecanismos de validación de manifestaciones que se ubican dentro de la cultura popular. Aunque estas tensiones no han sido completamente resueltas, el cambio de paradigma que propone el arte contemporáneo ha abierto nuevas posibilidades y escenarios de visibilización y reconocimiento para las producciones textiles. Por otro lado, es relevante señalar que estas obras sociopolíticas en las que se centra esta investigación son elaboradas, en su mayoría, por mujeres que no necesariamente cuentan con una formación artística formal. Este contexto permite reflexionar sobre las nociones tradicionales de autoría, legitimidad y profesionalización en el campo del arte. En este sentido, los debates en torno a la igualdad de género y los espacios conquistados por los movimientos feministas resultan fundamentales para comprender tanto la evolución de estas prácticas como su proyección a futuro.

Desde el objetivo central de esta investigación se desprenden seis objetivos específicos:

Objetivos específicos

1. Analizar antecedentes claves de las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina.

2. Fortalecer y complementar la historia de las arpilleras mediante la incorporación de fuentes primarias, cuyas experiencias permiten comprender mejor ciertos vacíos y matices presentes en la documentación existente sobre estas piezas textiles.

3. Observar y analizar los resultados obtenidos del trabajo de campo.

4. Identificar y analizar las características y dinámicas específicas de las prácticas textiles con fines sociopolíticos, mediante un enfoque que combine el trabajo de campo, el análisis de casos y una perspectiva autoetnográfica que integre mi experiencia profesional desde distintos roles vinculados a dichas prácticas.

5. Analizar y explicar cómo ciertos agentes intervienen en el desarrollo y reconocimiento de las prácticas textiles con fines sociopolíticos en diversos espacios sociales.

6. Elaborar una definición conceptual de "mediación textil" fundamentada a partir de la articulación del trabajo de campo, el análisis de casos y la reflexión sobre mi experiencia como agente involucrada en este ámbito.

7. Comprender y documentar cómo se dan los procesos de artificación de las prácticas textiles con fines sociopolíticos a través de diversos casos de estudio.[3]

Hipótesis

Este estudio plantea que las prácticas textiles con fines sociopolítico en América Latina poseen un mecanismo particular de funcionamiento dentro de los diversos espacios sociales por los que se movilizan. Esta particularidad se manifiesta en características como el uso del espacio público y de plataformas digitales como canales de difusión, así como el hecho de que se trata de una práctica realizada mayoritariamente por mujeres que, en muchos casos, no provienen del ámbito oficial del arte. Asimismo, se cree que dichas producciones textiles se definen con una intencionalidad política y social explícita, propiciando espacios de resistencia colectiva y autocuidado.

Estas particularidades establecen un diálogo con teorías feministas que, desde su relación intrínseca con el mundo textil, pueden impulsar la revalorización de prácticas tradicionalmente deslegitimadas por su asociación con lo femenino y lo doméstico. Se plantea que la convergencia de estas prácticas con dinámicas propias del arte contemporáneo, así como la interacción con agentes legitimadores, incide de manera significativa en los procesos de artificación de las piezas textiles sociopolíticas y su validación en diversos espacios sociales, tales como la academia, los entornos comunitarios y las plataformas digitales.

[3] Con respecto al concepto de artificación este estudio trabajará principalmente desde las aportaciones teorícas de Roberta Shapiro y Nathalie Heinich (2012).

A pesar del debate persistente dentro de las categorías tradicionales del mundo del arte sobre la valoración de estas prácticas, se cree que esta ambigüedad contribuye a su consolidación con dinámicas propias, capaces de trascender los límites de lo estrictamente artístico. Se plantea que esta libertad de acción se fundamenta en que el textil con fines sociopolíticos no depende del reconocimiento del mundo del arte para legitimar su existencia, ya que puede dialogar con él, prescindir de él o incluso confrontarlo, sin perder de vista su objetivo central, que es la denuncia.

En relación con los distintos protagonismos que asumen las personas que actúan como agentes propiciadoras de estos procesos de reconocimiento, ya sea en la creación, la difusión, la enseñanza, la documentación, la curaduría de exposiciones, la gestión de proyectos o el trabajo de archivo, se plantea que estos roles continúan siendo desempeñados mayoritariamente por mujeres. En este contexto, se considera que la figura de las mediadoras textiles adquiere un carácter fundamental, debido al prestigio que han contribuido a otorgar a estas prácticas, posicionándolas en diversos circuitos culturales. Es probable que estas mujeres sean las encargadas de tejer puentes entre la academia, la comunidad y el mundo del arte, articulando múltiples tareas de manera simultánea, favoreciendo la circulación, legitimación y resignificación de estas prácticas.

Finalmente, si bien en la actualidad han proliferado las manifestaciones textiles con fines testimoniales y de denuncia, se plantea el caso de las arpilleras como uno de los más relevantes. Estas piezas textiles producidas durante la dictadura cívico-militar chilena (1973–1990), podrían constituir uno de los ejemplos más reconocidos a nivel internacional, al estar experimentando un proceso de artificación bastante concluyente, particularmente en función de las dinámicas de funcionamiento previamente expuestas.

Justificación

Las temáticas de las prácticas textiles con fines sociopolíticos constituyen un objeto de estudio particularmente relevante por diversas razones. En primer lugar, destaca la escasez de investigaciones que aborden estas temáticas desde el campo de la historia del arte en América Latina. Si bien en los últimos diez años se ha comenzado a consolidar una base bibliográfica más sólida en torno a los múltiples beneficios y funciones que cumplen prácticas como bordar o tejer, en particular en contextos marcados por el conflicto y la violencia, dichos abordajes provienen, en su mayoría, de disciplinas como la antropología, la sociología, los estudios de género y la pedagogía. En este sentido, el presente estudio busca contribuir a subsanar dicho vacío desde una perspectiva inserta en el ámbito artístico.

Un aspecto particularmente relevante, y que podría considerarse una novedad en esta investigación, es el uso de metodologías mixtas, que combinan enfoques cualitativos y cuantitativos para analizar las prácticas textles. En razón de lo mismo es que este trabajo

se construye metodológicamente a partir de una encuesta que permite conocer las percepciones de quienes participan activamente en diversas dimensiones de este ámbito, y el análisis de distintos casos de estudio. A esto se suma mi propia experiencia como mediadora, pedagoga e investigadora en este ámbito, la cual se integra de manera reflexiva al análisis bibliográfico y teórico que sustenta el trabajo, generando un diálogo entre saberes situados, experiencia personal y análisis académico.

Un segundo aspecto que merece atención se relaciona con la persistente brecha de género en el ámbito artístico. A pesar de ciertos avances, las mujeres continúan enfrentando desventajas estructurales al asumir roles dentro de este campo. La deuda histórica hacia las mujeres como creadoras está fuertemente "anudada" a la historia de las prácticas textiles, ya que estas han sido tradicionalmente asociadas a lo femenino, donde las diferencias de clase social son una variable relevante. Los arquetipos de género han promovido una división simbólica del trabajo, en la que las actividades de orden doméstico, como tejer o bordar, se han vinculado al rol de cuidadora del hogar de las mujeres. En muchos casos, estas prácticas feminizadas fueron impuestas como una forma de control y subordinación, sobre todo en contextos socipolíticos complejos, más que como espacios de ocio o expresión personal. Sin embargo, desde estas mismas experiencias que se pensaron como íntimas y privadas, las mujeres comenzaron a organizarse, transformando los espacios textiles en lugares no solo de cuidado y cocui dado, sino también en escenarios políticos donde podían visibilizar sus demandas y denunciar los conflictos sociales de su época.

Desde el marco de interés anterior, se vuelve urgente contribuir a la reescritura de la historia del arte, integrando a aquellas creadoras que inclusive no cuentan con formación en este ámbito, pero participan en alguna de sus diversas dimensiones y espacios de producción. Esta apertura invita a replantear discusiones que muchas veces se consideran resueltas, como los límites entre la cultura popular y la alta cultura. Estas distinciones, que todavía resultan problemáticas en territorios marcados por profundas desigualdades sociales, afectan no solo la distribución de recursos, sino también las posiciones de poder desde las cuales se legitima quiénes pueden, o no, ocupar los espacios culturales.

Otro aspecto relevante que impulsa la realización de este estudio es mi propia búsqueda personal, sostenida durante varios años por una perspectiva de la historia del arte que ofreciera posibilidades más humanas de contribuir socialmente a generar conocimiento de maneras más horizontales. Este trabajo, que entrelaza diversas facetas de mi vida, cobra mayor sentido cuando me posiciono desde el territorio del cual provengo, marcado por el conflicto y la desigualdad social. Esta perspectiva territorial y vivencial no solo orienta mis intereses de investigación, sino que también impregna el enfoque con el que encarno estas prácticas, inclusive desde la creación.

Podría pensarse que, al no surgir dentro de las normativas propias del sistema del arte, estas expresiones textiles sociopolíticas no necesitan ser integradas en espacios que muchas veces las han deslegitimado. Esta idea de no "necesitar" pertenecer proviene de una percepción errónea orientada a preservar una supuesta pureza, lo cual resulta

problemático si se considera que todas las manifestaciones artísticas están sujetas a transformaciones a lo largo del tiempo y que si bien no existe una noción absoluta de autenticidad, estos valores responden a una elaboración histórica, marcados por una fuerte impronta. Por otra parte, ocupar dichos espacios sigue siendo importante y un derecho. Esto se debe a que permiten acceder y resignificar ámbitos culturales construidos con recursos públicos, los cuales también les pertenecen, aunque sean producciones que surgen desde los márgenes de la cultura hegemónica. Negar estos espacios en los que las propias autoras de las piezas puedan narrar y reflexionar sobre sus procesos, tanto por parte de las instituciones como de quienes buscan preservar una supuesta pureza, implica la reproducción de mecanismos jerárquicos y excluyentes dentro del campo cultural. Además, no debe olvidarse que estas obras de denuncia en muchos casos constituyen una forma directa de interpelación a las autoridades frente a conflictos sociales de alta gravedad, como las desapariciones forzadas o los feminicidios, por lo que todas las instancias de visibilización resultan significativas y necesarias.

Tal como se ha indicado previamente, esta investigación presentará una base de datos y un conjunto de evidencias empíricas que podrán ser utilizadas para impulsar nuevas líneas de estudio sobre las prácticas textiles sociopolíticas, las cuales, como se ha señalado, aún no han sido suficientemente documentadas desde el campo del arte. Además, la metodología utilizada podrá servir como guía para futuras investigaciones.

En cuanto a la contribución específica de los casos de estudio abordados, en particular, las arpilleras chilenas producidas durante la dictadura cívico-militar (1973-1990), esta investigación buscará aportar una documentación más rigurosa sobre sus orígenes, incorporando los testimonios de personas que desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de su historia, pero que han sido escasamente consideradas en los relatos historiográficos. Con frecuencia, las interpretaciones han quedado limitadas a las perspectivas de investigadoras que, si bien han generado valiosos aportes, en muchos casos desarrollaron su trabajo desde el extranjero y sin una vinculación directa con las protagonistas. En este sentido, las entrevistas realizadas a arpilleristas, mediadoras, familiares y especialistas serán clave para construir un relato más fiel y contextualizado, que reconozca a las verdaderas agentes involucradas en la creación, circulación y resignificación de estas piezas textiles.

Con 26 casos de estudio que aparecen relatados desde las propias voces de sus protagonistas, más 31 complementarios y las experiencias de las 1.134 personas que respondieron la encuesta, este trabajo busca contribuir a la documentación de las prácticas textiles sociopolíticas desde una aproximación comprometida con los contextos locales y las experiencias vividas. La investigación aborda temáticas vinculadas a los espacios de reconocimiento y la valoración simbólica de estas expresiones, proponiendo además un espacio de visibilización para obras creadas por personas que, en muchos casos, no surgen desde el sistema del arte ni suelen ser incluidas en este tipo de estudios. En este sentido, se configura como una ventana que permite conocer, apreciar y legitimar sus trabajos en un contexto más amplio.

Finalmente, este estudio se propone como una invitación a resignificar las prácticas textiles como una poderosa herramienta de acción sociopolítica, impulsada por mujeres que han desafiado las normativas sociales que históricamente buscaron silenciarlas. Asimismo, constituye una oportunidad para reconocer el potencial colectivo de estas prácticas y su valioso aporte en la activación de procesos comunitarios, identitarios y de resistencia cultural.

Estado de la cuestión

Como ya ha sido señalado, existe una escasez de investigaciones sobre prácticas textiles realizadas desde la historia del arte. Esta carencia se acentúa aún más en el contexto latinoamericano, donde los trabajos provienen mayoritariamente de disciplinas como la antropología, la salud, los estudios culturales o la sociología, sin una perspectiva específica desde el campo historiográfico-artístico.

La escasa legitimación de estas prácticas por parte del mundo del arte se relaciona con el hecho de que son actividades históricamente feminizadas. Al estar vinculadas a las mujeres, quienes aún ocupan un lugar desigual en la historia y en el campo artístico, las expresiones textiles tienden a ser desvalorizadas y excluidas de los espacios de legitimación cultural. En razón de lo anterior, este estado de la cuestión se estructura inicialmente a partir de debates generales, para luego ahondar en otros más específicos vinculados con los objetivos propuestos.

En primer lugar, se revisarán distintas aportaciones teóricas provenientes de enfoques feministas, para luego examinar en mayor profundidad las relaciones que vinculan lo textil con las vivencias y saberes de las mujeres. A partir del análisis de estas expresiones, nos centraremos en aportaciones específicas sobre el caso de las arpilleras, consideradas piezas clave para esta investigación. Posteriormente, ya situado el eje central de la discusión, se examinará la relación entre estas prácticas y el contexto latinoamericano en diálogo con las tensiones entre alta cultura y cultura popular. A continuación, se retomarán los debates en torno a los procesos de artificación desde esta misma perspectiva, incorporando también estudios sobre artivismos, estrechamente relacionados con los propósitos de este trabajo. Por último, se presentará un apartado que sintetiza las principales contribuciones de esta investigación, destacando su alcance en relación con las prácticas textiles sociopolíticas y su inscripción en los debates previamente desarrollados.

a. Feminismos y mundo del arte

Desde los movimientos feministas se han producido innumerables aportaciones que permiten construir una base analítica para comprender el origen de la invisibilización y la opresión de las mujeres en diversas esferas sociales. Para este trabajo, se retoman

algunos ejes clave que permiten trazar un recorrido hacia la comprensión de estas problemáticas y, particularmente, su vinculación con el ámbito artístico.

Una piedra angular en este campo es el pensamiento de Simone de Beauvoir (1949/2016), quien analiza cómo las mujeres han sido históricamente definidas como el "otro", relegadas a una posición de subordinación. Su propuesta se direcciona hacia la necesidad de emancipación femenina como condición para una sociedad más igualitaria. Desde la sociología, Bourdieu (2000) analiza como el patriarcado y la desigualdad de género está profundamente naturalizada en las sociedades, a través de estructuras simbólicas y sociales que la legitiman. Judith Butler (2016), desde la teoría de género, plantea que tanto la identidad como el género son construcciones sociales y performativas. Su crítica a las estructuras de poder permite problematizar las formas en que se perpetúan las desigualdades.

Desde una perspectiva actual y latinoamericana, Bartra (2021), cuestiona el concepto de "olas" en la narrativa histórica del feminismo y propone, en su lugar, una metáfora más inclusiva y representativa de la complejidad y el dinamismo que caracterizan al movimiento en la actualidad. De igual forma, Gago (2019) analiza los movimientos feministas como fuerzas revolucionarias, capaces de reconfigurar las estructuras sociales desde sus cimientos. Su lucha trasciende a la demanda por la igualdad de género, al proponerse como un proyecto de transformación integral. Segato (2003; 2018), por su parte, profundiza en cómo la violencia contra mujeres y disidencias se naturaliza y reproduce en las sociedades actuales como parte de un sistema de poder más amplio, proponiendo una pedagogía basada en vínculos de respeto y equidad, así como la necesidad de impulsar respuestas políticas y culturales profundas.
En esa misma línea, desde una mirada interseccional y antirracista, bell hooks[4] (2021) propone nuevas prácticas pedagógicas que promuevan relaciones más horizontales y transformadoras. Por su parte, Varela (2019) aborda las teorías feministas contemporáneas, analizando movilizaciones y propuestas que incluyen los feminismos poscoloniales, la biopolítica y el ciberfeminismo. Este último resalta el papel de las redes sociales como herramientas para la formación de comunidades feministas digitales, una temática de gran pertinencia para esta investigación.

Al trasladar estas discusiones al campo artístico, analizar la presencia de la mujer en el mundo del arte implica incurrir en un análisis historiográfico que permita comprender desde qué momento comienza a tener presencia como artista en la historia del arte. Desde esta perspectiva, Chadwick, (1990) se propone reconstruir la historia del arte desde el rol de las mujeres como creadoras, cuestionando las narrativas tradicionales. Esta relectura abre el debate sobre la valoración de técnicas históricamente consideradas menores, como el arte textil, frecuentemente relegado por su asociación con lo femenino y lo doméstico (Blanca, 2015).

[4] La teórica eligió el nombre de su bisabuela como seudónimo y siempre lo escribe en minúsculas, argumentando que su objetivo es centrar la atención en el mensaje, que honra el legado femenino, y no en su persona.

En esta misma línea, Nochlin (1971) argumenta que la escasa presencia de mujeres artistas reconocidas no se debe a la carencia de talento, sino a las limitaciones impuestas por las estructuras institucionales patriarcales. Más adelante, Pollock (2007) analiza cómo la configuración del canon artístico occidental ha respondido, principalmente, a intereses masculinos, lo que ha resultado en la invisibilización sistemática de las mujeres y de las disidencias sexuales y de género.

A partir de estas críticas, diversas autoras han contribuido a revisar tanto la teoría como la historia del arte desde una mirada feminista (Mayayo, 2003; Cordero y Saenz, comps., 2007; Frigeri, 2019; Hessel, 2022). Parker y Pollock (2021), por ejemplo, cuestionan los relatos oficiales de la historia del arte y analizan por qué las mujeres han sido ignoradas o sus obras han sido infravaloradas y etiquetadas como "menores". En este marco, abordan de forma particular cómo las prácticas textiles han sido sistemáticamente invisibilizadas dentro del discurso artístico hegemónico. Por su parte, (Deepwell, 1995) en su análisis no solo examina las prácticas artísticas de las mujeres, sino que también revisa críticamente las estrategias críticas feministas recientes. Además, aporta a esta línea de reflexión explorando las tensiones en torno al arte textil y las formas de autonomía que esta práctica adquiere al vincularse con el arte contemporáneo.

En el contexto latinoamericano, los procesos de emancipación de las mujeres han estado atravesados por raíces culturales e históricas particulares, lo que ha dado lugar a formas de feminismo específicas del continente (Marino, 2019). En esta línea, Giunta (2018) presenta una mirada crítica sobre la escena artística femenina en América Latina, visibilizando el trabajo de artistas que han contribuido a construir una identidad estética y política marcada por la resistencia.

Por otro lado, la violencia de género sigue manifestándose en múltiples formas, desde estructuras de opresión hasta expresiones simbólicas y físicas (Venegas et al., 2019). De igual modo, siguen siendo relevantes estudios que dan cuenta de la brecha de género con respecto a cómo se estructura el campo artístico y cómo afecta la visibilidad y legitimación de las artistas. (Méndez, 2018; Abad de los Santos, 2024), proliferando la cantidad de artículos académicos que hablan del arte femenino como un arte de resistencia (Geat, 2018).

Finalmente, las teorías feministas y debates de género han ofrecido herramientas analíticas fundamentales para comprender la construcción cultural de la identidad femenina, contribuyendo así a su resignificación y al empoderamiento de las mujeres a través del arte (Guerra, 2006).

b. Prácticas textiles y mujeres

Las prácticas textiles han sido históricamente feminizadas y relegadas al ámbito de lo doméstico y lo utilitario, lo que ha condicionado su exclusión del mundo del arte tradicional. Esta marginación ha respondido no solo a criterios estéticos en torno a las producciones, sino también a factores de clase, género y jerarquías propias del sistema

del arte (Ágreda, 2020). Investigaciones recientes, efectuadas principalmente por mujeres, han contribuido a una reescritura de la historia y una reevaluación crítica de estas prácticas, reconociendo su profundidad estética, su dimensión política y su papel como herramienta de acción y voz para las mujeres (Pentney, 2008). También han comenzado a surgir estudios que abordan la relación particular de los hombres con estas prácticas feminizadas (McBrinn, 2021), aunque todavía son muy escasos.

Estudios como el de Gowrley (2020) analizan cómo las imágenes visuales y literarias del trabajo textil han sido fundamentales para la creación de una "gramática de feminidad" respetable. Desde un enfoque histórico, se ha observado cómo a fines del siglo XIX y principios del XX, el bordado comenzó a adquirir un estatus artístico más elevado. Algunas fuentes de la época ya lo describían como una técnica en evolución que exigía experticia (Perkins, 1886; Lewis, 1907), mientras que otras lo comparaban con la pintura, asociando la aguja al pincel como instrumentos de creación (Rodman, 1888). Esta revalorización del bordado fue producto, en parte, del hecho de que las mujeres, fueron excluidas de las artes tradicionalmente reconocidas como importantes y volcaron su creatividad hacia la costura. Este medio se fue transformando no solo en una práctica estética, sino en una forma de creación universalmente femenina, que trascendía clase, raza y nación (Mainardi, 2018). Hunter (2019) analiza cómo el bordado y la costura han sido prácticas fundamentales para mujeres históricamente silenciadas, abordando su papel como formas de resistencia, memoria y duelo, así como su dimensión colectiva.

Una de las investigaciones más relevantes y pioneras en problematizar la evolución de técnicas como el bordado dentro del ámbito de las Bellas Artes es el libro *The Subversive sitich. Embroidery and the Making of the Feminine*, de Rozsika Parker (2010). Desde una mirada principalmente europea, la historiadora planteó que el bordado debía ser considerado una forma de arte legítima y politizada, lo que abrió camino a relecturas sistemáticas de esta práctica. Beaudry (2006), desde la arqueología cultural, profundiza en cómo objetos como la aguja, los dedales y las tijeras, entre otros, formaron parte de la construcción material y simbólica de los arquetipos de género, integrándose en las prácticas sociales de cada época.

Técnicas como el bordado han sido reapropiadas como medios expresivos de lucha política y feminista, desafiando todas las categorías de "arte menor" para insertarse críticamente desde los márgenes en el campo de la producción artística institucional (Alcaraz, 2016; Gallado, 2020). Estas prácticas se han consolidado como expresiones estético-políticas que ocupan un lugar reivindicativo en el espacio público y disputan su reconocimiento en la institucionalidad artística (Ruiz - Garrido, 2018). Investigaciones como las de De la Colina y Chinchón (2012) y Pazmiño (2018) analizan las diversas dimensiones del arte textil contemporáneo, enfatizando en su capacidad para abordar cuestiones estéticas, sociales y políticas, no solo como material o técnica, sino también como discurso artístico feminista. Quincero y Villamizar (2020), a través del caso de las mujeres atrateñas, analizan cómo estas prácticas pueden ser reparadoras, políticas y espirituales, preservando la memoria y la vida en medio de contextos adversos. De igual forma, Cuellar y Caicedo (2023) exploran cómo los espacios de creación colectiva basados en prácticas textiles pueden convertirse en experiencias transformadoras que

propician vínculos afectivos y relaciones significativas entre mujeres que se reúnen de manera periódica y sostenida.

El vínculo entre las prácticas textiles y los movimientos feministas es inseparable, ya que no solo han reflejado históricamente las luchas de las mujeres, sino que se han constituido como formas de resistencia en sí mismas, poniendo en evidencia la exclusión sistemática impuesta por el canon artístico. Kokoli (2020) señala que actividades como bordar o tejer son indisociables de los feminismos, ya que acompañan y potencian una estética inclusiva y subversiva. De Gracia (2018) propone el textil como un dispositivo performativo y comunicacional, mientras Adamson (2007) lo posiciona como un oficio con valor propio en el discurso artístico. Aunque la documentación sobre las prácticas textiles en el ámbito del arte sigue siendo limitada para las mujeres inclusive, McBrinn (2021) es de los primeros en aventurarse a realizar un estudio que buscan analizar la incorporación de hombres y disidencias de género y sexo en este campo.

Bryan-Wilson (2017) analiza las divisiones tradicionales entre arte y artesanía, lo alto y lo bajo, lo profesional y lo amateur, y cómo los textiles desde su naturaleza flexible y táctil pueden ser herramientas que cuestionan y tienen un intencionado peso político y social, lo que podría movilizarlas en diferentes categorías dependiendo del contexto desde donde se analicen. Además, presta atención a aspectos estéticos de las piezas textiles, cuestionando si las personas que las realizan se consideran artistas o no.

En América Latina, los textiles testimoniales han adquirido el carácter de documentos de memoria, funcionando como espacios de contención emocional y como herramientas de denuncia y exigencia de justicia (González-Arango, 2019). Las prácticas textiles se han resignificado como herramienta de resistencia en contextos marcados por la violencia y la desigualdad. En Colombia, Pérez-Bustos et al. (2022) examinan cómo los haceres textiles han sido apropiados como formas de resistencia tanto doméstica como colectiva frente al conflicto sociopolítico. En México, Olalde (2019) analiza cómo el bordado colectivo se ha transformado en una herramienta de memoria, resistencia y acción política ante la violencia estructural. A través de su potencial narrativo y afectivo, las piezas textiles permiten entretejer etnografías y consolidar identidades personales y colectivas (Nickell, 2014; Pérez-Bustos, 2019; Tapia de la Fuente, 2021).

Flores (2020) y Sánchez-Aldana et al. (2019) proponen un diálogo entre las teorías anglosajonas sobre prácticas textiles y casos latinoamericanos en los que desarrollan estas técnicas se desarrollan como mecanismo de denuncia sociopolítica. En este sentido, Ojinaga (2020) advierte que, aunque estas prácticas poseen una historia ancestral, muchas veces no se las valora como expresiones contemporáneas, y sus creadoras no siempre son reconocidas como autoras, porque son otros quienes definen su significado y lugar. Castillo-Cisneros (2020), desde el tejido en contextos indígenas de Oaxaca, propone la expresión de "antropología textil", como una forma de interpretar y transmitir memorias colectivas a través de los hilos, patrones y técnicas del tejido tradicional. Albarrán González (2020/2021) destaca cómo la práctica textil entre mujeres, enmarcada en el concepto de *Buen Vivir,* puede ser una estrategia efectiva para reconectar con la herencia

cultural, preservar saberes ancestrales y promover comunidades más justas y sostenibles. En la misma línea, Espejo (2022) introduce el concepto de *crianza mutua* para describir relaciones de reciprocidad y cuidado entre seres humanos, naturaleza, objetos y saberes, poniendo especial énfasis en las prácticas textiles en todas sus etapas, desde una perspectiva que valora la interconexión.

Actualmente, estas técnicas son empleadas en investigaciones con enfoques prácticos en sociología, antropología y psicología. Se ha estudiado la utilidad de los textiles como objetos que aportan conocimiento en el estudio de los efectos psicológicos de la guerra y la violencia militarizada (Andrä et al., 2020), y también como medio económico, soportes de expresión emocional y resiliencia en medio de conflictos que dividen los territorios (Hermanson, 2012; Nickell, 2015; Balasso, 2018; Bello y Arangurren, 2020). Algunas aportaciones vinculan las prácticas textiles y la salud mental en contextos de conflicto (Raye, 2016; Arias, 2017; Arias, 2019), otras rescatan la relación de estas técnicas con enfermedades como el alzhéimer, visibilizando además el rol de la mujer como cuidadora (Martínez et al., 2017). En relación con el tejido, han proliferado también los estudios que destacan sus beneficios tanto físicos como psicológicos (Değirmenci, 2018; Rusiñol-Rodríguez et al., 2022).

Finkelstein y Méndez (2008) y McCutcheon y Boudreaux (2020) resignifican el bordado como experiencia educativa intercultural, crítica frente a las enseñanzas neoliberales en la universidad. De igual forma, Arias et, al. (2021) exploran cómo las prácticas narrativas y la creación textil propician espacios reflexivos en equipos de investigación cualitativa e interpretativa, especialmente en territorios marcados por el conflicto.

Kuhn (2016) propone que las artes textiles pueden ser una herramienta poderosa para promover una forma de justicia que preserve vínculos sostenibles y equitativos entre las personas y el medio ambiente. Por otra parte, Arias et, al. (2022) relatan cómo, a través de la creación de marcas comerciales y proyectos de costura sostenibles, las personas participantes transforman sus experiencias de conflicto en narrativas visuales que contribuyen a la reconstrucción de sus identidades y relaciones.

Pérez-Bustos (2016) plantea una visión feminista que revaloriza el bordado artesanal como una forma de conocimiento y como herramienta para repensar las dinámicas entre saberes. En la misma línea, a través de la metáfora textil del telar, Albarrán-González (2022) considera las prácticas textiles tradicionales como metodologías válidas y poderosas para la generación de conocimiento, a través de una metodología de investigación en diseño con enfoque decolonial.

En los últimos años, ha proliferado un enfoque que vincula las prácticas textiles con el mundo digital, argumentando que lo artesanal no solo puede coexistir con las tecnologías digitales, sino también dialogar con ellas desde perspectivas feministas y transdisciplinares (Cortés y Pérez-Bustos, 2020). En esta línea, Jefferies et al. (2015) sostienen que las prácticas textiles pueden analizarse desde sus conexiones con la memoria, el territorio, el cambio social y tecnológico. Rivera (2017) explora el cruce

entre lo textil y lo audiovisual en contextos de lucha por la memoria, el cuerpo y el territorio, destacando el valor político y epistemológico de las narrativas bordadas.

Asimismo, investigaciones recientes subrayan el papel de las plataformas digitales en la promoción del bordado como una práctica colectiva que sustenta espacios de solidaridad y diálogo político (House et al., 2022). De forma complementaria, los medios de comunicación y redes sociales han sido claves en la denuncia del uso indebido de textiles tradicionales (Celigueta y Martínez, 2020). Por su parte, Olalde et al. (2020) analizan cómo el bordado colectivo, facilitado por redes sociales, se transformó durante la pandemia de COVID-19 en una práctica de cuidado, conexión y resistencia.

Ciertas investigaciones declaran que el arte textil ha sido una vía de expresión y empoderamiento de las mujeres (Hensel et al., 2017; Villalobos, 2018; Jefferies, 2016; Eliçabe, 2020-2021), especialmente con aquellas migrantes o refugiadas, convirtiéndose en un dispositivo de enseñanza-aprendizaje (Rosentreter-Villarroel y Albarrán-González, 2023), que establece conexiones íntimas con el cuerpo, la memoria y las emociones, especialmente ante experiencias traumáticas o dolorosas (Maddoni, 2021). Viñao (2020) destaca la revalorización de estas actividades asociadas a lo femenino, y cómo se han convertido en un medio contemporáneo para afirmar identidades de género y desafiar los límites entre arte, artesanía y activismo En esta línea, Comatelli (2018) llama a repensar estas prácticas atendiendo a sus implicancias políticas, el contexto, las personas que las realizan y los espacios por los que circulan. Por otra parte, Cuellar (2019) pone énfasis en la práctica textil como una forma de reflexión desde el hacer y la memoria corporal, proponiendo nuevas formas de compresión y conexión en instancias educativas.

Diversos estudios brindan una variedad de perspectivas sobre el lugar ocupado por los tejidos y textiles en diferentes culturas globales e históricas, pasando brevemente por la discusión sobre su valoración y categorización en el mundo del arte (Daly-Goggin y Fowkes-Tobin, 2009; Harris 2019; Postrel, 2020; St Clair 2022). Stein (2021) reconoce el potencial transformador y político de las prácticas artesanales, especialmente las textiles, históricamente feminizadas. Por otra parte, Calafell (2021) reflexiona sobre el bordado desde su potencial epistemológico, abordándolo desde una perspectiva feminista encarnada. Pérez-Bustos (2016) plantea la revalorización del tejido como una forma de conocimiento, especialmente en contextos feministas, latinoamericanos y decoloniales. Otras investigaciones destacan la importancia de comprender las prácticas textiles no como rupturas con el pasado, sino como parte de un continuo cultural y político, como formas de activación femenina que articulan memoria, identidad y transformación social dentro de contextos tanto íntimos como urbanos (Daly-Goggin, 2013; Tedder, 2019; McGovern, 2019).

En los últimos años, han comenzando a incrementarse las investigaciones que buscan destacar las prácticas textiles como una valiosa estrategia pedagógica, política y de memoria utilizada por mujeres para enfrentar, expresar y transformar las secuelas de los conflictos sociopolíticos en sus territorios (González et, alt., 2022). Desde el ámbito académico, también se han desarrollado estudios que exploran el bordado como forma de

documentación y archivo textil de derechos humanos en contextos de agitación social (Colectivo El Ojo de la Aguja et al., 2022).

Climent-Espino (2022) aporta al debate al conceptualizar el bordado como un "textimonio" político que trasciende la técnica artesanal para inscribirse en el giro gráfico, donde lo visual y lo textual se articulan como nuevas formas de comunicación política y cultural. Esta perspectiva enfatiza el bordado como una práctica que articula lo estético y lo político en contextos de resistencia. En esta misma línea, De la Garza et, al. (2021) analizan cómo, en manos de mujeres, esta práctica ha superado su dimensión estética para convertirse en una herramienta de acción social y en un medio legítimo de expresión política en América Latina. Por su parte, Ossul y Pacheco (2024) reúnen experiencias desarrolladas durante las últimas dos décadas en Chile, en las que mujeres lideran prácticas colectivas de bordado y arte textil, concebidas como espacios de encuentro, memoria y denuncia.

c. Arpilleras como caso de estudio relevante

Uno de los hitos más relevantes en lo que hoy podríamos denominar artivismo textil en América Latina son las arpilleras chilenas (Rosentreter-Villarroel, 2022), piezas creadas durante la dictadura (1973–1990) como formas de expresión política lideradas por mujeres pobladoras que transformaron el dolor en acciones colectivas (Agoín, 2008; Strom y Facing History and Ourselves 2009; Pérez y Viñolo, 2010; Larerre, 2019). Estas obras textiles funcionaron como dispositivos de denuncia, memoria y resistencia frente a la represión y la censura (Moya-Raggio, 1984; Sastre, 2011). Desde los primeros registros de la época, estas piezas fueron reconocidas como manifestaciones artísticas originadas desde los sectores populares, en especial desde las poblaciones afectadas por la violencia política (Solidaridad, 1976; Ewards y De la Fuente, 1979; La Bicicleta, 1979).

En este sentid, Jara (1988) interpreta las arpilleras como un lenguaje visual con valor literario, y las posiciona como dispositivos narrativos y culturales que operan desde los márgenes. A esta lectura simbólica se suma Vera (1987), quien resalta la iconografía crítica de estas piezas, donde se contrapone la inocencia infantil con las duras realidades políticas, apelando tanto a la emoción como a la reflexión intelectual del espectador. En la misma línea, Michaud y De Cock (2020) destacan su potencial como herramienta pedagógica y didáctica para la construcción de memoria colectiva y Clark, 2022, como un método alternativo que puede contribuir a generar espacios de reflexión y creatividad, desde las particularidades del entorno. Mallea (2021) propone el concepto de imagen-objeto para referirse a la doble naturaleza de las arpilleras exhibidas en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, como expresiones simultáneas de memoria política y valor cultural.

Agosín (1985; 1987, 2008; 2014), una de las autoras más influyentes en el estudio de las arpilleras, sostiene que las mujeres que bordan o cosen, como lo hicieron las arpilleristas, abandonan el rol tradicional de consumidoras de arte para convertirse en productoras, incorporándose activamente al proceso de producción de la cultura. Sus aportaciones a la

documentación de la historia de las arpilleras, a pesar de estar escritas la mayoría en inglés, son de las más consideradas y citadas en la actualidad. De igual forma, las aportaciones de Jacques (1977) son relevantes, ya que recopiló relatos de arpilleristas y piezas de su colección, ofreciendo una perspectiva directa que sirvió de inspiración a talleristas e investigadoras internacionales, contribuyendo así a su difusión global.[5]

Desde una mirada sociopolítica, Brett (1987) examina cómo el arte popular refleja y participa en la historia contemporánea desde una perspectiva social y política. Entre las diversas formas de arte no institucional que analiza, presta especial atención a las arpilleras, consideradas una expresión de arte popular creada por personas sin formación artística formal. Es uno de los primeros en abordar cómo este tipo de manifestaciones son frecuentemente ignoradas por los centros culturales de poder y los medios de comunicación de gran alcance. Esta dimensión política se complementa con los estudios sobre la circulación internacional de las arpilleras, en el marco de la llamada "economía solidaria" (Adams, 2013; Berlien, 2019), donde estos textiles pasaron a convertirse en artefactos de denuncia, y también en objetos de intercambio cultural y económico, llegando a ser descritos como "periódicos de tela" (Gambardella y Valdivia, 2007). Su carácter testimonial ha permitido problematizar tanto memorias individuales como colectivas (Vinyes, 2018).

A nivel internacional, Bacic (2008-2009) destaca las arpilleras como objetos de arte y memoria que abren espacios de diálogo en contextos de conflicto y postconflicto, con un impacto que se ha extendido a otros territorios. En esta línea, Rusansky (2021) documenta cómo mujeres afectadas por represas en Brasil han adoptado la práctica textil como un mecanismo de expresión emocional y resistencia, inspiradas en gran medida por el legado de las arpilleristas chilenas.

En la actualidad, investigaciones como la de Galarza (2018), que centran su estudio en el proyecto de las Arpilleras de Wellington, destacan la vigencia del bordado como una forma de activación sociopolítica, capaz de articular memorias personales con luchas colectivas en contextos migrantes, mientras que Rosentreter-Villarroel (2020) analiza su progresivo reconocimiento en el campo artístico, tanto por su presencia en exposiciones internacionales como por el creciente interés académico. Este proceso ha permitido suavizar la tensión entre lo artesanal y lo artístico. A su vez, De la Maza (2021) se enfoca en reconstruir las experiencias pasadas donde las arpilleras participaron en espacios artísticos, interrogando el momento en que comenzaron a ser reconocidas como parte del canon del arte.

Otras investigaciones recientes reflexionan, a través del caso de las arpilleras, sobre la incorporación de nuevas tecnologías en diálogo con técnicas tradicionales, generando formas híbridas de arte textil con potencial crítico, político y comunicativo (Guridi, 2019). No obstante, Bradshaw (2018) advierte sobre los riesgos de que la

[5] Como veremos en el capítulo 2, se analizará la historia de las arpilleras y su impacto internacional, gracias a una red solidaria de distribución en el extranjero que, además, se encargó de difundir su historia. En este contexto, este libro desempeñó un papel clave en países como Francia, Bélgica y los Países Bajos.

comercialización actual de las arpilleras ha diluido su valor simbólico, despojándolas de su carácter político y su función como objeto de memoria.

Finalmente, otros trabajos han estudiado textiles realizados durante la dictadura en contextos carcelarios, donde también se incluyen arpilleras que dialogan con aquellas realizadas por las agrupaciones en los barrios, tanto en su materialidad como en su intención política (Montalva, 2013; Sánchez, 2015), ampliando así el espectro de los tipos de artivismos textiles en Chile.

d. América Latina, alta cultura y cultura popular

La consideración del papel que tuvo la mujer indígena en la historia ha sido frecuentemente subestimada en las narrativas coloniales, lo que podría evidenciar su relegación a posiciones secundarias (Ortiz, 2006). Graubart (1997) analiza cómo el tejido fue una herramienta de resistencia, adaptación y transformación para las mujeres andinas frente a las imposiciones coloniales, y cómo estas prácticas conservaron significados sociales y culturales prehispánicos mientras que se reformulaban en el nuevo sistema colonial.

En esta línea, Bartra et al. (2019) presenta un análisis teórico respaldado por estudios de caso, que permiten comprender cómo las mujeres han resignificado el hacer artesanal y el arte popular, transformándolos en formas de expresión crítica y cultural potentes en América Latina y el Caribe, las cuales han sido incorporadas activamente en diversas luchas sociales y políticas.

Este enfoque se conecta con autores como Bratich y Brush (2011), quienes examinan el resurgimiento del interés por las prácticas artesanales, a las que denominan “fabriculture”. Su objetivo es analizar cómo estas pueden funcionar como medios de expresión política y social para desafiar contextos políticos y culturales marcados por el neoliberalismo, cuestionando tanto los espacios tradicionales del arte como las convenciones de género. Holmes (2015), por su parte, propone una revalorización del trabajo artesanal que se encuentra incluido en profesiones contemporáneas frecuentemente subestimadas y realizadas por mujeres. De igual forma, Wood (2021) argumenta que el hacer manual está profundamente relacionado con cuestiones de poder, identidad, género, economía y ecología. López (2021) analiza cómo las categorías de "arte culto" y "arte popular" están marcadas por relaciones de poder que excluyen ciertas expresiones culturales. A través del caso del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala, muestra cómo estas mujeres usan el arte textil como forma de resistencia y crítica a esas estructuras.

Las características propias del continente, como conflictos políticos y sociales reiterados en el tiempo, sumado a los procesos de colonización, descolonización y neocolonización, proporcionan espacios de condición permanente para un arte mucho más combativo, político y contestatario, donde los artistas deben involucrarse con los problemas de sus territorios (Barbancho, 2014). Giunta (2011) plantea la idea de que las obras de arte no solo deben apreciarse estéticamente, sino también como portadoras de discursos, memorias, tensiones y luchas. De igual forma, Escobar (2009) plantea que el arte ya no

juzga solo aspectos estéticos, sino por su capacidad de intervenir en el plano social para generar diálogos, contar experiencias y provocar cambios.

Desde la teoría crítica, Richard (1997) invita a repensar el vínculo entre la teoría y los contextos, para construir discursos críticos arraigados en el territorio y sus conflictos. En esta misma dirección, Sennett (2009) cuestiona la separación histórica entre arte y oficio, proponiendo una comprensión de la artesanía que trasciende lo técnico y se reconoce como un modo legítimo de resistencia cultural cruzado por una dimensión comunitaria y social. A su vez, Knight y Senie (2016) reflexionan en torno al arte público como una forma de intervención social que transforma el espacio y promueve el diálogo con la comunidad, la política y la memoria colectiva, más allá de los ámbitos tradicionales del arte. Por su parte, Blanco et al. (2001) analizan cómo el arte en el espacio público puede expresar conflictos vinculados con la ciudadanía, abordando prácticas artísticas y políticas desde la espacialidad y lo cotidiano, lo que permite nuevas miradas sobre la relación entre el arte y la ciudad.

La mediación artística también adquiere relevancia, desde la vinculación del arte con procesos sociales (Moreno, 2016). Ángel (2022) propone una visión crítica de la gestión cultural, para centrarse en su dimensión política y educativa, poniendo a la comunidad en el centro. Contreras y Ramírez (2019) examinan cómo diversas expresiones artísticas políticas latinoamericanas, particularmente populares, han sido utilizadas como mecanismos de crítica, denuncia y subversión frente a estructuras de poder, violencia estatal y desigualdades sociales.

García Canclini (1973) analiza cómo las vanguardias artísticas buscaron romper con el arte tradicional apropiándose de elementos populares, y reflexiona si estas integraciones lograron transformar efectivamente las estructuras del arte para integrar genuinamente lo popular, o si, por el contrario, se limitaron a instrumentalizarlo. Además, el autor propone un análisis profundo sobre el rol del arte popular como una práctica viva, inserta en las dinámicas sociales, políticas y culturales de América Latina (García Canclini, 1977). En *Culturas híbridas* (2001), examina las identidades culturales a partir de cómo se construyen, negocian y transforman, considerando los diversos contextos atravesados por el mestizaje, la globalización y los medios de comunicación. Asimismo, profundiza en cómo la cultura popular es resignificada en estos procesos, dando lugar a nuevas formas culturales híbridas.

En una línea más reciente, García Canclini (2010) advierte que las sociedades contemporáneas han dejado de construir relatos que orienten el presente y el futuro, lo cual impacta en las formas de producir y percibir la cultura. Frente a ello, propone revalorar el papel del arte, la imaginación y la acción colectiva como medios para reconfigurar el vínculo con el mundo y dotarlo de sentido.

La revisión del libro *Teoría cultural y cultura popular* (Storey, 2002) permite profundizar en los orígenes de la cultura popular y lo que ésta significa a través de los estudios culturales, desde el año 1950 hasta la actualidad. Si bien está escrito desde el contexto europeo, el orden cronológico sobre las aportaciones de diferentes intelectuales en el tema

facilita la comprensión y evolución del concepto. En una línea similar, Yúdice (2002) muestra cómo la cultura es frecuentemente instrumentalizada en los marcos de gestión social y económica contemporánea. A su vez, Zapata (2016) destaca que el debate en torno a la cultura popular permanece abierto, sin alcanzar consensos definitivos.

Desde una mirada sociológica, las teorías de Pierre Bourdieu ofrecen un marco analítico sólido para comprender los límites históricos y sociales que han configurado lo que se considera "alta cultura". Uno de sus aportes más relevantes en este ámbito es el libro *Las reglas del arte* (1995), donde analiza la constitución del campo artístico, evidenciando cómo las jerarquías culturales se construyen a través de dinámicas de poder, capital simbólico y cierta autonomía del arte. Nathalie Heinich (2005) también establece criterios fundamentales para delimitar lo que se entiende por alta cultura, y, en consecuencia, sus implicancias en la definición de lo popular desde la perspectiva de las ciencias sociales. Passeron y Grignon (1992) cuestionan las construcciones sociales en torno al gusto, revelando cómo las distinciones culturales responden a estructuras de poder.

Con respecto a la cultura popular, Alfaro (1999), sostiene que es un fenómeno complejo y dinámico, que se adapta a las circunstancias históricas y sociales, mostrando una gran capacidad para generar significados y formas de vida alternativas. Este planteamiento dialoga con las propuestas teóricas de Ticio Escobar (2004; 2014), quien propone entender lo popular como una categoría conflictiva y ambigua que se articula en tensión con la cultura ilustrada y de masas. A través de su análisis, el autor pone en juego los procesos de resignificación cultural y las posiciones desiguales entre distintos sectores sociales de América Latina, abordando también los vínculos entre identidad, ciudadanía y arte. En este sentido, Peist (2022) advierte sobre la urgencia de revisar las jerarquías vigentes dentro del sistema del arte contemporáneo, considerando su complejidad y la participación de múltiples agentes. Además, revisa un conjunto de teorías que sostienen que todavía persisten diferencias entre lo que se considera culto y lo que se considera popular. Santamaría (2019), desde una perspectiva crítica, plantea que el sistema neoliberal es capaz de usufructuar de aquellas prácticas originalmente contrahegemónicas que no siempre tenía cabida, para neutralizarlas y despojarlas de su intención crítica y así integrarlas a su propia lógica.

Desde una perspectiva descolonial y a partir de casos de estudio, Giunta (2020) propone repensar la historia del arte, cuestionando la idea de un origen único y central que se replica en otros lugares. En su lugar, plantea que esta se configura de forma simultánea en múltiples contextos. Asimismo, destaca cómo las producciones artísticas latinoamericanas mantienen un diálogo activo con sus realidades sociopolíticas y culturales, desafiando la jerarquía implícita en la dicotomía centro-periferia.

Por otra parte, Huyssen (2011) sostiene que la modernidad continúa operando como una fuerza cultural significativa incluso después del auge de la posmodernidad. Propone una visión más matizada y crítica de ambas categorías, y aboga por una cultura que, sin renunciar a sus raíces históricas, sea capaz de afrontar críticamente los desafíos del presente.

Finalmente, la compilación coordinada por Ángel (2017) reúne diversos ensayos que abordan temas como el espacio público, la cultura digital, la construcción de identidades, el periodismo cultural y los imaginarios visuales, ofreciendo herramientas analíticas para comprender cómo se configuran y reproducen prácticas culturales en contextos contemporáneos.

e. Artificación y reconocimiento

El estudio del fenómeno de la artificación, entendida como el proceso mediante el cual ciertas prácticas culturales adquieren reconocimiento como arte, ha generado múltiples enfoques teóricos en las últimas décadas (Furió, 2000; Baumann, 2007; Naukkarinen, 2012). Esta investigación se sitúa desde el trabajo de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro (2012), quienes analizan los procesos sociales de adjudicación de valor simbólico e institucional a determinados objetos y prácticas culturales, planteando la idea de que estos procesos son dinámicos y dan origen a nuevas formas de arte.

Heinich (2017a) identifica ejemplos de artificación en manifestaciones como los cómics y el cine, mientras que investigaciones recientes han extendido este análisis a los videojuegos (García, 2019) y los tatuajes (Fabbri, 2019). No obstante, este trabajo se enfoca en las prácticas textiles, proponiendo que estas presentan ciertas particularidades al momento de enfrentar estos procesos de legitimación artística.

Para comprender cómo se construyen estos procesos de legitimación, es fundamental analizar los mecanismos de reconocimiento en el mundo del arte. En este sentido, Furió (2012) propone una metodología que articula niveles de reputación artística basados en condiciones sociales específicas. De forma paralela, Peist (2012a) destaca la existencia de dispositivos sociales reiterados que influyen en la constitución del valor artístico. Desde un enfoque más vinculado a los oficios, Prieto (2017), en su análisis del reconocimiento de prácticas como la cerámica, la joyería y los esmaltes, aporta herramientas útiles para pensar la posible transposición de estos procesos al ámbito textil-artístico. La recopilación de estudios realizada por Furió y Peist (2022) ofrece un marco sociológico más amplio que permite comprender cómo se consolidan estas valoraciones en las artes visuales del siglo XX.

El debate sobre las jerarquías y categorías del arte también resulta relevante. Howard Becker (2008) en *Los mundos del arte*, describe cómo ciertas manifestaciones logran constituirse como “mundos artísticos”, mientras que otras, como las prácticas textiles, permanecen relegadas al ámbito de lo artesanal. Esta distinción evidencia la necesidad de problematizar estas clasificaciones y entender su evolución, un punto en que también enfatiza Shapiro (2019) quien sostiene que la definición de lo artístico es contingente y depende del momento histórico y del contexto cultural.

Dentro de las particularidades de las prácticas textiles y la posible vinculación que tienen con las características del arte contemporáneo, se destaca el análisis actual que propone

García Canclini (2010) sobre las condiciones culturales y sociales en las que el arte adquiere la condición de postautónomo. Heinich (2017b) profundiza en este cambio de paradigma en el que las diferencias estéticas y las jerarquías tradicionales se ven profundamente cuestionadas.

Finalmente, estudios de reconocimiento artístico como el de Fraiberger et. al. (2018) evidencian que la entrada de una práctica a instituciones legitimadoras, como museos o galerías prestigiosas, constituye un punto de inflexión clave en su proceso de artificación. Esta perspectiva se conecta con investigaciones como la de Porcel (2020), que analizan cómo determinadas manifestaciones textiles han surgido desde los márgenes sociales para transitar hacia el reconocimiento institucional, evidenciando su capacidad de generar sentidos políticos desde su potencia simbólica, en el contexto artístico actual.

f. Artivismos

En América Latina, el arte ha ocupado históricamente un lugar clave en la configuración de discursos políticos, sociales y culturales. Camnitzer (2007), propone que el arte conceptual en América Latina además de reformular cuestiones estéticas, fue una herramienta de resistencia política, crítica social y liberación cultural, especialmente en contextos de represión, dictaduras y censura, propios del continente. Desde estas ideas algunos autores conciben las imágenes como espacios de resistencia política (Rivera Cusicanqui, 2015). Escobar (2022), propone una crítica del arte que no se limita exclusivamente al factor estético, sino que también considera las dimensiones políticas y sociales de las prácticas artísticas.

Nelly Richard, en su libro *Lo político y lo critico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?* (2004), y en el ensayo "Lo político en el Arte: Arte, político e Instituciones*"* (2008), analiza a fondo el contexto chileno, centrándose en el arte durante el gobierno de Allende, la dictadura y la transición a la democracia. Muestra cómo el arte fue cambiando de sentido político según la época, entre la censura, la creación y la resistencia. Con un tono crítico, destaca obras y manifestaciones artísticas de la época, tomando en consideración los diferentes mecanismos que dan cuenta de cómo se fue politizando y despolitizando el arte en diversos sectores y momentos. Sin embargo, deja fuera expresiones clave como las arpilleras, textiles ligados a la resistencia de las mujeres durante la dictadura. Esta omisión revela tensiones sobre los límites y las formas en que se decide qué prácticas entran dentro del canon del arte político.

Los artivismos contemporáneos proponen nuevas formas de expresión política que traspasan los límites de la institucionalidad. Según Gutiérrez (2021), estas prácticas comparten características comunes que permiten identificarlos, teniendo la creatividad como eje, el protagonismo colectivo por sobre el individual y la intergeneracionalidad, entre otras. Estas cualidades transforman los artivismos en fenómenos culturales y políticos con identidad propia.

Aladro et al. (2018) analizan el artivismo como una herramienta educativa y comunicativa, que promueve la reflexión crítica y la acción social en diversos escenarios. En este sentido, el artivismo no solo moviliza la creación desde la experiencia estética, sino que también contribuye a generar procesos de aprendizaje dentro y fuera de las aulas, que fortalezcan el pensamiento crítico.

Sin embargo, autores como Delgado (2013) plantean discusiones más críticas en torno a este enfoque, invitando a problematizar el lugar del artivismo en los movimientos sociales actuales, advirtiendo sobre el riesgo de que las protestas se conviertan en espectáculos visuales que, aunque puedan impactar y atraer masas, no necesariamente conllevan transformaciones políticas concretas.

g. Los aportes de este estudio a los análisis sobre las prácticas textiles

Este apartado presenta las contribuciones específicas de esta investigación, orientadas a dialogar con los enfoques analizados anteriormente, para ampliar marcos interpretativos y proponer nuevas perspectivas sobre las prácticas textiles desde el campo de la historia del arte.

Como se observó en la primera parte del estado de la cuestión, si bien ha emergido una valiosa producción bibliográfica que aborda la categorización e infravaloración artística de las piezas textiles realizadas por mujeres (Bryan-Wilson, 2017; Parker, 2010; Viñao, 2020; Parker y Pollock, 2021), respaldadas por los estudios de género y los movimientos feministas que han contribuido a visibilizar a las mujeres como creadoras dentro de la historia del arte (Chadwick, 1990), persisten vacíos respecto a aquellas prácticas consideradas secundarias por su feminización. En razón de estos conflictos iniciales este estudio se sitúa desde la problemática del reconocimiento y la visibilización de las mujeres vinculadas a las prácticas textiles, con énfasis en revalorizar tanto sus producciones como su figura en calidad de creadoras y mediadoras.

De igual forma, se concibe el rol de mediación textil como una labor realizada principalmente por mujeres, quienes son las encargadas de crear redes que permiten visibilizar estas manifestaciones, históricamente relegadas a los márgenes de la cultura oficial. Las mediadoras textiles actúan como puentes entre saberes ancestrales y artísticos y los espacios institucionales, generando vínculos que enriquecen y transforman los contextos. Asimismo, este estudio busca contribuir a la discusión sobre la mediación cultural y artística desde el enfoque sociopolítico que promueven las prácticas textiles, especialmente en territorios atravesados por conflictos sociales y políticos. En este contexto, además del concepto de mediación se propone una definición de artivismos a partir de las dinámicas y características de las prácticas textiles (Rosentreter-Villarroel, 2024).

Las principales aportaciones específicas de este trabajo se orientan al análisis y descripción de los circuitos de valoración de las prácticas textiles en el ámbito artístico (Rosentreter-Villarroel, 2020), documentando además los procesos de reconocimiento en

otros espacios sociales donde estas producciones han comenzado a circular, como los espacios comunitarios, la academia y las plataformas digitales. Para ello, se desarrolló una metodología mixta que incluye entrevistas y encuestas a creadoras que, en muchos casos, no cuentan con formación académica en arte, con el fin de identificar si existen otras instancias de validación más allá de las previstas por la cultura dominante. Esto permitió conformar una base de datos a partir de fuentes primarias, con especial atención a las percepciones de las propias creadoras sobre su inserción en el mundo del arte. A partir de este material, se generó un diálogo entre las prácticas textiles y sus diversos funcionamientos en relación con las dinámicas del arte contemporáneo (Heinich, 2017b), con el propósito de identificar en qué coinciden, en qué difieren y cómo se retroalimentan estos contextos.

Otra de las contribuciones de este trabajo está relacionada con la historia de las arpilleras chilenas, piezas textiles de reconocimiento internacional elaboradas durante la dictadura (1973-1990) por mujeres de sectores vulnerables. Si bien existen textos relevantes sobre este caso de estudio, principalmente escritos en el extranjero (Agosín, 1985; 1987; 2008; Adams, 2013), esta investigación busca aportar a la comprensión de sus orígenes, cuestionando ideas preconcebidas que no siempre coinciden con los relatos de las propias arpilleristas. Se propone, por tanto, reestructurar la narrativa sobre sus orígenes, reconociendo a las mentoras y creadoras como agentes clave de su trayectoria, además de insertar a las arpilleras en las discusiones sobre artificación.

A partir de estos procesos de inserción en el ámbito artístico, este trabajo también propone abrir el debate sobre la deuda histórica con las arpilleristas, cuyas autorías permanecen eclipsadas por el anonimato impuesto durante la dictadura. Pese a que muchas piezas cuentan con documentación que identifica a sus creadoras, continúan siendo expuestas como anónimas y, por lo general, presentadas como conglomerados de obras.

Por otra parte, proponemos un estudio que analiza y reconoce a las arpilleras como piezas clave en la historia de las prácticas textiles sociopolíticas en América Latina, respaldado tanto por material bibliográfico internacional como por el rastreo de nuevas colectividades que emergen inspiradas en el caso chileno (Bernedo, 2011; Garlaza, 2018; Busquets, 2020; Rosentreter-Villarroel, 2022). A pesar de los avances en el reconocimiento de las arpilleras desde diversos contextos, el sistema del arte aún tiende a clasificarlas como artesanías, sin atender a sus particularidades artísticas e históricas. Por esta razón, situamos esta investigación en diálogo con los conflictos que plantean los límites entre alta y baja cultura, especialmente desde el contexto latinoamericano y sus particularidades estructurales como continente.

Este trabajo se inscribe en tres ejes de discusión centrales. En primer lugar, contribuye a los estudios sobre la revalorización de las mujeres como sujetos creadores, visibilizando prácticas tradicionalmente marginalizadas en los relatos hegemónicos. En segundo lugar, enriquece la documentación del circuito artístico mediante el análisis de prácticas textiles vinculadas a la cultura popular, frecuentemente excluidas del canon institucional. Para ello, se identifican los agentes que intervienen en su legitimación, tanto dentro del campo

artístico como en otros espacios sociales, como la academia y los entornos comunitarios. Asimismo, se analizan aquellas cualidades específicas de estas prácticas que permiten su circulación entre distintos ámbitos, adquiriendo valoraciones y categorizaciones diversas según el contexto. Finalmente, esta investigación ofrece un aporte a la historia del arte al documentar las prácticas textiles sociopolíticas en América Latina desde una perspectiva situada, proponiendo un enfoque que trasciende lo meramente estético.

Diseño Metodológico

La presente investigación adoptará un diseño metodológico mixto, que integrará enfoques cualitativos y cuantitativos, lo que representa una innovación en lo que respecta a la documentación de las prácticas textiles. En razón de lo mismo, se proyectará un proceso investigativo sustentado en una combinación de métodos que serán utilizados en diversos momentos del estudio, según la naturaleza de los objetivos, con el fin de abordar estas prácticas desde una perspectiva integral, poniendo especial énfasis en la percepción de quienes actualmente se dedican a ellas.

El aparato teórico de esta investigación estará entretejido con mi trayectoria profesional, los casos de estudio y el trabajo de campo realizado, por lo que se integrará de manera transversal a lo largo de todo el texto, en lugar de presentarse como una sección independiente. Esta decisión metodológica responde al objetivo central de este trabajo que es contribuir a la documentación de prácticas que carecen de una amplia bibliografía. En este contexto, estas discusiones teóricas se articularán de manera interrelacionada con las experiencias de las entrevistadas y los resultados obtenidos en la encuesta. Estos encuadres teóricos tendrán mayor protagonismo en los capítulos 5 y 6, momentos en los que se articularán los diversos datos recopilados, las voces de las mujeres entrevistadas y mi propia experiencia desde la mediación textil y la dirección de proyectos de artivismo. En síntesis, se buscará que la teoría funcione como una red conceptual en diálogo constante con los datos empíricos.

En la primera fase de este trabajo se realizará un análisis profundo de la bibliografía existente sobre prácticas textiles, no solo en el contexto latinoamericano, sino también en fuentes extranjeras. A partir de este proceso, y considerando la escasez de registros y percepciones provenientes de las propias personas que se dedican a estas prácticas, se observará si estos textos fueron elaborados desde miradas externas. Partiremos de la base de que muchas de estas investigaciones constituyen un aporte indiscutible a la documentación de las prácticas textiles; sin embargo, en ellas abundan ideas que, al no contrastarse con su estado actual ni considerar la voz de sus protagonistas, especialmente cuando no cuentan con una formación artística formal, pueden marcar una tendencia a reproducirse sin verificación empírica. Como se abordará a lo largo del estudio, el hecho de que el ámbito textil haya estado históricamente feminizado, y de que las mujeres ocupen un lugar diferenciado en el ámbito artístico en relación con los hombres, hace

esperable cierta falta de consideración y rigurosidad al momento de referirse a estas prácticas.

A pesar de los avances significativos en diversas disciplinas, como la antropología, la filosofía y la salud, que han abordado las prácticas textiles desde su potencial epistemológico (Calafell, 2021), como forma de conocimiento (Pérez-Bustos, 2021), como mecanismos de cuidado comunitario en territorios en conflicto (Arias-López, 2017; Bello-Tocancipá et al., 2020), como formas testimoniales (González-Arango, 2019), como práctica feminista subversiva (Pazmiño, 2018), y como espacios de socialización de género y construcción comunitaria (Manrique, 2022), entre otros enfoques que vimos en el estado de la cuestión. Sin embargo, aún persiste una importante carencia de estudios desde el ámbito artístico que aborden cómo se recepcionan las creaciones textiles en los espacios expositivos, cuáles son los procesos de trabajo de sus autoras, qué agentes median en su reconocimiento social y qué dinámicas afectan su circulación simbólica y material.

En razón de lo anterior, este estudio se estructurará en tres partes, siendo la primera un análisis en profundidad de los antecedentes históricos de las prácticas textiles. A partir de la revisión bibliográfica y del notable número de exposiciones internacionales en las que estas expresiones han estado presentes, las arpilleras se posicionan como el caso de estudio más relevante de la investigación. Esto se debe no solo a su frecuencia en los registros escritos y circuitos artísticos, sino también a su impacto significativo en la configuración de nuevas colectividades en diversas localidades.

Asimismo, en el análisis del origen y el impacto de las arpilleras y de sus creadoras, las arpilleristas, aparece de manera recurrente la figura de la artista multidisciplinar Violeta Parra, así como la del colectivo Bordadoras de Isla Negra. En este contexto, se examinarán tanto el origen y la historia de estos casos de estudio como su eventual conexión con el movimiento de arpilleristas, con el objetivo de esclarecer el grado de veracidad y solidez que posee dicho vínculo a lo largo del tiempo. Esta línea de investigación se desarrollará en un apartado del capítulo uno y se retomará hacia el final del capítulo dos, donde se plantearán conclusiones al respecto. Desde la perspectiva de este estudio, podemos adelantar que dicha relación resulta, en ciertos aspectos, forzada o poco sustentada, lo que motiva a la realización de una revisión crítica de su legitimidad histórica.

De este modo, como ya precisamos la primera parte de la investigación analizará los antecedentes claves de las prácticas textiles en América Latina a partir de 1964, que es cuando la artista Violeta Parra realiza su exposición de arpilleras en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, en París, dando un salto importante para la internacionalización de las mujeres artistas latinoamericanas, pero, además, para las creaciones textiles que siempre habían estado relegadas a un segundo plano. De alguna forma, este estudio también contribuirá a documentar con profundidad la faceta textil de esta artista que ha tenido mayor reconocimiento como cantante y compositora que como artista visual, a pesar de este hecho trascendental en su carrera.

Posteriormente, cinco años más tarde, las Bordadoras de Isla Negra comenzarían a irrumpir en la escena artística chilena a través de una colección de bordados que también comenzaría a ser difundida internacionalmente por la familia Sobrino, mediante la creación de la Fundación de Isla Negra. Este estudio se propone ahondar en la historia de estas mujeres no solo como un aporte a la documentación de su trayectoria, sino también para analizar su notable inserción en el mundo del arte en una época en la que el acceso para las mujeres, y en particular para las artistas textiles, era sumamente limitado. Asimismo, se examinarán las proyecciones actuales de la colección que la Fundación de Isla Negra mantiene vigente, así como el funcionamiento del colectivo, que pese a los cambios y subdivisiones que ha experimentado a lo largo del tiempo, continúa activo hasta el día de hoy. Este análisis nos permitirá realizar un diagnóstico actualizado sobre la continuidad, evolución y vigencia de sus prácticas textiles en el contexto contemporáneo.

En la parte final de la primera sección de la investigación, se dedicará un capítulo completo al estudio de las arpilleras, ya que constituyen el caso de análisis con mayor reconocimiento en la actualidad, especialmente en el marco de su proceso de artificación a nivel internacional. El enfoque de este capítulo se centrará en esclarecer sus verdaderos orígenes, incorporando fuentes primarias que permitan reconstruir con fidelidad el mapa de sus inicios, así como identificar a los agentes fundamentales que contribuyen al prestigio que estas obras textiles poseen en la actualidad. Como ya se puntualizó, este caso será retomado en distintas secciones de la tesis, considerando el protagonismo que ha adquirido en la actualidad, siendo abordadas desde múltiples aristas: como obras de arte, objetos de memoria, prácticas de empoderamiento femenino y mecanismos de denuncia social, entre otras dimensiones que reflejan su naturaleza y relevancia contemporánea.

Cabe destacar que, si bien los tres casos de estudio que formarán parte de los antecedentes de esta investigación provienen de Chile y, según la bibliografía nacional e internacional analizada, fueron los que lograron un mayor reconocimiento e ingreso a instituciones artísticas durante la década del sesenta y setenta en que se estaban desarrollando, las arpilleras han tenido un recorrido más amplio, ya que su prestigio internacional continúa hasta la actualidad. Gran parte de la literatura revisada destaca la relevancia de estos tres casos como fundamentales para comprender el desarrollo de las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina. Por esta razón, se decidió trazar los antecedentes históricos a partir de estas referentes.

Una vez trazando el panorama de los antecedentes históricos de las prácticas textiles en América Latina, se buscará conocer la percepción de quienes se dedican actualmente a este ámbito. El interés se centrará en aspectos como sus formas de aprendizaje, los modos de difusión, la manera en que se autodenominan, su relación con las instituciones del mundo del arte y sus proyecciones a futuro. Con este propósito, se aplicó una encuesta que fue respondida por 1.134 participantes.

Dado que uno de los objetivos principales de esta investigación es identificar las características específicas que definen estas prácticas textiles, analizaremos en primer lugar los resultados de la encuesta. Esta decisión nos permitirá obtener datos concluyentes que sustenten un análisis riguroso y, de este modo, evitar basarnos en nociones preconcebidas o imprecisas al momento de comprender este ámbito. En razón de lo anterior, en la tercera sección se retomarán ciertas temáticas desarrolladas previamente en el análisis de la encuesta, con el fin de ponerlas en diálogo en esta ocasión con los casos de estudio, la revisión bibliográfica y, como se mencionó anteriormente, con mi experiencia personal en el ámbito de la gestión e investigación textil, así como en la práctica directa dentro de este campo.

De igual forma, en el capítulo final de esta investigación se propondrá una definición propia del concepto de "mediación textil", elaborada a partir del análisis del trabajo de seis mujeres que encarnan este rol: Beatriz Arias López, Isabel González Arango, Tania Pérez Bustos, Mariana Rivera García, Roberta Basic y Álida Alves. A lo largo del estudio también se hará referencia a otras mediadoras que participan en el desarrollo de los relatos vinculados a los casos de estudio de colectividades como Fabiola Rayas, Regina Méndez, Isabel Alacote Vilcatoma, Tania Andrade Olea, Reiko Miura, María Antonieta de la Rosa, Stefanía Daroch y Rocío Peters Vera. Si a ellas sumamos a Leonor Sobrino y Valentina Bone, el total de casos que abordaremos con diferentes niveles de profundidad en esta investigación asciende a 16.

A modo de resumen, en la tercera parte de este estudio se profundizará en la valoración de las prácticas textiles, apoyándonos en las metodologías empleadas y en los datos obtenidos mediante la encuesta. Esto permitirá contrastar la hipótesis planteada, cuyos resultados se analizarán detalladamente en las conclusiones finales.

a. Casos de estudio y entrevistas

Esta investigación se fundamenta en la realización de 36 entrevistas a personas involucradas en las prácticas textiles desde distintos ámbitos, como la creación, mediación, promoción y gestión.[6] También se incorporaron tres coloquios que fueron realizados a través de diversas instancias digitales de Mil agujas por la Dignidad. Las entrevistas se realizaron tanto de forma virtual como presencial, tras la firma de un consentimiento informado que incluyó los objetivos del estudio y el carácter exclusivamente académico del encuentro. Los temas abordados estuvieron alineados con los objetivos de la encuesta aplicada previamente. Se seleccionaron casos diversos para analizar tanto patrones comunes en las prácticas textiles y su reconocimiento en distintos ámbitos, como también particularidades que surgen en su relación con el mundo artístico.

Las entrevistas llevadas a cabo se agrupan en cuatro categorías principales:

- **Creadoras textiles:** personas que desarrollan prácticas textiles con

[6] En el caso de Gloria Torres, Roberta Bacic, Irma Prado y Daniel Michaud, se realizaron más de una entrevista a cada uno, manteniéndose una comunicación más fluida a lo largo de los años de investigación.

fines estéticos y políticos, que están dentro y fuera del ámbito oficial del arte.

- **Mediadoras textiles:** mujeres que impulsan, difunden y documentan estas prácticas desde roles curatoriales, pedagógicos, académicos y/o organizativos de colectivos.

- **Referentes institucionales:** se incluyen entrevistas a profesionales de museos y responsables de proyectos institucionales relacionados con el arte textil.

- **Familiares de casos de estudio**

Inicialmente el estudio partió con 16 casos de estudio, sin embargo, tras el paso de la investigación se fue haciendo necesario la incorporación de otras voces que fuesen complementando desde sus aportaciones y experiencias los objetivos, lo que llevó a cerrar este trabajo con 26 casos. Además, se incorporaron a lo largo del estudio 31 ejemplos complementarios, es decir que aparecen para ejemplificar ciertas discusiones, lo que da un total de 57, pudiendo ser colectivos, mediadoras, investigadoras o creadoras. Esta investigación se configura como una polifonía de voces textiles que dialogan a lo largo del trabajo, donde las personas que conforman los casos de estudios sostienen desde sus apreciaciones las discusiones que se van planteando.

Con respecto a la selección de casos, tal como se mencionó anteriormente, los tres estudios que abren esta investigación, Violeta Parra, las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la Dictadura, constituyen piezas clave en toda la bibliografía consultada. Aunque nuestro interés principal es analizar la historia de las arpilleras y sus creadoras a partir de fuentes primarias, la inclusión de las otras referentes surge desde del análisis bibliográfico, que de algún modo orientó dicha elección. Lo relevante es que, como estudio, no nos limitaremos a seguir la inercia de esa bibliografía, sino que buscamos indagar y reflexionar sobre las razones por las cuales se insiste en vincularlos, dado que, según las fuentes primarias entrevistadas, dicha relación no siempre resulta plenamente real.

En relación con los otros casos de estudio que aparecen principalmente en la parte tres de la investigación, fueron seleccionados considerando su pertinencia temática, asegurando que puedan contribuir desde diversas perspectivas a la discusión central sobre el desarrollo de las prácticas textiles y sus características particulares que permiten un diálogo con múltiples contextos. Por esta razón, se busca incluir experiencias tanto dentro como fuera del ámbito académico, incorporando a personas con y sin formación artística formal, así como a quienes cuentan con una extensa trayectoria como artistas textiles y a quienes recién comienzan en este campo.

En cuanto a los colectivos seleccionados, se priorizó profundizar en aquellos con trayectoria consolidada, para asegurar que aportaran datos significativos a la discusión de la investigación y evitar que se diluyeran durante el trabajo de campo. Asimismo, se consideró que estas agrupaciones mantuvieran vínculos con instituciones del ámbito

artístico, así como un interés creativo enfocado principalmente en aspectos sociopolíticos, experiencias comunitarias y pedagógicas.

En el caso de las mediadoras textiles, con frecuencia forman parte de los colectivos estudiados, por lo que sus voces aparecen desde distintos roles dentro de este entramado. Las mediadoras seleccionadas son principalmente personas vinculadas a colectividades y plataformas de difusión textil, que además integran equipos de trabajo en centros universitarios, asociaciones comunitarias o participan en el sistema del arte desde sus estudios individuales. Sin embargo, durante el análisis de los colectivos identificamos mediadoras que no pertenecen a ninguno de estos ámbitos, pero que, no obstante, terminan participando en ellos debido a que los proyectos que impulsan las conectan desde una experiencia personal con dichos espacios; aunque estos ejemplos fueron minoritarios.

En relación con el caso específico de Roberta Bacic y Conflict Textiles, se otorga una atención especial a su trabajo, considerando que el estudio de las arpilleras constituye uno de los ejes centrales de esta investigación. Bacic es actualmente la curadora con mayor reconocimiento internacional en la difusión, preservación y resignificación de estas piezas textiles. Este estudio sostiene que gran parte del prestigio que han alcanzado las arpilleras en la actualidad se debe, en buena medida, a la labor desarrollada por ella y la plataforma Conflict Textiles, la cual genera espacios de diálogo que actualizan y revalorizan estas obras en contextos tanto artísticos como educativos. En esa misma línea, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, aunque se presenta como una institución, también es considerado en este estudio como un agente clave en el reconocimiento y legitimación de estas expresiones textiles.

Entre las diversas acciones complementarias realizadas durante el trabajo de campo para esta investigación, se incluyeron visitas presenciales a dos archivos especializados en arpilleras: el archivo de Conflict Textiles en Irlanda del Norte y el archivo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile, ambas efectuadas durante el año 2023. Estas instancias estaban contempladas desde el inicio del doctorado, pero debieron ser postergadas debido a la pandemia. No obstante, esta postergación resultó ser beneficiosa, ya que al momento de concretarlas la investigación se encontraba más avanzada, lo que permitió abordar estos espacios con mayor claridad respecto a los objetivos y con más herramientas teóricas y metodológicas para el estudio presencial de las arpilleras.

En el caso de las artistas textiles Rosa Borrás y Daniela Castillo, abordadas en el capítulo 6, su inclusión en este estudio se fundamenta en el interés colaborativo que ambas han demostrado con diversos espacios sociales, además de su participación activa en los circuitos del arte, en los que se desenvuelven con mayor seguridad gracias a su formación y experiencia profesional. Asimismo, han tenido una participación activa en la plataforma Mil agujas por la Dignidad y fueron parte de la muestra digital Puntadas Revoltosas, proyecto en el que me desempeñé como curadora, organizada por el Museo de las Mujeres de Costa Rica. Estas instancias de colaboración han permitido un acercamiento más

profundo a sus trayectorias, al conocimiento de las técnicas textiles que emplean y a sus inquietudes sociopolíticas, expresadas a través de las temáticas que desarrollan en su obra.

En todos los casos de estudio abordados con mayor profundidad, resultó fundamental realizar al menos una entrevista con alguna de sus gestoras representantes o agentes vinculados directamente a su trayectoria. Esto permitió formular preguntas específicas, en sintonía con las planteadas en la encuesta, y obtener información más contextualizada y detallada. En el caso de agrupaciones o personas con una trayectoria consolidada de las cuáles existe documentación disponible, fue especialmente relevante conocer sus observaciones respecto a los temas centrales de esta investigación, en particular sobre la interacción entre las prácticas textiles con fines sociopolíticos y diversos espacios sociales, así como su percepción sobre la recepción de sus producciones en contextos propios de la cultura dominante.

Es importante señalar que se intentó incluir un mayor número de casos de estudio vinculados a personas que integran equipos directivos o grupos de trabajo en instituciones como museos o galerías. Sin embargo, en varias ocasiones no se obtuvo respuesta al momento de establecer contacto. Por ejemplo, se escribió en reiteradas ocasiones al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), con el objetivo de dialogar con algún representante que pudiera ofrecer una perspectiva institucional sobre la creciente presencia de artistas textiles y la incorporación de personas y colectividades que no necesariamente provienen del circuito artístico tradicional. Del mismo modo, se intentó establecer contacto con el estudio de Máximo Laura y con la artista Cecilia Vicuña, sin recibir respuesta.

Desde una perspectiva personal, el contacto con diversas creadoras textiles enriqueció significativamente el desarrollo de esta investigación sobre las prácticas textiles y su vínculo con causas sociopolíticas en los territorios donde estas se originan. Las experiencias compartidas por estas creadoras, incluidas en este estudio, aportan significativamente a robustecer la bibliografía existente sobre el tema en América Latina.

Dada la amplitud de casos de estudio abordados en este trabajo, se ha dispuesto un anexo 2 específico en el que se detallan los nombres de todas las personas que aparecen en esta investigación.

Cuadro 1. Principales casos de estudio

Creadoras	Colectivos/ Plataforma	Mediadoras
Violeta Parra (Chile) Victoria Díaz (Chile) Aida Moreno (Chile) Rosa Borrás (México) Consuelo García del Cid (España) Daniela Castillo (Argentina)	Bordadoras de Isla Negra (Chile) Arpilleristas de la dictadura (Chile) Asociación de Arpilleristas Mama Quilla (Perú) Textileras de MSSA (Chile) Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo (México) Familiares Caminando por Justicia (México) Colectivo Las Nombramos Bordando (México) Colectivo de Arpilleras de la Resistencia (MAB) (Brasil) Mil agujas por la Dignidad (Chile/España)	Gloria Torres (Chile) Valentina Bonne (Chile) Irma Prado (Chile/Bélgica) Familia Michaud (Chile/Países Bajos) Roberta Bacic (Chile/Irlanda) Beatriz Arias López (Colombia) Isabel González Arango (Colombia) Mariana Rivera García (México) Tania Pérez Bustos (Colombia) Margarita Cuellar (Colombia) Álida Alves (Brasil)

b. La encuesta

La decisión de aplicar una encuesta surgió, en primer lugar, de la necesidad de contrastar y poner a prueba ciertas ideas comúnmente aceptadas sobre las prácticas textiles, las cuales, si bien se presentan a menudo como verdades absolutas, no siempre encuentran un respaldo concluyente al ser confrontadas con fuentes primarias y la bibliografía especializada. Para su diseño y aplicación, se recurrió a una serie de estudios que permitieron construir una estructura metodológica rigurosa, basada en herramientas propias de la sociología y la investigación social (Combessie, 2000; Casas et al., 2003; Gutiérrez, 2009; Alvira, 2011).

Como se ha comentado, los estudios sobre prácticas textiles desde el campo del arte son escasos, por lo que esta investigación a través de esta encuesta y el desarrollo de las temáticas que proponen los datos obtenidos, constituye una contribución significativa al abordaje de este vacío. La implementación de este instrumento metodológico permite

visibilizar conocimientos, experiencias e intenciones que no han sido suficientemente analizados por la academia ni por los discursos institucionales. Al considerar directamente a quienes realizan estas prácticas, se rescata su voz como fuente legítima de conocimiento y no se deja que la interpretación de los saberes textiles quede exclusivamente en manos de investigadoras o marcos teóricos externos, muchas veces alejados de la práctica concreta. Además, los resultados permiten identificar y analizar ciertas tensiones entre la forma en que estas prácticas son concebidas por sus propias autoras y la manera en que son enmarcadas o legitimadas muchas veces por instituciones que frecuentemente delimitan los cánones de la cultura dominante.

De igual forma, este estudio contribuye a la generación de datos primarios valiosos, lo cual resulta especialmente relevante en un campo en donde, como se comentó, la bibliografía sobre el desarrollo y la sistematización de estas prácticas es aún limitada. La información recopilada, considerando la amplitud de la muestra que participó en la encuesta, 1.134 personas, constituye una base empírica significativa que puede ser utilizada en futuras investigaciones interesadas en profundizar en las prácticas textiles con enfoque sociopolítico, artístico y comunitario.

La encuesta virtual se aplicó entre el 13 de septiembre y el 23 de octubre de 2021, durante seis semanas y fue difundida principalmente a través de redes sociales, especialmente mediante la plataforma Mil agujas por la Dignidad, una comunidad activa con más de 20 mil seguidores en Instagram y Facebook, vinculada a las prácticas textiles con enfoque político y social. La alta participación obtenida refuerza la hipótesis de que las redes sociales son herramientas clave para la difusión y articulación en el campo textil contemporáneo. La encuesta se elaboró en castellano y fue traducida al portugués con apoyo especializado, para asegurar precisión conceptual.

Otro de los mecanismos utilizados para distribuir la encuesta en distintos espacios fue el rastreo de universidades, institutos y escuelas que imparten programas de grado o postítulo relacionados con el arte textil en América Latina. Una vez identificadas estas instituciones, se contactó a las personas responsables de coordinar dichos programas, a quienes se les explicó detalladamente el objetivo de la investigación.

Al momento de planificar este estudio fue relevante reconocer que existe una parte de la población involucrada en las prácticas textiles que no accede a redes sociales, ya sea por decisión personal o por restricciones en el acceso a Internet, especialmente en zonas rurales. Por esta razón, los resultados de la encuesta reflejan principalmente las percepciones de quienes sí cuentan con acceso a plataformas digitales y no involucran a toda la población que se vincula a este ámbito. Asimismo, dado que la principal vía de difusión fue la red Mil agujas por la Dignidad, un proyecto con un marcado enfoque político y feminista, es esperable que muchas de las personas que respondieron trabajen desde estas perspectivas.

En cuanto al tratamiento de los datos obtenidos a través de la encuesta, se organizó la información agrupándola según características. Considerando el grupo etario de las

encuestadas, su nacionalidad, su formación artística, sus exposiciones en sitios artísticos, etc. Una vez analizados en detalle, se buscó establecer diversas correlaciones entre ellos mediante análisis comparativos, cuyo resultado fue expuesto en gráficos, esquemas y tablas. Finalmente, tales correlaciones fueron contrastadas con las hipótesis de trabajo propuestas inicialmente.

Tal como se expuso en la descripción de las etapas de este trabajo investigativo, la segunda parte estará íntegramente dedicada a la encuesta, abordándola tanto desde su dimensión metodológica como desde el análisis e interpretación de los datos reunidos. Los resultados obtenidos mediante este instrumento serán clave para sustentar y enriquecer las reflexiones que se desarrollarán en la tercera parte del estudio.

c. Selección de la bibliografía

Para la realización de este estudio se llevó a cabo un análisis de fuentes bibliográficas tanto latinoamericanas como extranjeras, centradas en las prácticas textiles. Se puso especial énfasis en aquellas que abordan la dimensión sociopolítica de estas actividades, aunque cabe señalar que este tipo de literatura resulta todavía escasa. Asimismo, se consideraron obras que examinan las denominadas prácticas secundarias dentro del mundo del arte, con el objetivo de indagar en la presencia y el reconocimiento del textil en dichos análisis. Por otra parte, se incorporaron lecturas que abordan la feminización de ciertas disciplinas, tanto desde el campo artístico como desde una perspectiva social más amplia, donde sí hay abundante literatura. En este sentido, los estudios de género y las reflexiones sobre el reconocimiento social del trabajo de las mujeres constituyeron un eje fundamental en la revisión teórica.

En lo que respecta a los tres casos de estudio que constituyen los antecedentes históricos de esta investigación, las fuentes primarias fueron fundamentales. Entrevistas, diarios, y publicaciones populares de la época permitieron indagar cómo eran percibidas y valoradas estas creadoras en el contexto histórico en el que surgieron. En el caso específico de las arpilleras, resultaron especialmente relevantes los catálogos, periódicos extranjeros y reportajes de revistas vinculadas a organizaciones barriales, ya que permitieron construir un marco contextual más preciso. La Biblioteca Nacional Digital de Chile fue fundamental para poder acceder a estos documentos.

Por otro lado, en el análisis de publicaciones más contemporáneas se consideraron investigaciones provenientes de diversas disciplinas como la sociología, la psicología, la antropología y la historia, las cuales han abordado técnicas como el bordado o el tejido, desde múltiples perspectivas. En menor medida se encontraron fuentes bibliográficas sobre las arpilleras provenientes del campo del arte, a pesar de que estas piezas han comenzado a adquirir una mayor presencia en instituciones vinculadas a dicho sistema. En este contexto, fueron fundamentales el archivo digital de la Vicaría de la Solidaridad, el archivo digital de *Conflict Textiles* y el archivo digital del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, ya que permitieron acceder tanto a documentos históricos

como a recursos contemporáneos sobre las arpilleras, enriqueciendo así el enfoque temporal y contextual de esta investigación.

Puntos en la trama: contexto terminológico

> "La palabra y el hilo se comportan como los procesos del cosmos. El proceso es un lenguaje y un diseño textil es un proceso representándose a sí mismo". Vicuña (1996).

La palabra *texto* proviene del latín *textus* que significa tejido. Esta etimología nos conduce a pensar en la funcionalidad del texto y las diversas metáforas de lo textil que se encuentran en la literatura (Blasco, 2018). El uso de conceptos pertenecientes al mundo textil dentro de la escritura, como "hilar" o "entretejer" o frases como "seguir el hilo", "la trama de" o "tejido social", entre otras, ha contribuido a la naturalización de estos términos en la vida cotidiana, más allá de su función práctica original.

Parecen expresiones que siempre han estado allí, utilizadas sin reparar en su referencia literal ni en las prácticas que las originaron. La falta de reconocimiento de las prácticas textiles desde el campo del arte y la academia ha favorecido el uso poco riguroso de estos conceptos, a diferencia de lo que ocurre en otras disciplinas. Por ejemplo, en el ámbito de la pintura, pocos investigadores se atreverían a utilizar términos como óleo o acrílico sin estar seguros de la técnica específica a la que hacen referencia. Sin embargo, en textos formales es frecuente encontrar el uso de tejido como sinónimo de bordado, o la mención de tapiz para referirse a una arpillera, entre otros casos similares. Para facilitar la comprensión de este estudio, se clarificarán algunos aspectos técnicos y conceptos claves que se encuentran enmarcados en lo que se entiende como prácticas textiles, considerando la escasez de investigaciones que aborden con profundidad los aspectos históricos y teóricos de esta disciplina.[7]

El primer concepto que parece pertinente clarificar es el de bordado. Este término se refiere a la técnica que permite, mediante diferentes puntadas realizadas con hilo o lana, dibujar con aguja sobre una tela. La acción de bordar es habitualmente relacionada con la acción de coser, sin embargo, esta última corresponde a la unión de dos piezas de tela, no

[7] Es importante dejar en claro que no profundizaremos en análisis estéticos, formales o iconográficos de las piezas textiles que presentaremos en este estudio, por dos razones fundamentales. En primer lugar, la complejidad de estas obras y el desconocimiento general que existe en torno a ellas justificarían por sí solos la elaboración de una tesis dedicada exclusivamente a dicho análisis. Por ello, optamos por no realizar aproximaciones superficiales que podrían desmerecer la riqueza y profundidad de estas producciones, sobre todo en el caso de las arpilleras. Además, nuestro objetivo se centra en cómo se desarrollan estas prácticas y en cuál es su sistema de circulación y reconocimiento en diversos espacios sociales. No obstante, consideramos que sería sumamente valioso desarrollar en el futuro un estudio más profundo en esta línea, especialmente teniendo en cuenta, como se abordará a lo largo de este trabajo, la escasez de documentación existente sobre el tema, así como las frecuentes asimilaciones erróneas respecto de las especificidades técnicas de estas prácticas textiles.

a la creación de un dibujo en particular. De igual modo, el término tejer suele usarse incorrectamente como sinónimo de bordar o coser. No obstante, tejer implica el entrelazado de lanas o hilos para generar una trama, ya sea con agujas, telar u otras herramientas.

En el caso de la arpillera, estudio clave en esta investigación, su nombre hace referencia al origen inicial del material que está hecho de yute[8] de color café claro, de apariencia rústica, resistente a la humedad y el polvo. Su uso inicial no siempre fue artístico, sino funcional, ya que servía para almacenar alimentos como harina, legumbres, pan, entre otros. Debido a su carácter prácticamente desechable, fue por mucho tiempo de fácil adquisición. En la actualidad, sin embargo, se comercializa como cualquier otro tipo de tela en tiendas especializadas en textiles.

Si nos referimos a las arpilleras como un tipo de obra clave dentro de los antecedentes de esta investigación, se ha podido constatar que existen creaciones con características diversas que reciben esta misma denominación, lo que ha generado confusiones al momento de determinar qué es o no es una arpillera. Para este estudio, el primer y más importante de los usos de esta categorización como obra textil corresponde a las arpilleras realizadas durante la dictadura chilena (1973-1990). El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, posee la colección más amplia de este tipo de piezas a nivel mundial. Esta institución reconoce como arpilleras a aquellas obras que concuerdan con la descripción técnica de las piezas que fueron creadas en esta época.

Como parte de sus políticas de trabajo, el museo establece una diferenciación entre obras que son bordados y aquellas que son arpilleras, lo cual facilita la búsqueda de información tanto en sus archivos como en su página web. Verónica Sánchez,[9] conservadora y restauradora del área de colecciones e investigación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, ha señalado que este mecanismo de orden permite llegar a las arpilleras de la dictadura de forma más precisa, sin que se mezclen con el conjunto más amplio de material textil que podría no ser específico, cuya cantidad ha aumentado tras el Estallido Social (2019-2020). La conservadora hizo hincapié en que, desde el museo, existe un interés claro por especificar adecuadamente las cualidades de estas piezas, para así mantener y respetar el origen de las arpilleras de denuncia de la dictadura, que son las que la institución considera, según sus principios, prioritarias para conservar y exhibir.

Las arpilleras y sus creadoras, las arpilleristas, son un reconocido hito en materia de textiles políticos y el desarrollo de estas prácticas en América Latina, aspecto que desarrollaremos con mayor profundidad en el capítulo 2. No obstante, con el propósito

[8] El yute es una fibra con muchas utilidades. Durante la Revolución Industrial, el yute reemplazó durante mucho tiempo a las fibras de lino y cáñamo en la arpillera. El yute es originario de Asia meridional, específicamente de la India y Bangladesh donde actualmente se produce alrededor del 95% del yute que hay en el mundo. Datos obtenidos de la Organización de las Naciones Unidad para la Alimentación y la Agricultura (FAO). Para más información visitar:
https://www.fao.org/economic/futurefibres/fibres/jute/es/

[9] Comunicación personal conVerónica Sánchez, 25 de marzo del 2022.

de hacer más comprensible la noción a la que nos referimos cuando hablamos de arpilleras, este estudio propone agruparlas en cuatro categorías, considerando quiénes las realizaron, la época en que fueron confeccionadas y su finalidad.[10] Las primeras arpilleras son aquellas que surgieron como un acto de esperanza, desde el sentir de centenares de mujeres que perdieron a sus seres queridos y que, a través del accionar de sus agujas, clamaron justicia en medio de un sistema dictatorial que les quitó la voz. Muchas de estas composiciones fueron hechas por mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, y retratan explícitamente escenas de violaciones a los derechos humanos, así como también injusticias sociales y las dificultades económicas que debieron sortear los sectores más pobres del país, que terminaron por recrudecerse más. A partir de los diversos relatos orales de personas vinculadas a la historia de las arpilleras que se presentarán en esta investigación, estas arpilleristas son reconocidas como "históricas", porque fueron las primeras.

El segundo grupo de arpilleras, que también incluye temáticas vinculadas a la cotidianidad de la época, es aquel que comenzó a ser confeccionado al alero de los grupos que se originaron en las bolsas de trabajo que propulsaba la Vicaría de la Solidaridad, entre otras organizaciones de la época. Estas arpilleras estarían dentro de los que se conoce como *Economía Solidaria* (Adams 2013; Berlien, 2019), un sistema de organización en que la venta de estas piezas significó el sustento estable para las familias de las arpilleristas. Además, estas arpilleras fueron distribuidas en el extranjero gracias a una generosa red de personas, cuyas labores pasaban por sacarlas de forma clandestina fuera del país, hacerse cargo de la venta y luego retornar el dinero a Chile. A este grupo de personas que volveremos a mencionar más adelante, lo llamaremos "red solidaria de distribución" de arpilleras en el mundo.

El tercer grupo de arpilleras en el que clasificarán estas piezas textiles hace referencia a aquellas realizadas dentro de los centros de detención. En estos recintos, los presos y presas políticas expresaron sus vivencias de resistencia a través de la confección de estas obras, junto con otros objetos categorizados principalmente como artesanales, tales como palomas talladas en hueso y porta encendedores, entre otros.[11] Muchas de estas arpilleras e implementos son exhibidos como objetos de memoria en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Chile.[12]

---

[10] Recordemos que la investigadora Liisa Voionmaa cuyas reflexiones forman parte del catálogo de arpilleras del Museo de la memoria (Pág. 12), plantea la existencia de dos etapas en el desarrollo de las arpilleras. La primera corresponde a cuando esta práctica se desarrolló con fines sociales y culturales, con una fuerte carga reflexiva sobre lo que se estaba viviendo. La segunda etapa se dio cuándo la comercialización de estas obras y la difusión solidaria de esta actividad en el extranjero interfirió en la necesidad de la expresión y en la transmisión de vivencias que inicialmente tenían las primeras arpilleras. Voionmaa desarrolla más estas ideas en su estudio: "Arpillera chilena: compromiso y neutralidad: mirada sobre un fenómeno artístico en el período 1973 – 1987" para optar a la Licenciatura Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica en 1987.

[11] Un libro que hace referencia a las artesanías creadas en dictadura es: Vuskovic Céspedes, Ruth y Ríos Montero, Sylvia (2015) *Libres en prisión la otra artesanía: arte-factos creados en dictadura/ Chile 1973-1990.*

[12] El libro *Exiliadas: 50 años de no retorno*, de Carolina Espinoza, constituye una valiosa contribución al estudio de las experiencias de mujeres exiliadas que confeccionaron arpilleras durante la dictadura chilena, en contextos de desplazamiento forzado y resistencia política.

En el cuarto grupo de arpilleras hemos decidido agrupar todas aquellas obras realizadas fuera de los contextos mencionados anteriormente, es decir, por colectivos que tomaron de las mujeres chilenas la idea de denunciar conflictos que les afectan a través de sus agujas. A partir de esta inspiración, las arpilleras se han transformado en textiles parlantes, que expresan realidades de sus territorios con una fuerte carga política y feminista. Un ejemplo representativo son las arpilleras peruanas, que, si bien tienen una rica tradición en lo que es la confección de estas piezas como objetos decorativos, también lograron emular la intención política y denunciadora de las arpilleras chilenas durante la década de 1980. Tal es el caso de la Asociación de Arpilleristas Mama Quilla, que también será abordado como caso de estudio en el capítulo 2.

Teniendo clara la forma en que se han agrupado las arpilleras en este estudio, con el fin de entender su naturaleza y el contexto en que surgen, es importante detenernos en aspectos más técnicos de lo que constituye una arpillera como obra textil. Estas piezas son composiciones en las que se borda sobre telas superpuestas,[13] montadas sobre una base de arpillera. En diversas fuentes bibliográficas, también han sido denominadas tapices. Un tapiz es una pieza de tejido decorativo que puede estar confeccionado con diversos materiales, como lana, seda, algodón o mezclas de fibras, y que suelen utilizarse para cubrir paredes, pisos o muebles. En ellos se representan escenas históricas, paisajes, figuras humanas u otros motivos artísticos. Los tapices están más cerca de ser apreciados como obras de arte por sí mismas, tanto por la experticia de su elaboración como por haber sido considerados objetos de lujo durante la Edad Media y el Renacimiento en Europa (Zalama et al., 2018). Podríamos pensar, entonces, que el hecho de que las arpilleras hayan sido introducidas dentro de esta categorización ha contribuido a su acercamiento al mundo del arte. Sin embargo, los orígenes de las arpilleras no guardan relación directa con los del tapiz. Aunque ambos retrataron escenas históricas, el tapiz surgió con una función utilitaria, originalmente para proteger las paredes del frío, además de ser considerados objetos decorativos de lujo con pretensiones estéticas vinculadas al estatus y el poder de las altas clases sociales (García, 2009).

Con respecto al trabajo de Violeta Parra, artista chilena multidisciplinaria y antecesora de las arpilleristas de la dictadura, sus obras textiles también han sido categorizadas como tapices y como arpilleras. Esta denominación llama la atención, considerando que dichas piezas no comparten las mismas características técnicas que las arpilleras descritas previamente. Desde un enfoque más técnico, puede afirmarse que, si bien Violeta Parra utiliza arpillera, en sus obras esta no funciona como soporte completo de la composición, sino que forma parte de ella, ya que no cubre toda la superficie de la tela y están bordadas mayoritariamente con lana. A pesar de estas diferencias estéticas, que dan cuenta de diversas formas de usar un mismo material, en esta investigación nos referiremos a ambos tipos de piezas textiles como arpilleras. Esta decisión se fundamenta, por un lado, en que gran parte de la bibliografía analizada en torno al trabajo textil de Violeta Parra utilizan

[13] Las arpilleras han sido asociadas a las Molas, tejido tradicional del pueblo Guna (Kuna) de Panamá y Colombia, donde también se superponen y se cosen a mano diversas telas con hilo de algodón. De igual modo las arpilleras dialogan con la técnica del Patchwork, que se origina en el antiguo Egipto, pero se hizo más popular durante los siglos XVII y XVIII cuando los emigrantes ingleses y holandeses llevaron la técnica a Estados Unidos.

esa denominación, y por otro, en que el Museo de Violeta Parra, que resguarda reconocidas obras de la artista, también categoriza estas piezas de la misma forma.

Si bien ya hemos reparado en algunas categorizaciones que serán recurrentes en este estudio, así como la definición adecuada de técnicas populares como el bordado o el tejido, en el transcurso de esta investigación nos referiremos mayoritariamente a los conceptos de prácticas textiles, y no a una técnica específica en particular. Teniendo en cuenta que las técnicas mencionadas anteriormente son las que han perdurado con mayor constancia a lo largo del tiempo, las nuevas corrientes de creación textil a las que haremos referencia tienden a mezclar técnicas y no se definen exclusivamente por una en particular. Por consiguiente, ya no existe la obligatoriedad de tener que referirnos, por ejemplo, al bordado por una parte y al tejido por otra, como ocurría tradicionalmente en las enseñanzas impartidas en las escuelas. De igual modo, reconocemos que el bordado cuenta con un protagonismo mayor dentro de las prácticas textiles a las que nos referiremos. Sin embargo, tal como se mencionó anteriormente, en este estudio utilizaremos los conceptos de prácticas textiles, como una forma de visibilizar la necesidad de experimentación constante que se ha observado en sus creadoras. Estas expresiones mezclan bordado en tela, en papel, en fotografía, con hilos, con lanas, con cabellos; tejido a palillo, a crochet, con mimbre, con trapillo; serigrafía y sublimación textil; macramé; calado; diversos tipos de telares; aguja mágica (punch needle), entre muchas otras técnicas que se entrelazan en el contexto contemporáneo en que se desarrollan estas prácticas.[14]

El mundo textil, cuyo funcionamiento buscamos retratar, guarda bastante relación con esas cualidades del mundo del arte que se dirijen a la multidisciplinariedad. Este aspecto se evidencia tras la proliferación de artistas que emplean diversas técnicas, disciplinas y medios en la ejecución de sus propuestas. Por otra parte, una obra se considera multidisciplinar cuando han colaborado diversas personas de distintos campos creativos en su realización. Como plantea García Canclini (2010, p. 50) podríamos estar en presencia de una reubicación de medios y lenguajes visuales de las prácticas artísticas, donde varias cuestiones estéticas están cambiando de sentido. El arte es social por naturaleza, porque se forma en base a redes de personas que interactúan y complementan sus saberes y prácticas (Becker, 2008, p. 405). Creemos que estas cualidades se hacen evidentes en la producción masiva de textiles que surge en contextos sociopolíticos específicos. En estas instancias, las obras pueden ser generadas colectivamente, con la participación de múltiples creadoras en su confección.

Tras la intención de exponer estas piezas textiles en espacios artísticos, los nombres de todas esas creadoras se pierden en el anonimato, sumándose a una larga lista de mujeres invisibilizadas históricamente en el mundo del arte. Pareciera que, al momento de exhibir obras textiles, se tomara con mayor liviandad el tema de la autoría. Por otra parte, las formas en que se están distribuyendo estas creaciones también dan cuenta de modalidades

[14] En el capítulo 4 se expondrán algunos de los resultados obtenidos en la encuesta que apuntan a esta temática y han dejado al descubierto este planteamiento del entrecruce de técnicas para referirnos a la creación textil. Justamente las técnicas y materiales aquí mencionados surgen del análisis de este instrumento.

diversas de resistencia, que buscan, por sobre todo, comunicar y denunciar, más que ser reconocidas como obras de arte y, por ende, la firma de sus creadoras. Es así como los textiles testimoniales se interconectan con las características del arte contemporáneo, el cual ha comenzado a incorporar elementos de la cultura popular (Heinich, 2017, p. 88), abriendo sus fronteras a creaciones que no siempre se originan desde los centros tradicionales del mundo del arte.

En cuanto al funcionamiento de estas corrientes artísticas vinculadas al ámbito textil, que han existido desde siempre, pero han sido revitalizadas por el controvertido arte contemporáneo, también se pone en cuestión la figura de la mediación cultural. Este rol adquiere nuevos matices con la implementación de pedagogías feministas y proyectos de activación social y comunitaria promovidos por museos, pero concebidos con la intención de otorgar protagonismo a las comunidades. Las múltiples posibilidades de acción y debates que suscitan las prácticas textiles facilitan la apertura de la academia a estudiar e implicarse en estos proyectos a través de sus mediadoras, que también tienen un rol activo en sus territorios más allá de sus profesiones. Estos planteamientos serán abordados en mayor profundidad en el capítulo 6 de esta investigación, donde se explicará a qué nos referimos cuando hablamos de mediadoras textiles y cuál es su implicancia en los nuevos horizontes de las prácticas textiles. Esta categorización hace referencia al rol que tienen diversas mujeres en vincular proyectos textiles que pueden tener un acento feminista y/o comunitario, con la academia y el mundo del arte. En gran parte de los casos de estudio de esta investigación, las mediadoras textiles encarnan en su propio hacer las prácticas que difunden y enseñan, por lo que sus labores van cambiando dependiendo del sitio en el que se encuentren. Pueden desempeñarse de forma simultánea inclusive, como creadoras de textiles, instructoras, curadoras de una exposición, investigadoras en instituciones académicas, entre otras labores.

De igual modo, este estudio parte de la premisa de que la historia del mundo textil está intrínsecamente vinculada con la historia de las mujeres (Pentney, 2008; Kokoli, 2020), a pesar de la resistencia que esto pudo ocasionar en la década de 1970 y el desarrollo de la segunda ola de los feminismos. Las producciones artísticas y saberes de las mujeres se entrecruzan inevitablemente con los movimientos feministas, sin perder de vista la influencia del contexto geográfico y de las clases sociales a las que estas creadoras pertenecen. Al referirnos a estas prácticas, es fundamental indagar si efectivamente existe una desestructuración de las jerarquizadas dentro del arte, y si finalmente han dejado de ser consideradas como disciplina de segunda categoría (Ágreda, 2020) o estamos en presencia de una "moda" de la mano de la publicidad y las estrategias de marketing que han capitalizado la imagen de la mujer empoderada con fines comerciales.

Si bien se ha constatado la existencia de hombres dedicados a las prácticas textiles, su número sigue siendo significativamente inferior en relación a la cantidad de mujeres que se vinculan a esta disciplina. En el capítulo 4 se analizarán los resultados de la encuesta en la que participaron un total final de 1.134 personas, de las cuales el 93,7% se identificó con el género femenino y solo el 3,1% con el género masculino. Asimismo, ha resultado complejo encontrar hombres que desempeñen el rol de mediadores textiles, tal como será

abordado más adelante. En consecuencia, dado que todos los casos de estudio corresponden a mujeres, este trabajo investigativo se referirá exclusivamente a ellas al hablar de las creadoras, de las personas que participaron en la encuesta y de quienes integran las colectividades consideradas.

En la literatura examinada sobre prácticas textiles y manifestaciones estético-políticas, es frecuente el uso del concepto de activismo. Este término hace referencia a "cualquier movimiento de tipo social, político, económico, ecológico o religioso que se produce con el fin de conseguir un cambio",[15] lo que implica una postura de oposición frente a sistemas de autoridad establecidos. Teniendo en cuenta la gran cantidad de proyectos textiles y colectividades que visibilizan luchas o una causa social en búsqueda de transformación, es comprensible que estas manifestaciones sean asociadas con el activismo. Sin embargo, a lo largo de este estudio propondremos el uso de la palabra artivismo para referirnos a nuestro objeto de análisis, que son las prácticas textiles. Parra ello, hemos desarrollado una definición propia de este concepto, identificándolas como "expresiones artísticas premeditadas e intencionadamente políticas, que producen cierto efecto en el espacio público y digital. Su objetivo es visibilizar denuncias y demandas sociales con la finalidad de producir un cambio o una transformación en los territorios" (Rosentreter-Villarroel, 2024, p.3). Además, sostendremos que estas manifestaciones textiles con fines sociopolíticos propician espacios de aprendizaje compartido que cuestionan y desestabilizan las jerarquías propias de las estructuras culturales dominantes (Rosentreter-Villarroel y Albarrán-González, 2023).

Tal como plantea Antoni Gutiérrez (2021, pp. 72 y 73), los artivismos son nuevas formas de expresión política y poseen ciertas características que los hacen identificables. Algunos de los puntos que aborda el investigador tienen relación con la importancia de utilizar estrategias lúdicas y creativas, que además interpelen las emociones de las personas. De igual forma, el eje de estos proyectos está puesto en el protagonismo del colectivo por sobre el individual. También propician espacios donde es posible la intergeneracionalidad entre las participantes. Además, en las acciones que se llevan a cabo, el efecto sorpresa y la búsqueda de un alcance global son características recurrentes en las propuestas que se consideran artivismos.

Llevando las definiciones anteriores al mundo de las prácticas textiles, observamos que las obras que se producen conservan su peso político desde su origen, al tratarse de una práctica históricamente invisibilizada por estar asociada a las labores domésticas femeninas. A esto se suma el contexto desde el cual emergen, frecuentemente relacionado con problemáticas sociales que afectan a los diversos territorios específicos donde estas expresiones tienen lugar. Por estas razones, las manifestaciones textiles coinciden con muchas de las cualidades identificadas por Gutiérrez. Sin embargo, además de su dimensión política, estas expresiones también pueden ser obras de arte, interactuando con las reglas del campo artístico institucional. Esto ocurre incluso cuando no han sido

[15] Definición obtenida de la plataforma de educación financiera Economipedia. Para más información visitar:https://economipedia.com/definiciones/activismo.html#:~:text=El%20activismo%20se%20puede%20definir,fin%20de%20lograr%20un%20cambio.

concebidas con la intención de ser obras de arte, o cuando quienes las producen no cuentan con formación artística formal ni desean ser reconocidas como artistas.

Tendremos presente esta discusión a lo largo de toda la investigación, especialmente al analizar los casos de estudio y cómo estos encarnan las cualidades previamente descritas a través de sus prácticas. Asimismo, reflexionaremos sobre los modos en que han logrado insertarse en instituciones del mundo del arte. No obstante, aunque nuestro foco se centre en cómo estas manifestaciones textiles alcanzan cierto grado de reconocimiento, entendemos que dicho reconocimiento no se reduce únicamente a su consagración como piezas artísticas. Más bien, este constituye solo uno de los múltiples campos con los que dialogan las prácticas textiles, sus creadoras y sus producciones.

Otro de los conceptos que aparecerá de forma recurrente a lo largo de esta investigación es el de artificación. Si bien se han revisado diversos autores que apuntan a la definición de este término (Baumann, 2007; Naukkarinen, 2012), en este estudio trabajaremos principalmente con las aportaciones de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro (2012). En su teorización sobre la artificación, estas sociólogas destacan la importancia de analizar los procesos sociales de adjudicación de valor simbólico e institucional de determinados objetos y prácticas culturales, planteando la idea de que estos procesos son dinámicos y dan origen a nuevas formas de arte. Estos principios coinciden con la situación en que se encuentran varios de los casos de estudios que abordaremos, sobre todo al momento de tener en cuenta cómo es que ciertas reglas y consideraciones en torno a sus propiedades han cambiado en el tiempo. En consonancia con estas nuevas perspectivas, las exposiciones de textiles políticos, originalmente confeccionados con otros fines, han comenzado a proliferar, adquiriendo un nuevo valor como obras de arte, un reconocimiento que ya no depende exclusivamente de las instituciones tradicionales.

Finalmente, en esta investigación nos enfocaremos principalmente en aquellos textiles que han sido creados desde una intención política, reivindicativa o social, teniendo claro que existen artistas textiles que crean con el respaldo de una formación profesional de artista y que, por ende, acceden con mayor rapidez a los circuitos artísticos independiente de la intención y las temáticas de sus obras. En nuestro estudio, nos interesan aquellas manifestaciones textiles que surgen aproximadas a la cultura popular porque no se originan ni del campo del arte ni del mundo de las artesanías, aunque puedan ser categorizadas como tal, dependiendo de las circunstancias en que sean exhibidas. Igualmente, enfocaremos nuestro interés en el reconocimiento que puedan obtener sus creadoras, mujeres con capitales culturales diversos que no siempre están en conexión con el mundo erudito del arte. Nos interesa ahondar en la trama que se forma entre los diversos mundos que rodean los textiles políticos, para discutir si existe una real democratización de las fronteras del arte ante piezas que no surgen desde sus propios cánones. Ejemplos de ello son el trabajo de Violeta Parra y el de las Bordadoras de Isla Negra, casos de estudio que analizaremos a continuación.

La aguja como llave: mi experiencia en el mundo textil

Mi primer encuentro con el mundo textil fue a los cuatro años, cuando mi madre decidió enseñarme a coser con lana roja sobre cartón, como una forma de estimular mi motricidad fina. Aunque ella detestaba las labores textiles, tiempo después incorporó un nuevo desafío para mí: tejer una bufanda. Estaba convencida de que todas las mujeres debíamos aprender a tejer, pues lo consideraba una herramienta esencial para la vida. Dicen que las hijas, desde que nacemos, buscamos desafiar a nuestras madres. Tal vez por eso, para mí, todo lo textil terminó convirtiéndose en un inmenso placer.

Más adelante, recibí conocimientos básicos sobre costura, tejido y bordado en un colegio de religiosas, siempre con la intención de prepararnos para las labores domésticas. La misión de embellecer el hogar del que sería "una buena mujer" apagó de golpe mis intenciones de seguir indagando estas técnicas, al menos bajo esa lógica, porque hacia los doce años, volví a amistarme con el crochet. Esta vez, desde un lugar distinto, desde la experimentación.

Las prácticas textiles volvieron a renacer con fuerza en mis manos durante mi primer año como estudiante de Pedagogía en Artes, cuando descubrí que se podía pintar con la aguja, reemplazando todos esos colores al óleo que no podía comprar. Desde ese entonces, jamás solté los hilos, las agujas ni los botones, y el crochet se transformó en mi mejor compañero de viaje. Durante esos años, me propuse aprender todas las técnicas posibles, explorando distintos tipos de telares, tejidos y bordados. Conocer a mi actual compañero de vida, Martín, me llevó a permanecer largos períodos en Talca, región del Maule, Chile, donde me encontré con un mundo fascinante de mujeres que bordaban y tejían como rito familiar. Una parte importante de lo que hoy sé sobre el mundo textil se lo debo a ellas. En especial, guardo con cariño las tardes compartidas con la tía Marta, una de mis maestras más entrañables en mi formación textil durante la adultez. Muchos aprendizajes preciados surgieron de ese espacio mágico que se produce entre un tecito de invierno y mujeres reunidas para tejer.

Mis viajes por el sur de Chile me familiarizaron con el teñido de lanas artesanales, los telares de raulí y un mundo artístico poco valorado en mi país. Desde lo pedagógico, integré lo textil en mis prácticas educativas, potenciando aspectos de los procesos creativos de mis estudiantes desde una perspectiva de género. Recuerdo especialmente las clases de tejido, los talleres de telares con niños y niñas más pequeñas, y el bordado como herramienta de ilustración y medio de expresión conceptual con adolescentes.

La vinculación de las prácticas textiles y los derechos humanos comenzó el 2016, cuando tomé un curso gratuito sobre arpilleras en la biblioteca pública Santiago Severín de Valparaíso, realizado por la artista Amaranta Espinoza. Fue en ese momento cuando comprendí el enorme poder que tiene la aguja entre mujeres. También sentí sorpresa y desazón al darme cuenta de que, en todos esos años de estudios artísticos, desde la educación, la arteterapia y la historia, jamás me habían hablado de las mujeres arpilleristas. Me conmovieron sus hazañas textiles, desafiando a una cruda dictadura y un

sistema patriarcal que nunca las vio como sujetas con capacidad de acción política y menos como sostenedoras económicas de sus hogares. Desde ese entonces, me interesé en la historia del arte, pero la historia B del arte, aquella que busca reconocer y valorar a las mujeres como creadoras, especialmente a las mujeres de América Latina. Este enfoque cuestiona las valoraciones impuestas desde el colonialismo, la hegemonía euronorteamericana en los relatos oficiales y las rígidas divisiones entre alta cultura y cultura popular, que históricamente han marginado sus producciones.

Con mi compañero y mi gato, centinela de mis lanas, decidimos mudarnos a Barcelona. Mis estudios de máster en historia del arte en esta ciudad me permitieron comprender la relación entre la creación artística y la política, y profundizar en el surgimiento y la valoración del arte en y desde América Latina. Paralelamente, continué realizando ponencias y talleres sobre diversas prácticas textiles en diferentes partes de España. Entre 2019 y 2022, fui co-dinamizadora de un grupo de mujeres arpilleristas en el barrio de Poble-sec, Barcelona, una de las experiencias más significativas de mi recorrido textil. Desde el 2019 hasta 2024, colaboré como historiadora del arte y artista textil con la asociación feminista Madejas contra la violencia sexista, en el País Vasco.

He presentado en numerosas ocasiones mi investigación sobre las arpilleras chilenas en contextos comunitarios, académicos y artísticos. A través de talleres teórico-prácticos, he tenido la oportunidad de conocer a centenares de mujeres de distintas nacionalidades y edades, y de cada una me he llevado una historia o anécdota sobre cómo las prácticas textiles atraviesan sus vidas. Además, he participado desde un rol más académico como gestora de proyectos artístico-comunitarios y curadora de exposiciones en museos, lo que me ha permitido profundizar en las intersecciones contemporáneas entre las prácticas textiles, históricamente invisibilizadas, y las instituciones artísticas.

A donde sea que voy, sin importar el contexto, siempre me acompaña mi costurero de viaje para bordar palabras que me resuenan de los lugares que conozco. También bordo consejos y expresiones de mis cercanas, bordo cosas buenas que me pasan, bordo nostalgias y añoranzas. Bordo, siempre bordo. En el transcurso de esta investigación, he creado cerca de cien postales textiles que han documentado, de manera directa o simbólica, esta etapa de mi vida.

Indiscutiblemente, la aguja ha sido la llave que me ha abierto muchas puertas en este territorio que, aunque a veces me resulta ajeno, quiero profundamente, porque está cosido a la trama de mi vida. En diversas partes de este estudio se encontrarán con mi voz desde la mediación, también desde mi experiencia como investigadora, pedagoga y creativa textil.

Una de mis mayores aprensiones era que la investigación terminara sustentándose principalmente en mis propias apreciaciones, derivando en descripciones autobiográficas que, si bien son válidas en otros tipos de estudios, no constituyen la metodología principal para abordar los objetivos de este trabajo. Sin embargo, considerando que Mil agujas por la Dignidad es mencionada como referente en distintas secciones del estudio, se estimó

pertinente contextualizarla desde esta introducción, con el fin de facilitar la comprensión de su relevancia en el desarrollo de la investigación.

Desde 2019, dirijo y gestiono Mil agujas por la Dignidad, una plataforma internacional de artivismos textiles y comunidad que se articuló desde Barcelona. Su origen se remonta a la gran manifestación textil realizada ese mismo año, con el propósito de visibilizar la compleja situación política y social que atravesaba Chile durante el Estallido Social, así como otras problemáticas presentes en diversos países de América Latina, tales como las desigualdades y la violencia. La manifestación textil se llevó a cabo el 7 de diciembre de 2019, de forma simultánea en 83 localidades alrededor del mundo. En ella, más de 1.000 artistas y mujeres vinculadas al mundo textil crearon postales bordadas como forma de denuncia frente a las violaciones de los derechos humanos. Desde entonces, Mil Agujas por la Dignidad se ha consolidado como un espacio de activación textil sociopolítica principalmente digital.

Inicialmente, consideré no incorporar mi trabajo como directora de Mil agujas por la Dignidad; es decir, mencionar la plataforma reconociendo su impacto en la distribución de la encuesta, pero sin profundizar en su funcionamiento ni en sus actividades. Sin embargo, hacia el segundo año del doctorado comencé a notar que gran parte de las experiencias de mediación y de los vínculos con grupos y creadoras textiles internacionales se habían gestado precisamente desde mi rol directivo en este proyecto. Por ello, decidí integrarla como un caso de estudio en el capítulo 5.

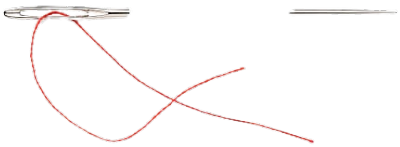
Mi rol en la gestión de Mil agujas por la Dignidad consiste en administrar los perfiles públicos en las redes sociales, ofreciendo espacios para visibilizar artistas textiles, o personas que se dediquen a estas prácticas sin autodefinirse como artista si no lo desean. Por otra parte, creo convocatorias virtuales que incentivan a las personas de diversas partes del mundo a accionarse con creaciones textiles que expresen sus opiniones sobre diversos temas, donde las que llegan son principalmente bordados realizados por mujeres. Estos espacios generalmente surgen ante hechos puntuales que afectan a los diversos territorios de América Latina. También facilito conversatorios abiertos con especialistas y espacios de aprendizaje gratuitos que finalizan en exposiciones digitales y presenciales. Finalmente, desde la plataforma se han impulsado espacios presenciales de bordado político en torno a causas de debate público, como el proceso constituyente de Chile que duró desde fines de 2019 hasta fines de 2023, es decir, cuatro años, y terminó sin aprobar una nueva Constitución.

Tras casi cinco años de funcionamiento, Mil agujas por la Dignidad se ha consolidado como una plataforma de visibilización de proyectos textiles a nivel global, utilizando las redes sociales como su principal motor de acción. Entre sus objetivos fundamentales, destaca el reconocimiento de la mujer como creadora y agente dinamizador social, promoviendo herramientas que fortalezcan ese rol. Las iniciativas impulsadas por la plataforma buscan entretejer diálogos entre la comunidad, las instituciones académicas y el mundo del arte, generando espacios de aprendizaje horizontales y compartidos. Estas iniciativas se fundamentan en el reconocimiento del poder transformador de las prácticas

textiles, así como en el uso ético y estratégico de las redes sociales como medios de difusión y articulación. Hasta la fecha, más de 1.500 personas dedicadas a las prácticas textiles, provenientes de distintas partes del mundo, han participado en las iniciativas de la plataforma.

PARTE I

ANTECEDENTES CLAVES DE LAS PRÁCTICAS TEXTILES EN AMÉRICA LATINA A PARTIR DE 1964



La primera parte de esta investigación se propone construir una base analítica que permita contextualizar los antecedentes fundamentales de las prácticas textiles en América Latina, vinculadas a causas sociopolíticas. Para ello, la revisión bibliográfica resultó clave, pues evidenció la recurrencia de tres casos de estudio que marcan un hito en esta trayectoria y que han alcanzado diversos niveles de reconocimiento a lo largo del tiempo: Violeta Parra, las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la dictadura.

El caso de Violeta Parra resulta particularmente relevante para ser analizado desde los estudios de reconocimiento, considerando tanto la diversidad de disciplinas a las que se dedicó la artista como su vínculo directo con la cultura popular. La artista no provenía de un estrato social alto, por lo que su irrupción en el mercado internacional a través del arte textil resulta aún más destacable. Este hecho fue poco común para la década de 1960, una época en la que incluso los artistas hombres latinoamericanos enfrentaban grandes obstáculos para acceder a la escena cultural europea, y mucho menos a partir de obras como las arpilleras, que eran poco frecuentes incluso dentro del limitado espacio que ocupaba el arte textil en las exposiciones de aquel tiempo.

Como ya se ha señalado, Violeta Parra presenta múltiples dimensiones que podrían ser analizadas, respaldadas por una abundante documentación sobre su vida y obra. Esto permitió centrar el enfoque de esta investigación en destacar su papel como mediadora entre la cultura popular, la academia y el mundo del arte, así como en revalorizar su trabajo como artista textil, faceta que recién ha comenzado a ser valorizada y reconocida en la última década.

El colectivo de las Bordadoras de Isla Negra es el menos documentado entre los analizados. En razón de lo mismo, este estudio busca profundizar en sus orígenes y en el rol clave de mediación ejercido por su fundadora, Leonor Sobrino. Como se señaló al inicio de este trabajo, las entrevistas cumplen una función central, ya que permiten construir un relato general a partir de fuentes primarias. Si bien el colectivo continúa activo en la actualidad, ha atravesado distintos procesos en los que la ausencia de su mediadora provocó una desconexión casi inmediata de los circuitos artísticos. En consecuencia, ya no gozan del mismo prestigio que tenían entre los años sesenta y noventa, cuando su presencia en importantes exposiciones nacionales e internacionales era habitual.

El caso de las Arpilleristas de la dictadura será el que abordaremos con mayor profundidad desde diversas perspectivas. Uno de los objetivos principales de esta investigación es contribuir a la documentación de su historia, aclarando ciertas incongruencias presentes en los relatos existentes, muchos de los cuales han sido elaborados desde miradas extranjeras. Si bien estos aportes han sido fundamentales para el prestigio alcanzado por el colectivo, no siempre se han basado en fuentes primarias para sus análisis. En función de ello, el capítulo 2 estará dedicado a explorar sus orígenes, su desarrollo a lo largo del tiempo y la relevancia de su impacto internacional en diversas colectividades hasta la actualidad. Una vez más, las entrevistas ocuparán un lugar central, ya que son las propias protagonistas quienes, a través de sus voces, tejerán la narrativa de este caso de estudio.

A lo largo del análisis de los tres casos, indagaremos en la intencionalidad política de sus creadoras, con el propósito de comprender el origen, si es que existe, de una posible relación entre ellas. Esta relación ha sido sugerida principalmente por los registros bibliográficos, que tienden a presentarlas como experiencias interconectadas, tanto en términos ideológicos como técnicos. Hacia el final del capítulo 1, abordaremos críticamente esta supuesta continuidad, intentando desenredar esta madeja, cuyos hilos al parecer nunca estuvieron anudados, y dicha relación solo vendría desde la vinculación a las prácticas textiles y el trabajo de mujeres coetáneas de clases sociales bajas en Chile.

Exponer estos tres casos de estudio permitirá conocer los primeros antecedentes de la presencia de obras textiles latinoamericanas en muestras internacionales del mundo del arte, entre los años sesenta y noventa. Asimismo, se podrán analizar los mecanismos de acción de estas prácticas, junto con la influencia de personas mediadoras y redes de contactos que favorecieron estos procesos. Estos hechos inéditos trazaron un camino para las manifestaciones textiles, no solo en Chile, sino también en el resto de América Latina.

El análisis de estos casos contribuirá a comprender cómo es que se forja el carácter de las prácticas textiles en el continente y cómo se consolidan las características particulares que marcan su naturaleza hasta la actualidad. Es importante mencionar que no se descarta la existencia de otras artistas textiles latinoamericanas que hayan traspasado las fronteras del arte en la década de los sesenta y setenta. Sin embargo, la bibliografía revisada destaca estos tres casos como hitos significativos, tanto por la amplia difusión de sus obras en el extranjero como por haber impulsado el surgimiento de nuevas colectividades dentro de las prácticas textiles en América Latina.

Capítulo 1: Preparando la urdimbre. El caso de Violeta Parra y las Bordadoras de Isla Negra

Las recientes discusiones sobre feminismos en América Latina se enfocan, en parte, en deconstruir la mirada eurocentrista de los registros realizados sobre el desarrollo artístico de las mujeres en el continente (Giunta, 2018). Adentrarnos en estos debates nos brinda la posibilidad de comprender cómo se ha dado la inserción de lo textil en la escena artística, teniendo en cuenta aspectos vinculados a la segregación por género y, además, el reconocimiento tardío que adquirió el arte latinoamericano en general. La imposición del arte europeo y norteamericano como modelo absoluto de excelencia (Mosquera et al., 1992, pp. 14-15) excluyó de los relatos históricos a numerosos grupos y comunidades rurales latinoamericanas que, pese a no contar con una formación artística académica, desarrollaron un intenso proceso creativo a partir de los años setenta. Muchas de sus creaciones textiles han comenzado a ser consideradas obras de arte por las mismas instituciones culturales en las que antes parecía que no tenían cabida.

Una de las razones que potencian esta exclusión está relacionada con la insistente vinculación del trabajo textil de América Latina con lo tradicional y lo ancestral, y por supuesto, con su inminente cercanía con la artesanía y el mundo de la cultura popular. De igual modo, si algunas de estas piezas textiles hechas a través de técnicas ancestrales logran ingresar a los circuitos artísticos contemporáneos, es factible que no sean sus propias creadoras las que definan el lugar que ocupan en el mundo del arte, y sean otros los que hablen por ellas al momento de definir sus creaciones (Ojinaga, 2020, p. 46).

Los contextos sociopolíticos específicos de América Latina han funcionado como catalizadores del trabajo de sus artistas, en algunos casos, un tanto al margen de los circuitos hegemónicos del arte, favoreciendo la resistencia de estas manifestaciones desde sus propias realidades y códigos. Desde los enfoques de esta investigación, resulta relevante analizar cómo el aislamiento de las prácticas textiles respecto a la cultura oficial contribuye a su configuración como expresiones estéticas con una fuerte carga política, realizadas principalmente por mujeres.

Un aspecto clave a considerar es que las primeras discusiones a nivel teórico sobre la legitimación artística de las prácticas textiles, surgieron principalmente en Europa. El trabajo de Rosika Parker (2010) es un puntapié inicial para la consideración del bordado como una manifestación artística realizada mayoritariamente por mujeres, lo que le otorga una fuerte carga feminista. Diversas investigaciones destacan a las sufragistas británicas como referentes del uso del textil con fines políticos y feministas (Ruíz, 2018, pp.150-161). También se hace referencia al trabajo de las artistas estadounidenses Judy Chicago[16] (Porcel, 2020. p.186) y Roberta Shapiro (Chadwick, 1992, p. 333).

[16] A propósito de la exposición *When Women Rule the World: Judy Chicago In Thread* llevada a cabo en el Museo Textil de Canadá el año 2009. Esta muestra examinó algunas de las contribuciones más importantes de Chicago en materia textil. Se incluyeron objetos domésticos como manteles, cortinas, flecos de almohadas y chales tejidos a crochet. Esta exposición reconoce el rol protagónico de Judy Chicago en el panorama de la práctica textil contemporánea. Para más información visitar:

De igual modo, en la actualidad ha cobrado mayor interés la obra de la francesa Louise Bourgeois, quien en 1992 realizó esculturas empleando técnicas de tejido y costura, en un reconocimiento intencionado hacia aquellos conocimientos propios del imaginario de su madre. Según investigadoras como Patricia Mayano, estas técnicas textiles, y la presencia de implementos como agujas o hilos en las obras de Bourgeois, contribuyen a la revalorización de las actividades tradicionales realizadas por las mujeres, desde una perspectiva feminista (Alario, 2008, p. 40). De esta forma, el incremento de artistas textiles en exposiciones, junto al surgimiento de fuentes bibliográficas que se enfocan en dilucidar las condiciones de cómo y qué crean las mujeres artistas, ha abierto nuevos espacios para consolidar el textil como una disciplina artística con mayor reconocimiento.

Las intervenciones textiles vinculadas a problemáticas sociales han comenzado a ser reconocidas como manifestaciones estético-políticas (Ruíz, 2018, p.165). Por otra parte, han comenzado a ser documentadas desde el área de la antropología y la psicología, insertando a los textiles testimoniales en debates que las consideran como piezas etnográficas (Rusansky: 2021, p.128) y dispositivos de cuidado comunitario (Arias, 2017, p.70). Con respecto a estudios sobre las prácticas textiles desde un enfoque artístico, las investigaciones siguen siendo escasas y se direccionan mayoritariamente a entender cómo es que ciertas piezas textiles han comenzado a ser incorporadas en exposiciones oficiales del mundo del arte y qué impacto ha tenido en su posterior reconocimiento (Rosentreter, 2020; De la Maza, 2021).

Desde el boom actual del arte textil, recién han comenzado a resonar los nombres de artistas textiles latinoamericanas, como Violeta Parra. Adelantada a su tiempo, ya en los años sesenta incursionaba en el extranjero con sus propuestas textiles en espacios oficiales del mundo del arte. De mismo modo, las Bordadoras de Isla Negra también lograron traspasar esta barrera exponiendo sus creaciones en el extranjero, en una época donde lo textil seguía enraizado a lo doméstico y marcado por los estereotipos de lo femenino. Por su parte, las arpilleristas chilenas, aunque en circunstancias totalmente diferentes a los dos casos mencionados anteriormente, también consiguieron ingresar a circuitos culturales internacionales desde los años setenta en adelante. Si bien las arpilleras lograron tener una amplia distribución a nivel global, el trabajo de las mujeres arpilleristas no fue considerado dentro del ámbito artístico, sumándose así a la larga lista de mujeres excluidas de los relatos oficiales de la época.

En el desarrollo de esta investigación se afirma la existencia de hitos en materia de prácticas textiles dentro de América Latina. Estos sucesos marcan un antes y un después con respecto al reconocimiento que adquieren estas prácticas en el mundo del arte y otros campos. La función denunciadora, inherente a estos proyectos, adquiere un valor adicional al ser expresada desde los márgenes de lo artístico. Hablamos de artistas "no oficiales", que no contaron necesariamente con estudios formales que les permitieran desenvolverse en el ámbito artístico. Estas creadoras, en su gran mayoría mujeres,

https://textilemuseum.ca/event/when-women-rule-the-world-judy-chicago-in-thread/ (Consultado el 10 de marzo de 2023).

lograron vehiculizar causas políticas y feministas a través de sus producciones textiles desde mucho antes de la actual efervescencia textil.

Los casos que se consideran claves surgen principalmente en Chile desde finales de los años 60 en adelante, y están marcados por diversos procesos sociopolíticos entre los que se encuentra la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990). Teniendo en cuenta ésta y otras dictaduras como la de Argentina, Brasil y Uruguay, las manifestaciones artísticas de América Latina pasaron a ser una forma de confrontación y de articulación de solidaridades frente a las violaciones de los derechos humanos y la censura (López et al., 2018, p.20). Chile es de los territorios en los que se observa una mayor activación del lenguaje textil con fines de denuncia, originándose diversos colectivos y artistas que, con el tiempo, han logrado vincularse a prestigiosos espacios artísticos y educativos internacionales. Estas experiencias pasaron desapercibidas en los registros históricos de la época, donde era complejo que este tipo de creaciones accediera a los circuitos artísticos.

Entre los ejemplos que serán considerados en este apartado, se encuentra la artista interdisciplinar Violeta Parra, quien en 1964 expuso sus arpilleras en el Pavillon de Marsan del Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre y el colectivo de Bordadoras de Isla Negra, que se mantiene activo en la actualidad y ha logrado exponer en instituciones artísticas de prestigio internacional, entre los que se encuentra el Metropolitan Museum de Nueva York. De igual modo, el caso de las arpilleristas chilenas, mujeres de los sectores más empobrecidos por la dictadura, que elaboraron piezas textiles de resistencia y denuncia con una amplia repercusión mundial. Dada la proyección que ha alcanzado en la última década, este caso se examinará con mayor profundidad en el capítulo 2 y será retomado nuevamente en el capítulo 6 de esta investigación.

Este capítulo estará dividido en dos partes. En la primera, se abordará el trabajo de Violeta Parra exclusivamente desde su vinculación con las prácticas textiles, una de las facetas menos exploradas de la artista. A partir del trabajo multidisciplinar de Violeta Parra, se comenzará a esbozar una discusión sobre la mediación entre la cultura popular y el mundo del arte. Mediante el análisis de hechos significativos de su vida artística, se conocerán los principales sitios en los que expuso y el mecanismo de redes de trabajo que favoreció su llegada a diversos espacios culturales y educativos.

En la segunda parte de este capítulo, se analizará el caso de estudio de las Bordadoras de Isla Negra, puntualizando en su historia para contribuir a la escasa documentación que existe sobre su trabajo. También se examinarán algunas de las exposiciones que impulsaron su internacionalización y se explorarán las condiciones actuales del colectivo. En ambos casos, tanto el de Violeta Parra como el de las Bordadoras de Isla Negra, se buscará analizar cómo estas creadoras se han desarrollado en medio de procesos históricos y cómo ha influido su posterior reconocimiento al fortalecimiento de las prácticas textiles en América Latina.

1.1 La trayectoria de Violeta Parra a través del ojo de la aguja

Cuando se planteó la importancia de incluir la trayectoria de Violeta Parra en este estudio, se hizo evidente la extensa bibliografía disponible sobre la artista, especialmente en lo que concierne a su vida y carrera como cantante y compositora (Alcalde, 1976; Martínez, 1976; Manns, 1977; Parra, 1986; Blackburn y Agosin, 1992; Oviedo, 1990; Sáez, 1999; Montealegre, 2012; Oporto, 2013). Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación no ahondará en aspectos biográficos específicos ni tampoco presentará una cronología detallada de sus diversos momentos creativos. En cambio, el objetivo será indagar en aquellos aspectos que tienen relación con su trabajo como artista visual (Dillon, 2020), con especial énfasis en su producción textil. Además, se explorará su faceta de mediadora cultural (Vilches, 2018) y artista multidisciplinaria.

A partir de esta perspectiva, y en consonancia con los objetivos que persigue esta investigación, se analizará la forma en que el trabajo textil de Violeta Parra logró trascender el ámbito de la cultura popular hasta exhibirse en sitios oficiales del mundo del arte. Este reconocimiento fue impulsado tanto por su trabajo artístico como por la amplia red de contactos que consolidó a lo largo de su carrera, factores que lograron contribuir a su proyección en diversos campos.

Si bien la faceta de artista textil de Violeta Parra es relativamente nueva, resulta pertinente reflexionar sobre la conexión de su obra con otras manifestaciones textiles. A partir de la bibliografía consultada, se observa que existe una reminiscencia un tanto forzada de Violeta Parra con el trabajo de las Arpilleristas de la dictadura y las Bordadoras de Isla Negra, aspectos que potencian el reconocimiento de estas creadoras, pero tienden a enmarañar las historias de sus orígenes y propósitos que guiaron sus producciones. Tras entrevistar a algunas de las mujeres que siguen activas en estas colectividades, así como a profesionales que han estudiado estos casos, se aprecia una discordancia entre sus relatos y lo que se ha documentado con respecto a la influencia de Violeta Parra en sus producciones. Esto es especialmente relevante, teniendo en cuenta que el período en que comenzaron a desarrollar sus producciones fue bastante cercano entre sí.

Sumado a lo anterior, las creaciones plásticas de Violeta Parra estuvieron censuradas durante la dictadura, y recién en 1992 fueron expuestas públicamente en Chile, en la primera retrospectiva dedicada a la artista. La muestra, titulada "Violeta llega a la Estación", reunió 33 obras visuales y textiles, y tuvo lugar en la Estación Mapocho de Santiago (Mascort y Ruíz, 2012). Estos hechos dan cuenta de que la influencia de la artista en materia textil es un fenómeno más reciente, y no una relación inmediata, como ha sido planteado en algunos registros bibliográficos de la época.

En los siguientes apartados se expondrán algunos aspectos de la vida de Violeta Parra que evidencian su temprana vinculación con el mundo textil dentro de su contexto familiar. Asimismo, se mencionarán algunos pasajes y facetas de la artista que fueron contribuyendo a forjar su carácter vanguardista. El objetivo es destacar elementos que

enriquecen la discusión central de este estudio, reconociendo momentos de su vida que se entrecruzan con el mundo de lo textil y explorando cómo interactúan la cultura popular y la alta cultura en su trayectoria. Finalmente, se buscará dar cuenta del impacto de su trayectoria como artista textil, pese a no contar con una formación de artista oficial.

1.1.1 Ribetes en divergencia. Contexto familiar de Violeta Parra[17]

Violeta Parra nació el 4 de octubre de 1917 en San Fabián de Alico, Región del Bío Bío, Chile, en un contexto marcado por procesos políticos derivados de la reestructuración de las sociedades tradicionales y el pronunciamiento de una cultura folclórica más auténtica y progresista (Cánepa-Hurtado, 1986, p. 149).[18] Fue la quinta de ocho hermanos, además de tener dos medios hermanos fruto del matrimonio anterior de su madre. Muchos de ellos se vincularon a la poseía y la música, así como sus hijos y nietos que también seguirían caminos artísticos con el tiempo.[19]

Violeta Parra provenía de una familia de clase media baja, cimentada en la vida de campo. Su padre trabajaba como profesor de música, mientras que su madre, inicialmente campesina, se convirtió en costurera. Desde temprana edad, Violeta Parra y sus hermanos aprendieron a sobrellevar la pobreza en la que tuvieron que vivir, haciendo de la música una de sus principales formas de resistencia. A los siete años, Violeta comenzó a tocar la guitarra, pese a que a sus padres no veían con buenos ojos la idea de que siguiera una carrera musical, debido a la precariedad asociada a esa profesión. Sin embargo, junto a su hermana Hilda y sus hermanos Eduardo y Roberto, comenzaron a participar de eventos culturales ligados al folklore y la música tradicional (La Bicicleta, 1982, p. 9).[20]

---

[17] En el caso de Violeta Parra, serán expuestos algunos aspectos específicos de su historia familiar para evidenciar su temprano interés por desarrollar diversas disciplinas y cómo se fue vinculando con la cultura popular de su entorno. Asimismo, indagará en cómo la situación socioeconómica de su familia influyó en su acercamiento a la costura y las prácticas textiles, un interés que fue impulsado principalmente por la figura de su madre. Se cree que ciertos aspectos puntuales de su infancia y juventud fueron claves para forjar su carácter de artista vanguardista, por ello, en esta sección del estudio, se analizarán de forma puntual elementos biográficos que aportan a esta comprensión.

[18] Entre los diversos escritos que abordan la influencia del contexto sociopolítico en la obra de Violeta Parra, destaca el artículo "La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes", de Gina Cánepa-Hurtado. En este, se realiza un análisis de los sucesos políticos y sociales que marcaron el pulso creativo imperante en la época, y que influyeron en los distintos matices progresistas presentes en la obra de Violeta Parra.

[19] En 1989, familiares de diversas generaciones de los Parra realizaron el espectáculo de música y video "Recordando a Violeta", en el Teatro Teletón de Santiago de Chile. Además de su connotación musical, el evento incluyó la proyección de imágenes extraídas del documental suizo Violeta Parra, bordadora chilena (1965), el cual mostraba parte de la obra plástica de la artista. Esta fue la primera vez que dicho material se presentó de forma masiva en Chile. Para más información, puede consultarse la nota de la Biblioteca Nacional: "La Familia Parra recuerda a Violeta con espectáculo de música y videos". Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75140.html

[20] En la mayoría de los escritos que abordan la influencia musical de Violeta Parra, se hace referencia a la figura paterna de la artista; sin embargo, su madre también era folclorista. Relatos oficiales de su hermana Hilda destacan el protagonismo que esta tuvo en el desarrollo folclórico de Violeta Parra, tal como se menciona en Gracias a la vida: Violeta Parra, testimonio. La Bicicleta. Santiago: Sociedad Editorial Granizo, 1978-1990 (Santiago: Taller de Comunicaciones Scout) 9 volúmenes, (1982). Disponible en

Paralelamente a su creciente reputación como cantante, la costura y las prácticas textiles estuvieron siempre presentes en su vida, aunque recién se ha comenzado a valorar esta faceta en su carrera como artista multidisciplinar.

Su hermano Nicanor Parra fue uno de los grandes propulsores de la carrera artística de Violeta Parra. Fue él quien la motivó a trasladarse a Santiago el año 1934, donde, finalmente, tras dejar la Escuela Normal, Violeta Parra decidió dedicarse de lleno a su trabajo creativo. Uno de los aspectos que comenzarían a forjar el carácter y pulso artístico de Violeta Parra tuvo que ver con su particular forma de llevar su vida familiar en una época conservadora. En 1938 se casó con Luis Cereceda, el padre de sus hijos, Ángel e Isabel, que con el tiempo adoptarían el apellido de su madre y no el de su padre. Entre los testimonios de la misma artista sobre su temprano matrimonio y posterior separación en 1984, mencionó que no estaba preparada para abandonar su carrera para dedicarse a las labores domésticas.[21] Estas declaraciones nos muestran a una Violeta Parra adelantada para una sociedad donde imperaba el machismo. Ella estaba segura de su decisión de romper su matrimonio, a pesar de que este hecho fuera mal visto para una mujer. En 1986, Violeta Parra volvió a casarse y tuvo dos hijas más, Carmen Luisa y Rosa Clara. Esta última falleció dos años después, un suceso amargo que quedó plasmado en diversas creaciones musicales de la artista.

Los pasajes familiares de la vida de Violeta Parra, como la emigración desde ciudades más rurales hacia otras más urbanizadas y su constante visión de su entorno como un mundo de posibilidades para difundir el conocimiento, le permitieron convertirse en una importante difusora de las manifestaciones populares, labor que posteriormente también realizó con orgullo en el extranjero. En esta lucha, que marcó su vida y su itinerancia por diversos espacios culturales dentro y fuera del país, nunca excluyó a su familia. La presencia de sus hijos e hijas fue clave en momentos trascendentales de su carrera y lo sigue siendo en la actualidad. Tras sus exitosas exposiciones en el extranjero, que analizaremos más adelante, su regreso a Chile trajo consigo el sueño de un proyecto artístico popular: un centro cultural que albergaría todas sus inquietudes artísticas y políticas. Sin embargo, la falta de apoyo y la precariedad con la que la artista enfrentó estos nuevos desafíos terminaron por intensificar su depresión, que la llevaría a un fatídico suicidio en 1967.

Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54653.html

[21] Solar, Claudio (1991). Los amores de Violeta Parra. El Diario Austral. Sociedad Periodística La Frontera Temuco. 1916- v., (6 ene. 1991), p. 12-13. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75135.html

1.1.2 Juntando retazos. Las prácticas textiles como herencia materna

"Las arpilleras son como la parte alegre de la vida"
Violeta Parra[22]

Tras la creación de la Fundación y Museo Violeta Parra en 2015, se ha podido apreciar a gran escala el trabajo versátil y creativo de la artista.[23] En su faceta textil adquiere gran protagonismo su madre, Clarisa Sandoval, quien hizo de la aguja el medio de subsistencia familiar tras la muerte del padre de Violeta. La misma Violeta la recuerda en sus labores: "Mi madre cantaba las más hermosas canciones campesinas, mientras trabajaba en su máquina de coser" (Parra, I, p. 26). Entre los encargos de costura y las noches de trabajo con su madre se hilvanan las primeras historias de Violeta Parra con el mundo textil. De igual modo, su hermana Hilda se refirió a la relación de Violeta con su madre y el textil: "y le ayudaba a tirar las costuras a mi mamá en la máquina, hasta las doce, hasta la una de la mañana se quedaban".[24] También es su propia madre quien, en un pasaje íntimo, describió el ímpetu creativo de su hija y la conexión que tuvo con la aguja y los retazos de telas:

> Pasaba al ladito de la máquina, al ladito mío, recogiendo los trapitos que yo cosía. Porque siempre he cosido mucho. En ese tiempo les hacía trajes a los niños, de puros parches, porque no tenía para comprarles género. Como me quedaban tantos pedacitos, los reunía, los combinaba y les hacía frazadas. ¡Y ella no permitía que se perdiera un pedacito! Me ayudaba a hilvanar, a encandelillar, pegaba botones y remendaba. Después comenzó ella sola a hacer costuras, ropita chica.[25]

Tal y como relata Clarisa Sandoval, desde pequeña Violeta se sentaba junto a ella para ayudarla en los encargos de costura que recibía. Estas experiencias le permitieron vivenciar desde cerca el textil como una forma de trabajo y una herramienta de supervivencia familiar. En 1964 la periodista Marie Magdeleine Brumagne entrevistó a Violeta Parra para un documental de la Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión. En esa ocasión, a Violeta se le preguntó por su particular atuendo, a lo que respondió que era un vestido confeccionado por su madre, hecho de muchos retazos de tela. Esas declaraciones constituyeron un tributo a la tradición textil que había heredado de ella.[26]

---

[22] Declaraciones de Violeta Parra en *Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954- 19767)* (García, 2016)

[23] Para el estudio de las piezas textiles que poseen estas instituciones y las formas en que son resguardadas y expuestas, fueron de mucha ayuda las comunicaciones personales con el conservador del Museo Violeta Parra, Pablo Marfán Cabezas, realizadas el 10 de junio de 2022 y el 5 de septiembre de 2023.

[24] La Bicicleta. (1981). "El nuevo canto chileno en la senda de Violeta". Sociedad Editorial Granizo, 1978-1990 (Santiago: Taller de Comunicaciones Scout). V. 9, Nº 11, p.11. Disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54782.html

[25] La Bicicleta. (1981). "El nuevo canto chileno en la senda de Violeta". Sociedad Editorial Granizo, 1978-1990 (Santiago: Taller de Comunicaciones Scout). V. 9, Nº 11, p.11. Disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54782.html

[26] Documental Violeta Parra Brodeuse Chilienne. Es una entrevista de 19 minutos de duración a Violeta Parra, realizado por la televisión suiza en el año 1964 y dirigido por Jean Claude Diserens. La artista hace referencia a su madre y el vestido que utiliza en el minuto 3:27 de la entrevista. Disponible en: https://www.rts.ch/archives/tv/divers/documentaires/8951109-violeta-

La costura, como herramienta de resistencia en la vida de Violeta Parra, a través de la historia de su madre y los hilos que siempre la acompañaron, se inmortalizan en sus arpilleras, que recién comienzan a ser reconocidas dentro de su trayectoria artística. En esa misma entrevista para la televisión suiza, Violeta relató cómo, en 1958, enfermó gravemente de hepatitis, lo que la obligó a estar un largo período en cama, sin poder cantar ni tocar instrumentos. Este hecho marcaría su proceso creativo a partir del lenguaje textil. Fue en esta etapa cuando comenzó a confeccionar esculturas y parte de las arpilleras que luego la acompañarían por sus viajes en el extranjero.

En otra entrevista, Violeta habló de su relación con el género de saco y la reutilización, así como del proceso en el que comenzó a bordar arpilleras:

> Tenía unas lanitas por ahí en la pieza. Me acordé que en el patio había unos sacos vacíos. Los mandé a buscar. Encargué agujas. En mi confusión terminé un trabajo que no servía para nada. Quedó abandonado. Pero algo me daba vueltas en la mente. Hasta que un día, mirando mi frazada chilota, quise copiar una flor. [27]

Relacionado con estos inicios y su incursión como creadora textil, existen relatos de la artista que dan cuenta de sus inquietudes por representar imágenes figurativas, aunque finalmente eso no le resultara fácil (Parra, I. 1985, p. 13). En esta búsqueda frustrada de incorporar lo que veía, Violeta Parra comenzó a desarrollar un trabajo más simbólico, lleno de poesía y reflexiones políticas y sociales, surgidas de sus experiencias de vida y en profunda conexión con lo que llevaba años forjando en su carrera musical. Esta postura abiertamente política le jugó en contra en Chile, especialmente frente a la prensa más conservadora, que no siempre le brindó buenas críticas. A pesar de ello, Violeta Parra declaró que su interés estaba en seguir politizando sus creaciones, inclusive si eso la hacía estar en contacto con personas que pensaran diferente a ella (Parra, I. 1985, p.32).

La historia de las prácticas textiles, entretejida a los relatos de supervivencia de las mujeres, es una constante en Chile y en el mundo. Estos saberes han sido transmitidos de generación en generación y han sobrevivido al intervencionismo patriarcal en el tiempo (Alcaraz, 2016). Tal como en la vida de Violeta Parra, la costura fue una herencia que recibió de su madre, no solo como una expresión creativa de ella, sino también como parte de un mecanismo de resistencia ante las desigualdades sociales imperantes en el país. La presencia del trozo, el retazo, la reutilización, así como la capacidad de crear con lo impensado, son aspectos fundamentales en el camino creativo de la artista.

Desde el enfoque artístico de Violeta Parra, proponemos un diálogo entre la materialidad de sus arpilleras y el estilo compositivo de las arpilleristas de la dictadura, no como una imposición forzada o repetida basada en bibliografías extranjeras,[28] sino como un análisis del retazo como medio expresivo y conector de relatos. El uso de la tela de saco o yute

---

parra.html?fbclid=IwAR2_WZ9pEcCzbJBrfxN9_9y2zQOWWbGHlUe40A8r637RgpfTYMc3Y4WDnbA

[27] Correa, R. (9 de febrero de 1967). Las guitarras lloran a Violeta Parra. Revista Vea.

[28] Esta discusión será ampliada al final de este capítulo.

en ambos casos surgió inicialmente como una respuesta a la precariedad, en medio de contextos sociales que dificultaban el acceso a recursos para la creación. La materialidad del textil, desde las diferentes lecturas y usos que permite, por ejemplo, la segunda vida de una prenda, lo convierten en un soporte capaz de albergar una historia dentro de otra nueva historia. En las obras de Violeta Parra, el textil se transforma en un material que resguarda y transmite relatos alternos, no solo por su naturaleza, como mencionamos antes, sino también por la intencionalidad crítica y conceptual con que la artista los integra en su obra, como parte de un discurso que busca visibilizar y reivindicar vivencias de resistencia popular (ver figura 1).

La difusión del trabajo de Violeta Parra ha despertado un mayor interés en las obras hechas en arpillera, tanto en Chile como en el extranjero.[29] La itinerancia internacional de las obras de Violeta Parra, principalmente de sus arpilleras en el ámbito de sus obras plásticas, ha tenido un impacto significativo en el campo de lo artístico. Por ello, recientes investigaciones han comenzado a identificarla como un referente ya no solo musical, sino también visual (Dillon, 2020), especialmente vinculado al mundo textil.

Figura 1. *La Huelga de los Campesinos*, bordado sobre arpillera. Violeta Parra. 1964.

Fuente: Museo Violeta Parra
https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/arpilleras/

[29] Así lo afirmó el conservador del Museo Violeta Parra, que ha podido comprobar el interés que generan las piezas textiles de la artista. Comunicación personal con Pablo Marfán Cabezas, viernes 10 de junio de 2022.

1.1.3 Tejedora de redes. Artista multidisciplinar entre lo popular y lo culto

> "En el arte me atrevo a todo: a dialogar con una aguja, una guitarra, un pincel o papel maché. Hay que probarlo todo, tener el valor de buscar todos los lenguajes"
> Violeta Parra.[30]

La versatilidad creativa de Violeta Parra fue su mejor herramienta para desafiar el sistema cultural imperante de su época. Esto se refleja tanto en los discursos sociales presentes en sus producciones artísticas como en la forma en que logró traspasar las fronteras de la alta cultura dentro y fuera de Chile.[31] En su variada trayectoria artística, Violeta Parra se desempeñó como compositora, intérprete musical, escritora, gestora cultural, productora, investigadora, mediadora y artista plástica, entre otras facetas destacadas. Lo que resulta sorprendente es que, en todo su incansable quehacer, logró conectar todos esos mundos desde sus convicciones políticas y sociales.

Las inquietudes creativas de Violeta Parra abogaban al reconocimiento del mundo popular desde todos los frentes posibles. Debió ser sorprendente conocer a la primera artista latinoamericana que lograba exponer en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, cosiendo, cocinando y cantando en el prestigioso recinto como si fuese una de las tantas peñas[32] que organizó en Chile y sus diversos viajes. Su presencia permanente en la sala de exposiciones tenía como objetivo fomentar un diálogo con los transeúntes a través de sus obras que ya resultaban bastante disruptivas para el contexto. Cabe destacar que la exhibición de Violeta Parra coincidió con una muestra emblemática del arte cinético, titulada "Nouvelle Tendance. Propositions visuelles du mouvement international", la cual no tenía mayor relación con su exposición. Sin embargo, esto pudo haber facilitado la cercanía de profesionales de otras disciplinas artísticas a la muestra exclusiva de la artista popular (Plante, 2017).

---

[30] Palabras de Violeta Parra, en García (2016*). Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954- 19767)*. Catalonia Ltda. Santiago de Chile. Versión digital de la Biblioteca Pública Digital de Chile. p. 68.

[31] Las diferencias entre la alta cultura y la baja cultura constituyen divisiones que siguen siendo cuestionadas en la actualidad. Cuando se habla de alta cultura, se hace referencia a aquellas manifestaciones culturales asociadas a una élite social que posee tanto capital económico como intelectual. Las creaciones pertenecientes a este ámbito son consideradas sofisticadas, ya que han alcanzado un alto valor estético según las normas sociales que las sitúan en este lado de la dicotomía. Por otra parte, la baja cultura alude a expresiones culturales vinculadas a las masas populares o a los sectores excluidos de la élite social, es decir, a los más desfavorecidos (Williams, 2017). El conflicto radica en que muchas de las producciones provenientes de este ámbito no deben ser catalogadas automáticamente como carentes de valor estético. Del mismo modo, sus creadores no deberían ser considerados inexpertos únicamente por no haber accedido a los circuitos culturales desde un posicionamiento social o intelectual definido por las clases sociales o los estudios formales que puedan tener. A pesar de estas divisiones, cada vez surgen más proyectos que buscan generar un quiebre en esta materia. Estas apuestas culturales intentan propiciar un cruce entre ambos mundos, con el objetivo de cuestionar las jerarquías culturales tradicionales.

[32] Una peña es un encuentro social y cultural que, si bien se realiza en diversos países de América Latina, ocurre con mayor frecuencia en Chile. Estos eventos se caracterizan por el protagonismo del folclore, la música y las tradiciones populares. En ellos, expresiones artísticas como el canto popular, la poesía y la danza tradicional tienen como objetivo promover y celebrar la identidad cultural. Para conocer más sobre la historia de las peñas en Chile visitar: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html (Consulta: 1 de marzo de 2023).

Cabe preguntarse cuál es el origen del interés de la artista por el mundo de lo popular. Desde 1952, Violeta Parra recorrió diversas zonas rurales de Chile, grabando y recopilando música folklórica a través del diálogo con sus propios creadores y creadoras. Su hijo, Ángel Parra, relata las hazañas de su madre, quien atravesaba largos caminos para grabar sus hallazgos folclóricos o presentarse en festivales campestres.[33] En muchas ocasiones, Violeta inmortalizó de su puño y letra esas historias de la gente, que hoy viven en sus creaciones musicales.[34] En este trabajo, recopilar centenares de relatos sobre costumbres, canciones, tradiciones y cantos populares. Movilizada por su inquietud de visibilizar lo autóctono del país, fue tocando puerta tras puerta para conseguir entrar a esa parte de Chile que consideraba necesario mostrar, ya que, según ella, no tenía el reconocimiento oficial que ameritaba. Todas estas experiencias con personas de zonas rurales nutrieron de sensibilidad y autenticidad sus canciones, sus décimas y también su trabajo como artista plástica.

Es los pasajes de la trayectoria de Violeta Parra donde fue reuniendo y documentando relatos orales queda en evidencia su faceta como mediadora entre la cultura popular, habitualmente rechazada por la cultura dominante. Violeta logró posicionarse en ambas esferas culturales sin tener que tranzar sus convicciones sociales, ni sus inquietudes creativas. La artista logró darle voz al folclore en una época donde era mayoritariamente considerado una disciplina masculina, con poco prestigio entre las elites culturales por su vinculación con lo campesino y lo rural.

De igual modo, Violeta Parra también desempeñó un significativo trabajo de mediación entre el mundo popular y la academia. Ofreció recitales y clases de folklore en la Universidad de Iquique, la Universidad de Concepción, la escuela de verano y el Instituto Chileno-Francés de Valparaíso. En 1959 fue invitada por el Rector de la Universidad de Concepción, David Stichkin para ser investigadora de esa entidad y fundar el Museo Nacional del Arte Folklórico Chileno (Venegas, 2017). Esta conexión de Violeta Parra con la academia es un rasgo que se repite en las trayectorias de otros casos de estudios de esta investigación. Lo interesante en el caso de la artista multidisciplinar es que ella nunca tuvo formación académica formal, a diferencia de otras mediadoras analizadas.

Si se analiza el trabajo textil de Violeta Parra, sus creaciones podrían ser consideradas como piezas que contribuyen a perpetuar las tradiciones femeninas asociadas a lo doméstico dentro de las técnicas. Sin embargo, el punto de inflexión de su quehacer es justamente esa veta contestataria, que además venía desafiando cuestiones del género desde la música, en un campo como el folklore que hasta ese entonces era predominantemente masculino (Pinochet, 2010).

Violeta Parra puso al mismo nivel el bordado de una arpillera y su trabajo compositivo musical. En todo lo que se ha documentado sobre su trayectoria, se observa que todas las

[33] Durante 15 años realizó este trabajo y fue la misma Violeta Parra quién declaró tener cajas llenas de cintas magnetofónicas grabadas en el campo. (Parra, I. 1985, p. 36)
[34] Parte de estos relatos se encuentran en el documental *Viola Chilensis* de Luis Vera (2003) Disponible en: https://youtu.be/PrKk1hNVsIU?si=maCOf1Qsbo5dYkwM

facetas artísticas que desarrolló se entrecruzan (Morales, 1995, p. 18). Su propuesta fue bastante arriesgada para una época donde se encontraban segmentadas las disciplinas y no era común la concepción de artistas multidisciplinarios. Violeta Parra se presentó en Europa con sus arpilleras, sin miedo a que pudiese restarle seriedad o reconocimiento a su trabajo musical, que ya contaba con cierta notoriedad. Los posibles juicios y cuestiones jerárquicas del mundo del arte, que podrían haberla detenido en aquella instancia, no influyeron en las rutas por las que proyectó sus obras. En esta ocasión, el hecho de ser su propia representante y mediadora la liberó de preconcepciones que podrían haber restringido la difusión de su trabajo textil.

En diversas ocasiones Violeta Parra manifestó a través de sus acciones la importancia de democratizar la cultura. Su objetivo era poder estar cerca de la gente, llegar a la mayor cantidad de personas y no tan solo a unos pocos privilegiados (Parra, 2009, p.13). Sus ideales se vieron plasmados en la creación del centro cultural "La Carpa de La Reina",[35] un espacio autogestionado donde la artista profundizó en sus convicciones sociales a través de diversas experiencias artísticas, que incluyeron música, poesía, baile, gastronomía típica, pintura y, por supuesto, arte textil. Si bien algunas fuentes de la época aseguraron que el suicidio de Violeta Parra a sus 49 años se debió a conflictos amorosos, otras hipótesis sugieren que la profunda depresión en la que estaba sumida tenía que ver con su agotamiento y la falta de apoyo a sus proyectos.[36] El trágico final de la artista generó un revuelo a nivel nacional e internacional. Sin embargo, sus obras plásticas no fueron reconocidas oficialmente en Chile hasta 1992, cuando se realizó la primera muestra retrospectiva de su trabajo, tras el reciente final de la dictadura que había prohibido cualquier manifestación artística que llamara a la conciencia social.

Violeta Parra fue una artista adelantada a su época. Sus obras, que hoy se reúnen mayoritariamente en el Museo que lleva su nombre, hablan de una forma de consolidar sus procesos creativos a través de la experimentación constante. Como artista multidisciplinaria, Violeta Parra concibió la creación de sus obras como un único gran proyecto creativo, generando un diálogo permanente entre todas sus creaciones, inclusive en la forma de exponerlas. Desde esa mirada multifocal, hoy podría catalogarse fácilmente como una exponente del arte contemporáneo.

Al parecer para la artista las escenas montadas en los espacios expositivos eran una extensión de sus obras. Proponía experiencias interactivas para los visitantes, donde les cantaba o los invitaba a bordar con ella e incluso les ofrecía vino caliente o comida que preparaba en el momento. En sus propuestas no podía faltar ninguna de las disciplinas que desarrollaba, y la cocina siempre adquiría un importante protagonismo. De igual modo, el uso de materiales no convencionales y su forma particular de apropiarse de los

[35] Centro cultural para difusión del mundo popular y folclórico creado por Violeta Parra en diciembre de 1965, en lo alto de la comuna de La Reina de Santiago de Chile, gracias a los terrenos cedidos por Fernando Castillo Velasco, alcalde de dicha comuna.

[36] Por ejemplo, el reportaje "Yo no me suicidio por amor: La tristeza política que mató a Violeta Parra" aborda las posibles razones del suicidio de la artista planteando estas discusiones de por medio. Disponible en:
https://www.eldiario.es/cultura/musica/no-suicido-amor-tristeza-politica-mato-violeta-parra_1_7191232.html

espacios, la convirtieron en una artista impredecible para su tiempo. Violeta Parra sentía una profunda necesidad de interactuar con la gente a través de sus obras, tanto desde lo musical como desde lo plástico, pues parecía que, a través de esas experiencias, nutría aún más su existencia artística.

1.1.4 Tapices que cruzan fronteras: reconocimiento y difusión de Violeta Parra

En este apartado, haremos un breve recorrido por los principales hitos expositivos vinculados de Violeta Parra, así como por las diferentes redes que fue construyendo a lo largo de su carrera, la cual, en su etapa más enérgica, no alcanzó a durar más de once años. Como nuestro objeto de estudio es el arte textil, el acento estará puesto en aquellas muestras sobre sus arpilleras. También se analizarán eventos posteriores a su muerte que han incrementado el prestigio de su trayectoria.

Los hilos de Violeta Parra: redes y colaboraciones

La influencia de las redes en el desarrollo de la carrera de un artista y el impacto póstumo de su trayectoria es un aspecto fundamental a la hora de estudiar su nivel de reconocimiento (Furió, 2012; Peist, 2012a). Teniendo en cuenta lo anterior, tras su primera estancia en el extranjero (1956-1958), Violeta Parra comenzó a trabajar con renombrados intelectuales chilenos, como Gastón Soublette, filósofo y musicólogo,[37]y con Enrique Bello, director del boletín de la Universidad de Chile y fundador de las primeras revistas culturales chilenas, entre otros (Parra,1986, p. 54). De igual forma, gracias a su hermano Nicanor Parra, quien tenía un amplio círculo de amistades, sobre todo después de haber ganado el Premio Municipal de Literatura, Violeta asistió al cumpleaños número 53 de Pablo Neruda. El poeta continuó organizando recitales y tertulias culturales en las que siguió invitando a la artista (Herrero, 2017). En estos encuentros Violeta Parra conoció a Tomás Lago Pinto, pionero en la protección y difusión del patrimonio cultural chileno y director del Museo de Arte Popular[38] (Parra,1986, p. 54). A través de estos eventos sociales, Violeta Parra logró hacerse conocida dentro del Partido Comunista, siendo además invitada a participar de la selección chilena del Comité de la Paz, una organización internacional al alero de Moscú, en el contexto de la Guerra Fría. Es un hecho que la sincronía familiar con la que se movían los Parra, y la reputación que se habían ganado en el mundo cultural, fueron fundamentales para sostener redes y proporcionar acompañamiento artístico entre ellos.

A través de sus discursos y su impacto cultural en la época, Violeta Parra consiguió integrar el arte popular en espacios tradicionalmente reservados para el arte erudito. Investigadoras como Isabel Plante (2017) sitúan su obra dentro del desarrollo artístico latinoamericano, destacando el tránsito en ambas direcciones entre la cultura

[37] En 2023 recibió el Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales en Chile.
[38] En 1967, tras la muerte de Violeta Parra, y por la gran admiración que tenía por la artista, Tomás Lago organizó un homenaje en su memoria en la Universidad Católica de Chile.

artesanal/popular y el arte moderno, como algo propio de las característicos de las vanguardias históricas (Fugellie, 2019, p. 4). Es por ello que, dentro de los vínculos más importantes de Violeta Parra, se destaca su amistad con el connotado artista chileno Nemesio Antúnez. En esta relación hubo un intercambio artístico recíproco, y su relación no respondió a una dinámica que pasó por el artista culto que apadrinó a la artista autodidacta.

Nemesio Antúnez, tuvo además un fuerte nexo creativo con Pablo Neruda y pasó a ser reconocido por su persistente interés en las tradiciones y aquellas técnicas propias de los saberes populares (Neruda,1988, p. 42). Fue uno de los nexos más importantes entre Violeta Parra y el mundo oficial del arte. El vínculo entre ambos quedó plasmado en 1958, cuando Violeta Parra compuso "Los manteles de Nemesio", en homenaje al pintor, quien también ilustró la portada del disco “Tonadas” de la artista.

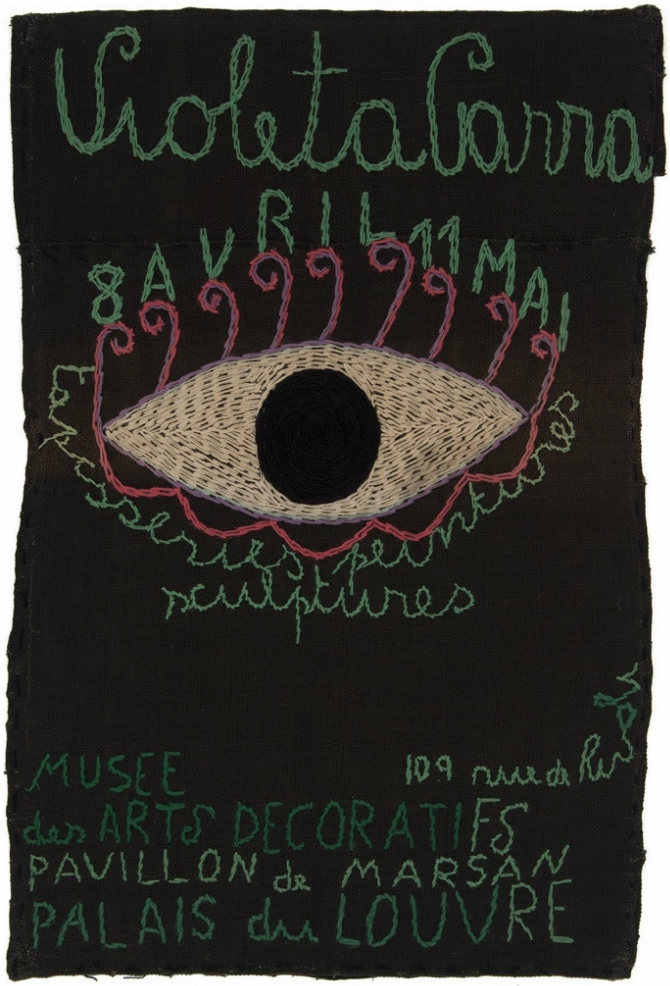
Cuando Violeta Parra realizó su exposición en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, llegaron diversos coleccionistas, curadores y críticos a la muestra. Además, como era de esperarse, asistieron muchos chilenos, entre los que se destacan el funcionario de la embajada de Chile en Francia, Jorge Edwards, y el ya reconocido pintor por ese entonces, Roberto Matta. En relación a este último, Violeta Parra expresó: "Roberto Matta, quien esta vez se portó como un amigo. Le gustó todo. Dijo que todos los cuadros eran lindos y que había que hacerlos en tamaño grande. Me va a ayudar porque está contento con mis trabajos”. (Parra, 1985. p. 120). También asistió Anatole Jakovsky, crítico y coleccionista que intentó diferenciar el fenómeno de lo naif de otras corrientes como el arte primitivo y el arte popular. El crítico quedó sorprendido por las obras de Violeta Parra y la incluyó en su *Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier*, publicado en 1967 (Quijada, 2017, p. 202-203).

Violeta Parra fue la principal mediadora y difusora de su propia carrera. Su estrategia para poder exponer en París consistió en entrevistarse con el embajador de Chile en Francia, Carlos Morla Lynch, con el objetivo de obtener alguna representación oficial del Estado que la ayudara a encontrar sitios donde mostrar sus creaciones. El embajador escribió una carta avalando el trabajo de la artista chilena y se la envió a Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de Francia. Si bien este último respondió que la recibiría personalmente, fue el curador del museo, Bernard Dorival, quien conversó con la artista. En primera instancia, no consideró el trabajo de Violeta Parra del todo novedoso, pero sí se interesó en sus textiles por su relación con la cultura indígena chilena (Herrera, 2017). Según la biógrafa Karen Kerschen,[39] que tuvo acceso a las cartas que se intercambiaron para estas gestiones, Dorival le escribió a Michel Faré, curador en jefe del Museo de Artes Decorativas del Louvre, para presentarle el trabajo de Violeta Parra. Faré quedó fascinado con las arpilleras y el concepto artístico que la artista le presentó en febrero de 1964 durante su primera reunión.

[39] La escritora escribe *Violeta Parra By The Whim of the Wind*, biografía de Violeta Parra que entre varios pasajes que aborda sobre la artista, relata los sucesos previos a la muestra en El Museo de Artes Decorativas del Louvre, el año 2017.

Si bien, entre los meses previos durante la preparación de la muestra en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, el consejo curatorial rechazó exponer las obras de Violeta Parra, el curador estaba convencido del talento de la chilena, por lo que continuó presionando para que fuese aceptada y lo consiguió (Herrera, 2017). Finalmente, Violeta Parra expuso en el pabellón principal del Museo, entre el 8 de abril y el 11 de mayo de 1964 (ver figura 2). Un aspecto relevante de este hito es que fueron sus arpilleras las que captaron la atención de los especialistas, y no sus pinturas o esculturas. Quien pensaría que, en una época en la que las mujeres seguían siendo invisibilizadas en el mundo del arte, y por supuesto, todas aquellas labores asociadas a lo doméstico, como las prácticas textiles, eran menospreciadas, serían precisamente las arpilleras de Violeta Parra las que le abrirían las puertas al mundo del arte oficial. Gracias a este logro, se convirtió en la primera mujer latinoamericana en exponer en esta institución de peso internacional.

Figura 2. *Afiche de la exposición Museo de Artes Decorativas del Museo Louvre*, bordado sobre tela. Violeta Parra. 1964.



Fuente: Museo Violeta Parra
https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/biografia/

Son numerosos los nombres de personas de diversos orígenes y profesiones los que se fueron vinculando a los proyectos culturales de Violeta Parra, cuyas convicciones parecían estar orientadas a ganar espacios para la cultura popular. Puede ser que la forma de establecer sus relaciones personales y profesionales, sin transar con sus ideales e intereses, pudo haber favorecido el rápido ascenso de la carrera de Violeta Parra. Esta forma de concebir sus procesos creativos es de lo que habla la curadora Yvonne Brunhammer en el catálogo de la exposición de Violeta Parra en el Museo de Artes Decorativas del Louvre: "Instintiva y voluntariosa, Violeta Parra se apodera del mundo y de él hace su obra. Anima, da movimientos a todo lo que ella toca. Da una vida precisa, original a las palabras y los sonidos, las formas y los colores. Es una artista total. Música, pintora, escultora, ceramista, poeta" (Parra,1985, p.115). Todos los mundos a los que logró llegar Violeta Parra en su "Torbellino de trabajo",[40] más la fructífera red de contactos que hizo en vida y la participación de sus obras en importantes exposiciones internacionales, son aspectos claves en el nivel de reconocimiento que ha logrado consolidar la artista.

Arpilleras en movimiento: reconocimiento y difusión de la obra de Violeta Parra

Entre 1954 y 1956, Violeta Parra realizó su primera estancia en el extranjero. Fue invitada a participar del V Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, en Varsovia, Polonia. Posteriormente, se trasladó a Francia, donde residió durante dos años en París. Durante ese período, grabó recopilaciones de folklore en la Fonoteca Nacional del Musée de l'Homme de La Sorbonne. Su paso por Europa le permitió conocer a artistas e intelectuales que fortalecieron su interés por difundir y revalorizar la cultura popular chilena. Entre 1959 y 1960, tras su regreso, logró exponer por primera vez sus obras plásticas en las dos primeras versiones de la Feria Chilena de Artes Plásticas, realizada en el Parque Forestal de Santiago de Chile. Este proyecto fue gestionado inicialmente por el abogado Germán Gassman y, en su segunda versión, contó con la participación de la organización de Lorenzo Berg Salvo, artesano y escultor, cuyo objetivo era sacar a los artesanos tradicionales del anonimato local e integrarlos en distintos círculos culturales del país (Cáceres y Reyes, 2019).

Según Isabel Parra, Lorenzo Berg Salvo fue un hombre amable que apoyó la carrera de su madre en un contexto donde las oportunidades para los artistas categorizados como populares eran escasas.[41] Sin embargo, la crítica de la época afirmó que el paso de Violeta Parra por estas muestras no tuvo gran impacto. El crítico José María Palacios describió sus obras como "primitivas y pintoresquitas", mientras que el artista Francisco Otta afirmó que sus cuadros "cabían dentro de la pintura ingenua o naif", ya que eran "completamente espontáneos" (Astorga, 1982, p.8 en Quijada, 2017, p. 202).

[40] Así la llamó Isabel Parra en el vídeo que cuenta la historia sobre el origen de la Fundación Violeta Parra, con motivo de la inauguración del Museo Violeta Parra. Disponible en: https://youtu.be/wNrqwyVTaMI

[41] Entrevista realizada para el Catalogo de la Muestra de artesanía UC, por la periodista Leyla Ramírez, el jueves 2 de noviembre de 2017, en el Museo Violeta Parra. Para más información visitar: https://www.museovioletaparra.cl/cedoc/catalogo-la-44-muestra-internacional-artesania-uc-violeta-artesana/

En 1961, Violeta Parra expuso en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, una muestra que solo recientemente ha comenzado a ser reconocida dentro de la cronología de su trayectoria artística (Plante, 2017).[42] Según lo que se plantea en el catálogo de la muestra, el poeta brasileño y agregado cultural en la Embajada de Brasil en Chile desde 1961, Thiago de Mello, había reunido "lo más significativo del arte chileno". Esta selección incluyó a varios artistas que, al igual que Mello, frecuentaban el Taller 99, creado por Nemesio Antúnez[43] a mediados de los años cincuenta (Plante, 2017, p. 11). La exposición contó con obras de diseñadores, fotógrafos, arquitectos y artistas modernos, entre los que se encuentran Nemesio Antúnez, Juana Lecaros, Roser Bru y Eduardo Vilches, entre otros. De igual modo, poco se habla de la exposición de Violeta Parra en Berlín Oriental, a diferencia de sus exhibiciones en Ginebra y otras ciudades de Suiza, que han sido más difundidas (Fugellie, 2019, p. 3). En 1962, la artista viajó a Buenos Aires, donde expuso sus pinturas, realizó arpilleras, actuó en televisión y ofreció recitales en el Teatro J.F.T. Además, grabó un disco con canciones de su autoría (Parra,1985, p. 76).

Después de la fructífera antesala creativa que fue su paso por Argentina, entre 1962 y 1965 se llevó a cabo su segunda estancia en Europa. En esta ocasión, vivió entre París y Ginebra, un período en el que su prestigio artístico creció considerablemente. A partir de la extensa bibliografía e investigaciones sobre la trayectoria de Violeta Parra y sus exposiciones, se destaca la mirada de Fugellie (2019), quien dedica gran parte de su estudio a la exposición "Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra. Peintures et sculptures", realizada en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, en París. Este artículo da cuenta de las redes que fueron clave para llevar a cabo esta muestra, y también especifica las categorías y condiciones en que fueron expuestas las obras de Violeta Parra. Si bien ya se había escrito en torno al impacto de esta exposición en la carrera de la artista, el estudio de Fugellie aporta significativamente al desmitificar relatos idealizados, principalmente generados desde Chile, sobre el paso de Violeta Parra por Europa. Diversas fuentes han sostenido que la artista expuso en el Museo del Louvre propiamente tal, y no en un museo aledaño a esta institución. Sin embargo, este hecho es poco probable, considerando que en ese entonces esta institución no acogía exposiciones de artistas contemporáneos. Se plantea que referirse a su paso por París mencionando el Museo del Louvre responde a la búsqueda de asociar su muestra al prestigio que posee esta institución dentro del panorama artístico europeo.

Esta constante alusión a la exposición de Violeta Parra en París, sin reparar en los detalles específicos de dónde se realizó, responde a la idea de que el ámbito del arte posee espacios

[42] Hasta la fecha esta exposición no se encuentra registrada en el rastreo bibliográfico que realiza el Museo Violeta Parra sobre la artista. De igual forma, tampoco es mencionada en la bibliografía expuesta en la página que lanzó el gobierno de Chile para lo que fueron los 100 años de su natalicio el año 2017.

[43] Nemesio Antúnez es uno de los artistas chilenos de mayor reconocimiento con una amplia carrera internacional. En el año 1947 formó parte del Atelier 17 de grabado donde trabajó con el artista francés Stanley William Hayter, uno de los grabadores más connotados del siglo XX. Cuando Nemesio Antúnez decidió volver a Chile, en 1956 intentó replicar sus experiencias del Atelier 17, creando el Taller 99 que revolucionó la percepción del grabado en Chile, promoviendo la importancia del trabajo colectivo en la creación artística. "Al ingresar al Atelier 17 de S. W. Hayter hace 20 años". En la III Bienal Americana de Grabado. Santiago, Chile: Museo de Arte Contemporáneo, 1986.

centrales de consagración que pueden impulsar la carrera de un artista. Es habitual que se mida el nivel de prestigio que pueda alcanzar un artista solo cuando consolidan su paso por el extranjero. En ningún momento se pretende restarle importancia a este suceso en la carrera de Violeta Parra. Más bien, el objetivo es contextualizar y reconocer que ciertas condiciones facilitaron que la artista expusiera en dicho establecimiento. Además, se destaca que su influencia en el contexto latinoamericano parisino fue igualmente significativa (Rodríguez, 2023). Es inconcebible pensar que los pasos internacionales de Violeta Parra hayan sido resultado de un proceso azaroso o casi mágico. Su éxito en el extranjero responde a un sistema de estrategias premeditadas por parte de la artista, quien trabajó incansablemente por hacerse un espacio en el mundo de la alta cultura, pese a que era un ámbito que criticaba del cual ella no provenía. La misma Violeta Parra relata su primer encuentro con el director de museo en su composición musical "Una chilena en París" (1965), escrita en estilo de valse musette, cuya letra está en francés.[44]

El recorrido de Violeta Parra por diversos países de Europa, como Suiza, España, Italia y Suecia, y la consolidación de la exposición en París, junto a su paso por Brasil, Argentina y también Estados Unidos, le permitió posicionarse en diversos espacios culturales en el extranjero, suceso que aún no se daba del todo en su propio país. En 1967, su anticipada muerte la encontró en esa búsqueda incansable, empecinada por democratizar la cultura, abarcando espacios en que sus letras y sus creaciones plásticas pudiesen estar al servicio de la gente.

Después de su muerte, como era de esperarse, su trabajo musical fue el que adquirió mayor reconocimiento. Sin embargo, en 1971, su hija Isabel Parra presentó una exposición de los tapices de su madre en la Casa de las Américas, La Habana, Cuba. También lo hizo en 1976, durante el festival Internacional de Teatro en Nancy, Francia. (Parra, 1985, p. 206).

En 1997 se llevó a cabo una nueva exposición de Violeta Parra en París, nada menos que en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, titulada *Violeta Parra Hommage*.[45] Con motivo de la visita oficial del entonces presidente de Chile, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, sus obras fueron simbólicamente expuestas en el museo. La muestra incluyó 15 arpilleras, 30 óleos, un documental y otros elementos sonoros que complementaron parte del universo creativo de la artista. Esta exhibición póstuma contó con la participación de sus hijos, Ángel e Isabel Parra.

En 2001, la académica María Eugenia Alarcón publicó el libro *20 pinturas y lanigrafías de Violeta Parra inspiran a compositores chilenos*.[46] Esta publicación, que contó con el apoyo del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile,

---

[44] Tema Nº 14 del disco "El Folklore y La Pasión" editado por el sello EMI en 1994, en Chile.
[45] Para más información visitar: https://www.museovioletaparra.cl/cedoc/traduccion-catalogo-exposicion-obras-violeta-parra-museo-artes-decorativas-del-louvre-1997/
[46] Alarcón, M. (2001). 20 pinturas y *lanigrafías de Violeta Parra inspira a compositores chilenos*. Facultad de Artes Departamento de Música y Sonología Universidad de Chile, Santiago de Chile

fue distribuida gratuitamente por todos los colegios e institutos de Chile.[47] En el libro, la autora pone un fuerte énfasis en reconocer los aspectos plásticos de la carrera de Violeta Parra. Sin embargo, sigue priorizando el rescate de su trayectoria como compositora y su música por sobre las otras disciplinas que desarrolló.

Tras el estreno de la película sobre la vida de la artista y su paso por París, *Violeta se fue a los cielos* (2011), el diario *Le Figaro* de Francia publicó en 2012 el reportaje titulado: "Hommage cinématographique à la chilienne Violeta Parra". El escrito terminó con la expresión: "Leonard da Vinci acabó en el Louvre. La chilena Violeta Parra empezó en el Louvre".[48] Llama atención la relación que el medio periodístico establece entre la artista y Leonardo da Vinci, teniendo en cuenta que es uno de los pintores más connotados de la historia.

La creación de la Fundación Violeta Parra y la inauguración del Museo Violeta Parra en 2015 contribuyeron a la protección y difusión de la obra de la artista en todas sus disciplinas. El museo se creó como un espacio contenedor de la obra de la artista, siempre bajo el amparo de la Fundación Violeta Parra.[49] Esta fundación surgió gracias al esfuerzo de sus hijos, Isabel y Ángel Parra, quienes rescataron las obras de su madre durante el golpe cívico-militar en Chile en 1973. Numerosas piezas fueron resguardadas en Cuba, Ginebra y París durante todos los años de la dictadura. Con la vuelta a la democracia, sus hijos donaron la obra de Violeta Parra al Estado de Chile para la construcción y habilitación del Museo Violeta Parra que fue inaugurado el 4 de octubre de 2015 por la ex presidenta Michelle Bachelet Jeria. A través de estas instituciones, se concretó la idea de Violeta Parra como artista multidisciplinaria, otorgando un mayor reconocimiento a sus arpilleras. Este espacio oficial dedicado a la artista no solo resguarda instrumentos y objetos vinculados a su carrera musical, sino también contiene diversas obras plásticas, que dan cuenta de la variedad de roles que desarrolló Violeta Parra a lo largo de su trayectoria. Según el conservador del museo, Pablo Marfán Cabezas,[50] las arpilleras son las obras de mayor tamaño de la colección, por lo que han generado un gran impacto en el público visitante. Por otra parte, menciona que los videos de Violeta Parra

[47] El desarrollo de esta noticia se puede apreciar en el diario Publimetro. Santiago: Tiempos modernos S.A., 2001 (Santiago: La Nación) v., (30 sep. 2002), p. 22

[48] Para más información visitar: https://www.lefigaro.fr/blogs/amerique-latine/2012/12/un-hommage-cinematographique-a-la-chilienne-violeta-parra.html

[49] El legado de Violeta Parra se puso en discordia cuando en el 2021 Isabel Parra se manifestó disconforme ante el traslado de la obra de su madre al Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, de la Universidad de Chile en razón de que la infraestructura del Museo Violeta Parra fue dañada por diversos incendios en medio del Estallido Social el 2019. En noviembre de ese mismo año Isabel Parra firmó un convenio con la Pontificia Universidad Católica para exhibir las obras de su madre en dicho lugar, pese a las intenciones oficiales del museo de trasladar toda la obra al sitio mencionado anteriormente. Esta situación ha suscitado que el legado de Violeta Parra esté dividido. Parte de estas obras fueron donadas al Estado de Chile en 2015 y nombradas Monumentos Histórico el año 2017. La Fundación Violeta Parra ya no participa de la mesa de decisiones del museo, que continua con la reconstrucción del edificio que se planea estará terminado para el año 2025.

[50] Para la realización de este apartado se utilizaron los datos obtenidos de la comunicación personal llevada a cabo con el conservador del Museo Violeta Parra, Pablo Marfán Cabezas, realizada el día viernes 10 de junio de 2022.

confeccionando sus arpilleras han contribuido a hacer estas obras más cercanas y comprensibles para la gente.

En 2017, se llevaron a cabo numerosos eventos conmemorativos de carácter artístico y académicos para celebrar los 100 años del natalicio de Violeta Parra. Estas instancias promovieron un mayor interés por su trabajo tanto dentro como fuera de Chile, destacando aspectos más allá de su faceta musical. En 2019, se incluyeron obras de Violeta Parra en la exposición colectiva "Matters of Concern. Matières á Panser", realizada en La Verrière de la Fondation d´ entreprise Hermes , en Bruselas.[51]Sin embargo, un hecho importante que marca la trayectoria póstuma de Violeta Parra es su reciente participación en la Bienal de Venecia de 2022. La 59 ª Exposición Internacional de Arte, titulada: "The Milk of Dreams", reunió obras de 213 artistas de 58 países, dentro de las que se encontraron tres arpilleras de Violeta Parra.

Como se pudo apreciar a través de las diversas muestras artísticas mencionadas anteriormente, la carrera de Violeta Parra tuvo un despegue internacional que le aseguró un rápido incremento del reconocimiento de su trabajo plástico, más allá de su veta musical. Sin embargo, tras su muerte y los años de dictadura que silenciaron su obra, la exposición de tres de sus arpilleras en la Bienal de Venecia en 2022 propone una reapertura del mundo del arte al trabajo de esta artista. En esta ocasión, al igual que lo fue en 1964 en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, fue su trabajo textil la llave que le permitió ingresar a estos espacios.

Tal como se ha señalado previamente, Violeta Parra representa un caso de estudio particularmente significativo, dada la amplitud y diversidad de los campos en los que incursionó, destacando especialmente su rol como artista multidisciplinar y mediadora cultural. Su pensamiento rupturista fue fundamental para lograr posicionarse en un contexto histórico en el que la participación de las mujeres latinoamericanas en los circuitos artísticos era profundamente limitada. La capacidad de Parra para establecer redes de colaboración, junto con una constante exploración creativa, le permitió obtener reconocimiento en un período relativamente breve. Su obra, desarrollada al margen de una formación artística institucional y sustentada en una aproximación experimental al textil, constituye uno de los casos más relevantes en la escena contemporánea, lo que ha motivado un creciente interés por seguir investigando y documentando su trayectoria.

1.2 El legado de las Bordadoras de Isla Negra

Las Bordadoras de Isla Negra representan un caso de estudio bastante particular, ya que su época de mayor reconocimiento internacional se dio entre las décadas de 1960 y 1970. A pesar de que han continuado funcionando como colectivo hasta la actualidad, sus proyectos recientes no han alcanzado el mismo reconocimiento desde el mundo del arte que obtuvieron en aquel entonces. Además, las fuentes bibliográficas específicas que

[51]Para más información visitar: https://www.museovioletaparra.cl/cedoc/invitacion/

documentan la historia y producción de las Bordadoras de Isla Negra son escasas en comparación con aquellas dedicadas a Violeta Parra y las Arpilleristas de la dictadura.

El material bibliográfico que se ha analizado para analizar el colectivo de Bordadoras de Isla Negra proviene mayoritariamente del extranjero y no se centra exclusivamente en ellas, más bien, son mencionadas dentro de un grupo de casos de estudio sobre mujeres y arte textil (Agosín, 1986; Agosín, 2014; Waldemar, 2022). En razón de lo mismo, las entrevistas realizadas a Teresa Muñoz Rojas, una de las integrantes más antiguas de las Bordadoras de Isla Negra, y a Luz Marmentini Sobrino, actual directora del proyecto expositivo *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019*, y sobrina de Leonor Sobrino, quien fue la fundadora del colectivo, fueron fundamentales para la elaboración de este apartado. Teniendo en cuenta la escasez de registros específicos sobre este colectivo, esta investigación busca contribuir a llenar algunos vacíos relacionados con su funcionamiento como agrupación, poniendo especial énfasis en su interacción con el mundo del arte.[52]

La historia de las Bordadoras de Isla Negra se entrecruza con figuras importantes que también pasaron por la vida de Violeta Parra, como Pablo Neruda y Nemesio Antúnez. Estas redes, junto al importante rol de mediación de Leonor Sobrino, serán consideradas como elementos claves para entender el alcance que las bordadoras lograron en espacios artísticos. Se examinará la documentación existente sobre las exposiciones internacionales más sobresalientes de las Bordadoras de Isla Negra, además de abordar un episodio que ha generado revuelo, tras la aparición de un textil realizado durante los años de mayor auge del colectivo, que desapareció en el período de la dictadura. Este análisis profundizará en cómo se resolvió dicho conflicto, teniendo en cuenta cómo aspectos relacionados a los criterios de lo popular y lo culto han influido en la consideración que se ha tenido con sus creadoras en el desarrollo de este suceso.

Finalmente, examinaremos el proyecto *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019*, una serie de muestras destinadas a reconocer el trabajo de las bordadoras en la época en que Leonor Sobrino estuvo a cargo del grupo, pero que no considera el trabajo actual de las bordadoras que continúan activa. Asimismo, el análisis de estos sucesos y proyecto vinculados a la agrupación, permitirá ahondar en la importancia de las mediadoras textiles en la vinculación de estos colectivos a instituciones artísticas, y cómo desde estas interacciones, sus niveles de reconocimiento transitan y cambian en el tiempo.

Este caso de estudio resulta particularmente interesante debido a los diversos cambios que ha experimentado en el tiempo, y sobre todo, porque desafía las normas de su época, teniendo en cuenta que sus protagonistas fueron mujeres sin pretensiones artísticas profesionales, pero que lograron exponer en instituciones artísticas tanto en Chile como en el extranjero. Es importante destacar que los espacios en los que se presentó su trabajo

[52] Según lo plateado por Luz Marmentini Sobrino, como fundación y equipo motor del proyecto curatorial *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019,* están prontas a sacar un libro sobre la historia y trayectoria de las Bordadoras de Isla Negra, teniendo en cuenta los años en que el colectivo estuvo al alero de Leonor Sobrino. De momento no hay fecha exacta de cuándo será publicado este texto.

no estaban vinculados a la artesanía o a la cultura popular, como podría suponerse, sino que estaban estrechamente vinculados al arte contemporáneo.

Si bien las instancias de reconocimiento y prestigio pueden transformarse con el tiempo (Furió, 2012; Furió y Peist, 2022), resulta especialmente llamativo que, a pesar de que algunas integrantes del colectivo original continúan activas, hayan sido excluidas como protagonistas en recientes actividades y exposiciones vinculadas a la agrupación. Esta situación convierte al colectivo en un caso particularmente pertinente para el análisis, especialmente en lo que respecta a las nociones de autoría y los mecanismos de legitimación en el campo artístico. Al ser incorporados los textiles en exposiciones de arte, se observa una tendencia en la que el éxito colectivo tiende a prevalecer por sobre el reconocimiento de las contribuciones individuales, lo que plantea interrogantes relevantes sobre visibilidad, memoria y representación en el ámbito de las prácticas colaborativas. En el capítulo 4 y 5 se profundizará en la influencia que ejerce la dimensión colectiva en los procesos de itinerancia de las obras textiles, así como en las oportunidades de visibilidad y participación que se generan para sus integrantes.

1.2.1 Las hebras de Leonor Sobrino. Inicios de la agrupación

Diversas referencias bibliográficas hacen referencia al grupo de Bordadoras de Isla Negra, junto a Violeta Parra, como el inicio de una proliferación de manifestaciones textiles en Chile, encabezadas por las Arpilleristas de la dictadura (LaDuke, 1983; Bacic, 2015; Deacon, 2014; Bryan-Wilson, 2017). A partir de esto, analizaremos cuáles fueron sus orígenes y aquellas particularidades que desafiaron las expectativas de la época y cómo esta podría ser la razón que las transforma en un precedente en materia de arte textil.

Las bordadoras se forman en Isla Negra, una localidad ubicada en la provincia de San Antonio, en la Quinta Región de Valparaíso, Chile. Fue durante las décadas de 1960 y 1970 cuando su producción textil alcanzó mayor efervescencia. Su trabajo se entretejía entre la vida de los pescadores y la vida rural de las mujeres, quienes trabajaban desde sus hogares como una estrategia para resistir las malas rachas económicas. No se tienen registros de otros grupos de bordadoras que hayan funcionado de manera similar en este territorio ni en el período en que surgió este colectivo.

Al igual que muchos de los casos analizados en esta investigación, esta agrupación surgió de la mano de las gestiones de una mujer que les enseñó la técnica y propició la continuidad del colectivo en el tiempo. En el caso de las Bordadoras de Isla Negra, esa labor la realizó Leonor Sobrino, quien llevaba más de 40 años veraneando Isla Negra y conocía tanto el territorio como las costumbres de sus habitantes.[53] A partir de las necesidades que identificó en las mujeres del lugar, Leonor se implicó en diversas labores

[53] Leonor Sobrino Sanz nació el año 1912. Fue hija de Eladio Sobrino, marino español, y de Luz Sanz. En 1934 sus padres llegaron a localidad de Isla Negra y compraron terrenos frente al mar, donde creció gran parte de su vida con sus hermanos.

sociales de forma altruista. En 1966, Marta Petit de Hunneus, voluntaria de la escuela primaria, la invitó a trabajar en una actividad con las madres y mujeres jóvenes de la comunidad (Manier, 2019, p. 16). Conmovida por la alta tasa de mortalidad infantil y la situación de las mujeres, en su mayoría esposas de pescadores y agricultores, decidió formar un grupo para enseñarles, en primera instancia, Economía Doméstica.[54] Con el tiempo, el grupo fue evolucionando con el objetivo de generar espacios donde las mujeres pudiesen tener más oportunidades de desarrollarse y también, buscar formas de generar ingresos que les permitiesen contribuir en sus hogares. Inicialmente fue Leonor Sobrino quien proporcionó los materiales necesarios para iniciar el trabajo con las mujeres.

La costura y la vinculación con el mundo textil no fueron inmediatas. Leonor Sobrino intentó que las mujeres aprendieran a tejer en telar, sin embargo, no obtuvo los resultados que esperaba, puesto que la técnica no les fue fácil. En medio de esta búsqueda creativa, una mujer realizó el bosquejo de una flor que conmovió profundamente a Leonor. Era una figura autóctona, libre de influencias artísticas externas, una expresión genuina de la mujer que la hizo.[55] A partir de estas experiencias se empezó a curtir una forma de creación que ella llamó ingenua y primitiva, conceptos utilizados hasta la actualidad para referirse al trabajo textil de estas mujeres. Leonor Sobrino empezó a descartar las creaciones copiadas de revistas y decidió continuar su labor con aquellas mujeres que elaboraban sus propios dibujos, sin recurrir a imágenes preconcebidas.[56] Valoraba el ímpetu y atrevimiento de las creadoras que se disponían a representar ideas inspiradas desde su cotidiano, sin ajustarse a perspectivas ni proporciones esperadas.

Como se mencionó anteriormente, el telar resultó una idea fallida dentro del desarrollo creativo de estas mujeres. Leonor Sobrino también consideró proporcionarles témperas para que representaran sus ideas, pero, en el camino para adquirirlas, se encontró con una tienda de lanas y fue ahí cuando pensó en que las mujeres también podían dibujar con la aguja.[57] Así fue como comenzaron a utilizar paños harineros como soporte para sus obras y establecieron reuniones todos los martes para llevar a cabo sus creaciones textiles.[58] Entre las principales estrategias de aprendizaje y familiarización con lo artístico, estuvo

---

[54] La economía doméstica está enfocada en todo lo relacionado con el mantenimiento del hogar y de las personas que lo conforman. Hace referencia a gastos, formas de ahorro, administración y todos los temas que pueden afectar al bienestar de quienes comparten la vivienda. Leonor Sobrino tenía mucha inquietud por instruir a las mujeres en temas como la cocina, que según su sobrina Luz Marmentini Sobrino, era una de sus aficiones más amadas.

[55] Recordemos que Violeta Parra también partió su búsqueda creativa desde el intento de representación de una flor. En ambos casos una flor fue el inicio de un fructífero trabajo textil.

[56] Teresa Muñoz Rojas, comenta que Leonor Sobrino no accedió inmediatamente a aceptarla en el grupo por el hecho de que ella poseía una formación educativa superior al de otras mujeres, y eso de alguna forma podía contaminar esa pureza que ella buscaba resaltar en las obras de las Bordadoras de Isla Negra. Con el tiempo fue aceptada con regularidad en los talleres, pero recuerda el énfasis que su mentora le daba a este aspecto al momento de aceptar la incorporación de mujeres al grupo.

[57] Después del fallecimiento de Leonor Sobrino el 16 de octubre de 2022, las bordadoras realizan un sentido homenaje en la plaza Eladio Sobrino. En esta ocasión se reconoce además el "Camino de Leonor", direccionado al pasaje que ella recorría todos los días martes durante tres décadas, para reunirse con las mujeres en la "La Casa de las Lanas".

[58] Un material audiovisual de amplio reconocimiento que cuenta en profundidad estos pasajes en la historia de las Bordadoras de Isla Negra y Leonor Sobrino es *Magic Wool*. La versión en español se emitió por Discovery Channel en toda Latinoamérica en 1996. Disponible en: https://youtu.be/j7bVgTe4Nvw?si=SO5SatsPQ6yj2AHu

el trabajo de observación en el campo. Algo que también estuvo presente en la trayectoria de Violeta Parra y también veremos en la forma de trabajar de las Arpilleristas de la dictadura más adelante. Leonor Sobrino llevaba a las mujeres a sus alrededores para que vieran el colorido de las flores, los tipos de pastos y todo lo que llamara la atención de su entorno. Una de las bordadoras más antiguas, Purísima Ibarra recuerda su participación en esta metodología: "Dejaba que nosotras encontráramos los temas. Si nos quedaba mal un bordado, debíamos empezar todo de nuevo. Los diseños son originales de cada bordadora, son el resultado de su imaginación".[59]

Una vez que el grupo empezó a producir bordados con cierta frecuencia, entre dos y seis bordados al año (LaDuke, 1986, p. 33), Leonor Sobrino comenzó a contactar a personas que pudiesen interesarse en este tipo de creaciones, para poder venderlas y que las mujeres ganaran dinero, pero, además, reconocimiento en su trabajo. La familia Sobrino tenía una fuerte vinculación con el territorio, participando en diversas iniciativas para mejorar el entorno social y cultural. Pero, además, Leonor Sobrino era una mujer con marcados intereses artísticos. Según relata Luz Marmentini Sobrino, Leonor siempre fue una mujer adelantada a su tiempo: "En épocas en que las mujeres no eran ni diseñadoras ni dueñas de tiendas ni empresarias, ella tuvo una tienda de sombreros en Santiago. Fue su proyecto, era una mujer joven, aún soltera, independiente".[60] Luz comenta, además, que Leonor Sobrino estudió en la Academia de Bellas Artes de Marsella en Francia, ya que su padre, Eladio Sobrino siempre quiso que todos sus hijos tuvieran una visión de mundo cosmopolita.

La clase social de la que gozaba su familia le permitió a Leonor poder emprender como diseñadora en la capital, hablar idiomas, viajar, pero, además, llegar a intelectuales y personas que la reconocían como una artista.[61] Se cree que este fue uno de los factores más importantes a la hora de entender cómo es que el grupo de Bordadoras de Isla Negra, mujeres de raíces humildes tienen acceso a ciertos espacios vinculados a la elite de la época. Por un lado, el sentido de servicio social de Leonor Sobrino la llevó a interesarse en mejorar la vida de estas mujeres, pero por otro, su estabilidad económica le permitió dedicarse al voluntariado sin preocuparse por su propio sustento.[62] Producto del respetado protagonismo que Leonor y la familia Sobrino poseían en la zona, tenían importantes contactos dentro y fuera del país, por lo que, indiscutiblemente sus redes favorecieron el impulso de las bordadoras como artistas. A raíz de lo mismo es que desde 1969 las Bordadoras de Isla Negra comenzaron a exponer sus textiles en diversos sitios vinculados al mundo del arte y la cultura, incluso en el extranjero.[63]

Durante los años en que los textiles de las bordadoras comenzaron a salir al mundo, uno de los contactos clave fue el poeta Pablo Neruda. Es justamente el padre de Leonor Sobrino, Eladio Sobrino, quien en 1939 le vende un terreno al escritor, espacio que

---

[59] Entrevista realizada por Marco Aurelio Rodríguez el año 2008, "Arpilleras: Retazos de Inocencia". Disponible en: http://letras.mysite.com/mar210708.html (Consulta: 11 de marzo de 2023).
[60] Comunicación personal con Luz Marmentini Sobrino, 30 de agosto de 2022.
[61] Domeyko, Cecilia. (1996). Magic Wool []. Acent Media.
[62] El esposo de Leonor Sobrino, Luis Vera, era médico, de especialidad neonatología.
[63] Abordaremos con especificidad estos sitios en el apartado siguiente.

Neruda convirtió en un lugar para crear y refugiarse entre sus constantes viajes y obligaciones.[64] El entretejido del nombre del poeta Premio Nobel de Literatura, al trabajo de estas mujeres, inevitablemente contribuyó al incremento de su reconocimiento en la época. En honor a ellas, Pablo Neruda les dedicó uno de sus poemas:

> En este último invierno comenzaron a florecer las Bordadoras de la Isla Negra. Cada casa de las que conocí desde hace treinta años, sacó hacia afuera un bordado como una flor. Estas casas eran antes oscuras y calladas; de pronto se llenaron de hilos de colores, de inocencia celeste, de profundidad violenta de roja claridad. Las bordadoras eran pueblo puro y por eso bordaron con el color del corazón. Nada más bello que estos bordados, insignes en su pureza, radiantes en su alegría, que sobrepasó muchos padecimientos Neruda (1978).

El poeta contribuyó a la internacionalización de la trayectoria de las bordadoras cuando fue embajador de Francia entre 1971 y 1972, promoviendo sus trabajos a través de exposiciones por Europa y EE.UU. Según el relato de su hermana Laura Reyes Basoalto: "Neruda trató de hacer más alegre su oficina de la embajada de Chile, con cosas chilenas como cuadros de cerámicas y tapices de las Bordadoras de Isla Negra" (Vial, 1983, p. 239).[65] En la actualidad, la Fundación Pablo Neruda sigue vinculada a la historia de las Bordadoras de Isla Negra. Desde la Casa Museo del poeta y el sitio de la fundación se han realizado diversas menciones a su trabajo y trayectoria.

Si bien la relación de Pablo Neruda con las bordadoras fue importante, como se mencionó antes, la dirección de Leonor Sobrino y las redes de su familia fueron fundamentales para que estos textiles comenzaran a venderse y exhibirse en el extranjero. Eduardo Vera Sobrino, hijo de Leonor Sobrino, desempeñó un rol fundamental en este proceso, ya que, durante sus viajes, por razones que se desconocen, se dedicó a generar nexos con entidades culturales.[66] Al igual que las arpilleras, hay muchos bordados de las Bordadoras de Isla Negra repartidos por el mundo, sin embargo, no se sabe con certeza cuáles fueron los mecanismos que se utilizaron para su distribución, más allá de las gestiones personales de Eduardo Vera Sobrino.[67]

---

[64] Desde esta transacción surgió una fuerte amistad a la cual hace referencia ls hermana de Leonor Sobrino Sanz, Luz Sobrino Sanz en el diario La Época el año 1988. Este material se encuentra disponible el sitio de la Biblioteca Nacional digital de Chile. Para más información visitar: http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-295557.html

[65] Para más información visitar: https://cultura.fundacionneruda.org/2022/10/21/bordadoras-de-isla-negra/ Además, según el diálogo entablado con la bordadora Teresa Muñoz Rojas, el museo de Pablo Neruda ubicado en Isla Negra les facilita un stand para exponer sus trabajos en los meses de verano. Comunicación personal con Teresa Muñoz Rojas, 25 de enero de 2022.

[66] Cuando se le preguntó a Luz Marmentini Sobrino por cómo eran distribuidos y expuestos los bordados en el extranjero, ella apuntó a la importancia de Eduardo Vera Sobrino como mediador de estos procesos. A raíz de lo mismo, me facilitó su correo personal para que le preguntara directamente a él sobre estos temas. Hasta la fecha no he recibido respuesta a ninguno de los dos correos que envié, en los que explicaba cuáles eran mis intenciones y fines investigativos.

[67] Tuve la posibilidad de ver cómo se vendía uno de estos bordados en "Wallapop", plataforma española de compra ventas online. En esta ocasión el textil fue ofrecido como "bordado de mujeres indígenas de Isla Negra" por 140 euros. La publicación ya no se encuentra disponible porque la pieza fue vendida.

En Chile, Leonor Sobrino estuvo a cargo de la instrucción de las bordadoras, supervisando los procesos creativos con los que llevaban a cabo sus obras textiles, así como la posterior comercialización y distribución de las piezas, tanto dentro del país como en el extranjero. En cuanto a las ganancias obtenidas por las ventas de los bordados, más allá del reconocimiento artístico que estas mujeres estaban adquiriendo, Leonor Sobrino le entregaba un porcentaje a cada mujer por cada venta, dejando además otro pequeño porcentaje para la compra de materiales. Según lo que recuerda Teresa Muñoz Rojas, este era un proceso transparente que permitía la independencia económica de las mujeres.[68]

Con el tiempo, Leonor Sobrino promovió la formación de una directiva entre las bordadoras, justamente con el fin de que contribuyeran con la organización de las gestiones económicas. Se designaron tres bordadoras responsables de administrar una cuenta bancaria donde se depositaban las ganancias, para luego distribuir los pagos correspondientes a cada una.[69] Así funcionaron hasta 1999, cuando Leonor Sobrino decidió dejar sus funciones para descansar. Según lo que comenta Teresa, recién en el año 2000 las mujeres se reagruparon con personalidad jurídica y registrando la marca como Las Bordadoras de Isla Negra. Sin embargo, las bordadoras se quedaron solas en materia de representatividad artística a nivel nacional e internacional, por lo que se les hizo más difícil mantener la continuidad en el tiempo. Además, se fueron incorporando otras mujeres al colectivo, muchas de ellas familiares de bordadoras originales, más jóvenes y con otras dinámicas creativas distintas, influenciadas por el uso de herramientas tecnológicas. Mientras tanto, muchas de las primeras bordadoras, ya de edad avanzada, han comenzado a fallecer.

Indiscutiblemente el nexo entre las Bordadoras de Isla Negra y el mundo del arte fueron Leonor Sobrino y su familia. Su trabajo abrió la posibilidad de que coleccionistas y otros consumidores de arte adquirieran estas piezas textiles en el extranjero. Pese a que cuando Leonor Sobrino dejó el grupo las Bordadoras de Isla Negra ya tenían cierta reputación ganada, no lograron concretar de la misma forma exposiciones y muestras internacionales. Esto demuestra la importancia que tuvo en la mediación de estas piezas y en el reconocimiento que estas mujeres adquirieron a través de ella. Su posición social y el capital cultural de su familia fue lo que propulsó la fama que las Bordadoras de Isla Negra tuvieron entre los años sesenta y noventa. Si bien, hay muchos vacíos con respecto a cómo fue la recepción de estas obras en el extranjero, más allá de que lograran venderse, son un excelente ejemplo de cómo el trabajo de mediación artística, en el caso de las prácticas textiles, puede llevar a conectar piezas vinculadas a lo popular con la alta cultura.

Leonor Sobrino murió a los 110 años, en octubre de 2022. Su nombre y vinculación al trabajo de estas mujeres bordadoras aún no ha tenido el reconocimiento que amerita en los libros de historia y los relatos oficiales del país.[70] Si bien Leonor Sobrino formaba

[68] Comunicación personal con Teresa Muñoz Rojas, 25 de enero de 2022.
[69] Ídem.
[70] Un ejemplo de esta situación es que en el sitio online Memoria Chilena, de la Biblioteca Nacional de Chile no existe ningún registro sobre las Bordadoras de Isla Negra o sobre la labor de Leonor Sobrino.

parte de la oligarquía chilena de la época, el conflicto de la invisibilización de las mujeres es un problema de género que sobrepasa a las clases sociales.

1.2.2 La ruta de los Bordados de Isla Negra. Exposiciones y prestigio internacional

En el siguiente apartado se presentarán algunas de las exposiciones que las Bordadoras de Isla Negra realizaron, principalmente en el extranjero. Dado que nuestro interés es comprender de qué forma se dio su inserción en el mundo del arte y cómo fue retratado su paso por estos sitios, también abordaremos algunos sucesos que obstaculizaron la obtención de datos precisos sobre estas muestras.

La Fundación Isla Negra ha sido y sigue siendo un pilar fundamental en la proyección y preservación de la obra de las Bordadoras de Isla Negra, facilitando muchas de las exposiciones que serán analizadas. [71] Esta entidad fue creada con el propósito de preservar su legado textil a través de una colección y el trabajo curatorial de Leonor Sobrino, entre 1969 y 1999. Fundada en Nueva York en 1981 como una organización sin fines de lucro, la fundación se dedicó a documentar, conservar y difundir la creación artística de las bordadoras.[72] Su creación estuvo a cargo de Eduardo Vera Sobrino, impulsado por las inquietudes de su madre Leonor Sobrino, quien temía que la obra de las bordadoras pudiera perderse por lo que quería garantizar su protección.[73] En la actualidad, la principal fuente de información sobre las muestras de las Bordadoras de Isla Negra es la página de la fundación, que contiene una cronología detallada de la colección permanente y de su difusión en diversos espacios artísticos nacionales e internacionales.

Como se mencionó en el apartado anterior, las redes y el capital cultural de la familia Sobrino fueron determinantes para que las obras de las bordadoras viajaran por el mundo más allá de Isla Negra. Estar al alero de esta familia, cuyo nivel educativo superaba ampliamente el de los pescadores y sus esposas, permitió la internacionalización de su trayectoria como artistas/artesanas. Si se analiza la bibliografía escrita en el extranjero (LaDuke, 1983; Agosín 1986; Deacon, 2014; Bryan-Wilson, 2017; Adams, 2018) es común encontrar referencias a las Bordadoras de Isla Negra como precursoras de las arpilleristas y en muchos casos, se afirma erróneamente que también realizaban arpilleras. Como se aclaró al inicio de este capítulo, aunque estas fuentes mencionan a las bordadoras, rara vez se habla de sus orígenes y de su mentora, Leonor Sobrino. Con respecto a las exposiciones que realizaron, la documentación existente es limitada, sobre todo de aquellas que fueron realizadas en el extranjero. Más allá del sitio web de la

[71] Entre los escasos registros periodísticos sobre el trabajo de las Bordadoras de Isla Negra, tanto en Chile como en el extranjero, el diario The New York Times publicó el 19 de octubre de 1989, un artículo titulado "Tapestries Depict Life In Chile". Este material da cuenta del funcionamiento de las bordadoras, pero además del funcionamiento de la Fundación que las apoya y la representación de Eduardo Vera Sobrino. Para más información visitar: https://www.nytimes.com/1989/10/19/garden/tapestries-depict-life-in-chile.html

[72] Para más información visitar: https://islanegra.org/

[73] Comunicación personal con Luz Marmentini Sobrino, 30 de agosto de 2022.

Fundación Isla Negra, son escasos los registros que permitan reconstruir con precisión la ruta internacional de sus obras.

En 1969, se llevó a cabo la exposición que se transformó en el puntapié inicial de la carrera de las bordadoras. Esta muestra se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido por Nemesio Antúnez, quien las invitó a participar interesado en su trabajo gracias a la intervención de una amiga Leonor Sobrino, Gladys Wientraud, esposa del economista Sidney Weintraud. El director del museo quedó tan impresionado con el trabajo de las bordadoras que reorganizó el programa de exposiciones para poder incluirlas. (Manier, 2019. P. 20). El catálogo de la muestra contó con un prólogo escrito por Pablo Neruda, quien en esa ocasión adquirió cuatro obras que hoy forman parte de la exhibición permanente de la Casa Museo de Pablo Neruda en Isla Negra. La exposición fue un éxito y las Bordadoras lograron vender todas las creaciones que presentaron, un hecho insólito para la época, especialmente tratándose de arte textil realizado por mujeres ajenas al mundo artístico tradicional. Después de esta muestra vinieron dos exposiciones en Francia en 1972, en la Galerie du Passeur y L´Espace Cardin, ambas en París. Como prácticamente no existe documentación de estas exhibiciones poco se sabe del impacto que lograron tener en estas instancias.

En 1973, las Bordadoras de Isla Negra participaron en la XII Bienal de Sao Paulo, siendo un hecho bastante trascendental teniendo en cuenta la importancia que tienen las bienales para la reputación de un artista. Gran parte de lo que se hace referencia sobre las bordadoras en el catálogo del evento evidencia una mirada más centrada en sus condiciones como mujeres rurales que en la valoración artística de sus piezas. Se vuelve a enfatizar en el concepto de "ingenuidad" al momento de hablar de su trabajo, un concepto que Leonor Sobrino utilizaba para describir su estilo. Expresiones decidoras como: "Estas mujeres sin ningún tipo de educación, que nunca han cogido un lápiz" dan cuenta de cómo el foco estuvo puesto en su origen y falta de formación artística. [74] Si bien se aprecia un interés por rescatar la autenticidad del trabajo de las bordadoras, también se enfatiza en aquello que les falta en relación con el mundo del arte, sin hacer referencia a todo lo que sí existe en materia de composición y colores. Estos relatos apuntan a que la verdadera hazaña no fue la calidad artística de sus bordados, sino el hecho de que mujeres del campo hubieran logrado exponer en un evento de tal magnitud.

Otra de las exposiciones que tuvo un impacto en la trayectoria de las bordadoras fue realizada en 1975 en el Miami Metropolitan Museum of Art. Esta institución cerró en 1989 y traspasó toda su colección y registros a la Universidad Internacional de Florida.[75] Sin embargo, el registro que realiza la Fundación Isla Negra menciona erróneamente que esta exposición se llevó a cabo en el Metropolitan Museum of Art de

[74] Catálogo12ª Bienal de São Paulo (1973). Fundación Bienal de São Paulo. Pág. 75.

[75] Al percatarme que en el archivo digital no aparece ninguna información vinculada a las Bordadoras de Isla Negra, me comuniqué con Melissa Bowling, archivista del Metropolitan Museum of Art de Miami, quien corroboró esta información vía correo. También me comuniqué con Jeffrey Zines, archivista de las colecciones albergadas en la Universidad Internacional de Florida, quien me contestó que pese a tener documentación de la época, no existe ningún material sobre la muestra de las Bordadoras de Isla Negra. Además, me comentó que se comunicó con su colega archivista del Museo Frost en FIU, ya que es posible que estos registros terminaran allí, pero tampoco posee información sobre la muestra.

Miami, institución de prestigio que es posterior a la original, donde realmente se llevó a cabo la muestra. Pareciera que existe un vacío con respecto a la documentación sobre las muestras que realizaron las bordadoras en el extranjero, puesto que no se encontró ningún catálogo o noticia que de cuenta del paso de estas obras en las mencionadas instituciones.

Del suceso que se tiene mayor información es sobre el bordado colectivo de siete metros de largo que las Bordadoras de Isla Negra realizaron por encargo, con escenas de los minerales desde El Teniente (Región del libertador Bernardo O'higgins) hasta San Antonio (Región de Valparaíso). Esta obra fue creada para la inauguración de la Conferencia Mundial UNCTAD III realizada en 1972, en Santiago de Chile. Dado que este bordado es parte de una controversia actual relacionada con el reconocimiento de su autoría y propiedad, este suceso será abordado más adelante con mayor detalle.

Entre 1978 y 1979, las Bordadoras de Isla Negra participaron en dos exposiciones en Suiza, específicamente en el Musée de L´Athenée Ginebra y en la Fondation le Cachot de Vents en Neuchatel. Posteriormente, en 1982, expusieron en Le Grand Palais de París y en 1991 en el The US Department of State en Washington. Las bordadoras también tuvieron su paso por Asia en1993 realizando una exposición en The Oneiros Atelier en Tokio y en The Kyoto Sangyo Daigaku en Kyoto, así como en 1996 en The Ayala Museum, en Manila. No obstante, tampoco se encontraron catálogos o noticias referentes a estas exposiciones, solo aparecen indicadas en el catastro de muestras de las bordadoras que realiza la fundación.

1.2.3 Tensiones entre pasado y presente. Subgrupos y nuevos proyectos de la Fundación Isla Negra

> "Porque uno entrega tantas cosas en esa tela: penas, alegrías, llantos". Teresa Muñoz Rojas [76]

En los últimos años, las Bordadoras de Isla Negra han pasado por diversos procesos, inclusive en su conformación. A raíz de un proyecto de Ana Cristina Contreras para la Universidad Bolivariana, se creó una segunda agrupación llamada Taller Las Coincidencias de Isla Negra. Según Teresa Muñoz, las bordadoras que participan en ambos grupos, las antiguas y las de este proyecto, comparten sin problema instancias culturales y también de trabajo cuando reciben encargos. Las integrantes más antiguas de la agrupación inicial siguen tras el objetivo de rescatar las costumbres y mantener la ingenuidad de sus creaciones sin ser afectadas por la tecnología y la inmediatez de las imágenes. Asimismo, han decidido no vincularse a la creación de bordados con temáticas intencionadamente políticas, pues sus intereses creativos se mantienen fieles a los propósitos que las inspiraron desde sus inicios. Cabe recordar que las Bordadoras de Isla

[76] Comunicación personal con Teresa Muñoz Rojas, 25 de enero de 2022.

Negra tuvieron su mayor desarrollo en plenos años de dictadura chilena (1973-1990), contexto que por lo visto no determinó en ningún momento la politización de su trabajo.

Entre las instancias creativas más recientes de las bordadoras, destaca la llevada a cabo el 2014, cuando formaron parte del proyecto de la diseñadora industrial Sofía Hott, *Manufactura: Bordadoras de Isla Negra*. En esta ocasión se creó una línea de productos para difundir el trabajo de las bordadoras, siendo principalmente reconocidas como artesanas y no como artistas. A través de este proyecto, la diseñadora quiso acercar las creaciones de las bordadoras al mundo del diseño y la confección, alejando las piezas textiles de la concepción de obras de arte.[77]

Actualmente, las Bordadoras de Isla Negra venden sus productos principalmente a turistas extranjeros que visitan el litoral de la Quinta Región. Sus piezas textiles, cuyo precio oscila entre 90 y 160 mil pesos chilenos, cuentan con sello de origen.[78] Además, son un colectivo con personalidad jurídica y marca registrada. Sin embargo, no reciben ningún patrocinio de la Fundación y Museo Pablo Neruda y la Fundación Isla Negra, que se originó a raíz de su trabajo. Para mantenerse y conseguir recursos dependen de postulaciones a subvenciones que entrega el municipio. En otros casos, "el boca a boca" es su principal estrategia de venta. La difusión de su trabajo depende de los espacios que solicitan sus obras por algún interés en particular, por lo que sus muestras no son constantes. Una petición importante de obra fue la que les hizo recientemente INAPI.[79] Este hecho, según la bordadora Teresa, hizo que les comenzaran a solicitar más trabajos y sus obras fueran difundidas en diversos sitios. De esta manera, las Bordadoras de Isla Negra buscan resistir y perdurar en el tiempo. Cuando se le preguntó por su reconocimiento en Chile, Teresa comentó:

> No nos han reconocido, yo siento que no. Somos más reconocidas y valoradas en el extranjero que acá en Chile. Ni el gobierno, ni la embajada, nosotras solitas, con cuotas mensuales nos arreglamos y nos ayudamos. El módulo de ventas nos sirve mucho. Acá falta el reconocimiento para la artesanía, es poco valorada, para la cultura, para el arte.[80]

Entre estos relatos de cómo han transcurrido los recientes años en la trayectoria de las Bordadoras de Isla Negra, surgen dos eventos controversiales: la nueva muestra que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes y la aparición del mural realizado para la inauguración de la Conferencia Mundial UNCTAD III en 1973. Estas dos historias paralelas que parece que se bordan en telas aparte, rozan aspectos claves para esta investigación, ya que están vinculados a la inserción de las prácticas textiles en el mundo

[77] Para más información visitar: https://www.cultura.gob.cl/actualidad/bordadoras-de-isla-negra-aumentaron-sus-ventas-gracias-a-un-proyecto-fondart/
[78] El Sello de Origen es una distinción que entrega el Instituto Nacional de Propiedad Industrial (INAPI) mediante el registro de ciertos derechos industriales que permiten la valorización y la protección de aquellos productos chilenos que gozan de una alta vinculación local, a través de su identificación, posicionamiento y diferenciación.
[79] Instituto Nacional de Propiedad Industrial de Chile.
[80] Comunicación personal con Teresa Muñoz Rojas, 25 de enero de 2022.

del arte y al reconocimiento de sus creadoras a pesar de no autodenominarse como artistas.

La nueva exposición que se realizó el 2019 en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile estuvo motivada por el cumplimiento de los 50 años de lo que fue la primera exposición que realizaron en 1969. Este proyecto expositivo, que ha tenido permanencia en el tiempo, se llama *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019* y tiene como objetivo rendir homenaje tanto a las bordadoras como al trabajo de Leonor Sobrino. En esta ocasión se mostraron 25 trabajos de los más de 43 bordados que pertenecen a la Fundación de Isla Negra. Además, durante la muestra se compartió material audiovisual sobre la época de sus inicios y testimonios de las bordadoras. Este proyecto se trasladó luego a la casona del Centro Cultural El Austral de Valdivia. Sin embargo, la pandemia del COVID- 19 truncó los planes de hacer itinerar la muestra por el sur de Chile. Finalmente, en octubre de 2021, el equipo a cargo de este proyecto inició la creación de un libro sobre las Bordadoras de Isla Negra, con el fin de visibilizar su importante trayectoria como artistas/artesanas en el país.

Cuando se le preguntó a Luz Marmentini Sobrino por qué la continuidad de este proyecto se basa exclusivamente en las obras que fueron realizadas durante el período en que estuvo Leonor Sobrino, ella respondió que se debe a que es la etapa que tienen documentada, la colección que asegurada y de la que pueden hacerse cargo en términos de gestión y procesos. Explicó que no poseen control de lo que esté pasando con las bordadoras que siguen porduciendo actualmente y que el material con el que trabajan ya ha sido validado dentro de la línea creativa que promovió Leonor Sobrino. Es aquí donde aflora una de las particularidades de este caso de estudio, ya que, dentro del mismo colectivo de Bordadoras de Isla Negra, existen proyectos paralelos, uno que funciona desde su trayectoria pasada, como dado por acabado el trabajo; y otro que busca continuar con la creación y tradición, a pesar de las nuevas circunstancias del presente. Al parecer ambos caminos no se retroalimentan, pero son parte de la misma historia.

Como se dijo anteriormente, *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019*, el proyecto curatorial de la Fundación de Isla Negra, solo trabaja con obras de las Bordadoras de Isla Negra que poseen en su colección y pertenecen al período de Leonor Sobrino. Este aspecto llama la atención, ya que se busca difundir la obra de mujeres que en parte siguen vivas y produciendo obras textiles, pero sin considerar sus nuevas obras. Es como si sus creaciones se hubiesen desprendido de su autoría para tomar un curso propio. Según lo conversado con Luz Marmentini Sobrino, desde la Fundación se prevé reactivar las exposiciones de las Bordadoras de Isla Negra en el extranjero, pero siempre con el norte en la colección que difunde el proyecto.

En el escenario contemporáneo del arte textil se da con frecuencia la presencia de proyectos a modo de conglomerado, es decir se enfatiza en lo colectivo por sobre la individualidad de las artistas que realizaron las piezas que se exponen, lo que coincide con la forma en que el proyecto que dirige Luz Marmentini Sobrino, *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019,* presenta las obras de las bordadoras. Si bien,

se procura invitarlas a las instancias que promueven, pero la presentación y selección del dónde y cómo se exponen sus obras se reduce a las gestiones de profesionales que trabajan para el proyecto y no a sus creadoras.

Sumado a lo anterior, dentro de las muestras programadas siempre prima el interés legítimo de reconocer el trabajo de Leonor Sobrino como mentora del proyecto. Cuando se le preguntó a Luz Marmentini Sobrino sobre la posibilidad de incorporar el trabajo reciente de las bordadoras vivas dentro de sus proyectos a futuro, o hacer alguna vinculación del pasado con el trabajo del presente, respondió que es algo que no se ha planteado dentro de las reuniones del proyecto y de la Fundación. Ha sido clara en reconocer que este quehacer creativo actual ha seguido funcionando, pero quizá con otras reglas que no son las que ellos promueven, a pesar de que reconocen que las bordadoras mantienen una admiración profunda a Leonor Sobrino y sus formas de creación inicial.[81] Cuando se le consultó a Teresa Muñoz Rojas sobre los fines que persigue su colectivo en la actualidad, argumentó en reiteradas ocasiones que sus principios siguen siendo los mismos que los de sus inicios y que existe una norma creativa para no trasgredir lo que Leonor Sobrino cultivó en ellas. Lo anterior quiere decir que las obras realizadas en la actualidad siguen respondiendo a patrones instaurados por Leonor Sobrino, porque las bordadoras reconocen que en esas cualidades que buscan perpetuar está el poder de su trabajo (ver figuras 3 y 4).

Figura 3. *Desierto florido*, bordado. Teresa Muñoz Rojas. Chile. 2021.

Fuente: Archivo personal de Teresa Muñoz Rojas

[81] Ídem.

Figura 4. *Morro de Arica*, bordado. Teresa Muñoz Rojas. Chile. 2021.

Fuente: Archivo personal de Teresa Muñoz Rojas

Simultáneamente a todo lo que ha sido el renacer del trabajo de las Bordadoras de Isla Negra, a través del proyecto *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019, en 2019*, aconteció el segundo hecho que remece la trayectoria de estas mujeres. La aparición del mural textil colectivo realizado para la inauguración de la Conferencia Mundial UNCTAD III en 1972. Esta obra realizada por partes había desaparecido en 1973 durante el golpe cívico-militar. Tras 47 años de silencio absoluto con respecto a cuál era su paradero, la aparición de esta obra marca la disyuntiva de cómo determinar a quien le pertenece finalmente.[82] La información sobre los detalles y orígenes de este hallazgo se mantuvo reservada por mucho tiempo antes de darse a conocer la noticia. En ningún

[82] Para más información visitar: https://www.theclinic.cl/2021/05/25/el-hallazgo-de-la-desaparecida-obra-de-la-unctad-que-estaba-en-manos-de-guido-girardi/ (Consulta: 12 de marzo 2023).

momento la medida inicial fue informarles a sus creadoras del hallazgo. Si bien, se logró reunir a las bordadoras con el textil en cuestión, esto se realizó en un encuentro privado llevado a cabo tiempo después de que otras personas habían tenido acceso a la obra. Esta pieza al parecer no iba a terminar en manos de sus creadoras y tampoco en las de la Fundación Isla Negra y el proyecto *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019*. Con la llegada de la pandemia mundial se congelaron las gestiones para determinar qué camino tomaría este textil. Entre finales de 2021 y principios del 2022 el Centro Gabriela Mistral GAM, se encargó del proceso de restauración de esta obra y posterior exposición en sus instalaciones.[83] En este momento la obra pertenece al Ministerio de Bienes Nacionales de Chile.

La trayectoria del nombre de las Bordadoras de Isla Negra parece desarrollarse paralelamente a las acciones de sus autoras, quienes continúan creando textiles desde su Isla. Su influencia en otros colectivos nacionales ha quedado plasmado en diversos registros bibliográficos y fuentes primarias, como en el caso del Colectivo de Bordadoras de Ninhue y las Bordadoras de Copiulemu (Manier, 2019). Igualmente, han tenido influencia en otras agrupaciones fuera del país, como las Bordadoras de Los Tajibos en el Municipio de Cotoca, Departamento de Santa Cruz, Bolivia (Clouzet, 2020, pp. 48 y 49).

Teniendo en cuenta la evolución que ha experimentado este colectivo en el tiempo, tanto en técnicas como en las formas de desempeño entre sus integrantes, se ha generado un coste en su trayectoria y en la confianza que se tiene sobre la "ingenuidad" de sus obras. Bordadoras antiguas, como Teresa Muñoz Rojas, se resisten a abandonar sus principios creativos, pese a las circunstancias actuales. La fijación forzada con lo "autóctono" podría convertirse en un conflicto si se analiza desde las reglas del ámbito artístico. La existencia de un colectivo asociado a lo artesanal también debería tener derecho a evolucionar, sin que se cuestione su valor creativo o el peso de su trayectoria anterior. Desde América Latina, por ejemplo, se reconocen las prácticas textiles ancestrales, pero las instituciones culturales tienden a tratar sus producciones como si se hubieran congelado en el tiempo. En muchas circunstancias se pierde la concepción de que son prácticas vivas, que siguen desarrollándose, ya que sus pueblos siguen activos y están abarcando diversos espacios más allá de sus tradiciones. Finalmente, si estas manifestaciones logran ingresar a circuitos artísticos, no siempre son las creadoras textiles las que determinan su lugar en el mundo del arte, lo que conduce a que terceros terminen hablando en su nombre (Ojinaga, 2020, p. 46). Aún no se tiene claridad con respeto a cuál será el desenlace de las Bordadoras de Isla Negra, pero ya se ha comenzado a vislumbrar que aquellas obras que pertenecen al período inicial y están bajo el amparo de la Fundación Isla Negra tendrán una vida independiente a sus creadoras en cuanto al reconocimiento artístico.
En el marco de esta investigación, se observa que las exposiciones internacionales realizadas por este colectivo responden principalmente al papel desempeñado por su mediadora, Leonor Sobrino, y no a una trayectoria consolidada dentro de los circuitos tradicionales del sistema del arte. En este sentido, es la figura de la mediadora la que

[83] A finales de 2023 la obra textil fue expuesta en el Museo Pablo Neruda y el Palacio Baburizza, en la quinta región de Valparaíso.

adquiere mayor visibilidad y reconocimiento, tanto por su labor de articulación entre el mundo textil popular y el campo artístico, como por su trabajo de documentación. Asimismo, cabe destacar el papel del poeta Pablo Neruda, quien llevó algunos de estos bordados al extranjero, contribuyó significativamente a su difusión. No obstante, tras su fallecimiento, si bien la Fundación Pablo Neruda ha continuado exhibiendo algunos de los bordados que pertenecieron al escritor, no ha asumido un rol activo ni sostenido en la proyección internacional del trabajo de las bordadoras que aún permanecen activas.

Hemos decidido incorporar el caso de las Bordadoras de Isla Negra como un ejemplo ilustrativo de cómo el reconocimiento puede transformarse a lo largo del tiempo, en función de la acción de diversos agentes que inciden en su construcción. El prestigio alcanzado por este colectivo en la etapa inicial de su trayectoria estuvo estrechamente vinculado a las redes y contactos de personas externas que, al contar con distintos capitales culturales, facilitaron la inserción de sus obras en circuitos artísticos que no les eran habituales. Este caso resulta especialmente relevante, ya que pone en evidencia el papel central de la mediación en el ámbito de las prácticas textiles desarrolladas por mujeres sin estudios formales en arte, así como la manera en que la reputación de proyecto colectivo puede modificarse con el paso del tiempo, incluso cuando sus integrantes continúan activas en la creación. La temática de la mediación textil será abordada con mayor profundidad en el capítulo 6 de esta investigación.

1.3 Tejido de tres hebras: Violeta Parra, las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la dictadura

Como ya se han desarrollado aspectos relevantes sobre la trayectoria de Violeta Parra y las Bordadoras de Isla Negra, no quisimos entrar en el estudio profundo de las Arpilleristas de la dictadura chilena, sin antes profundizar en la supuesta relación e interconexión de estos tres casos de estudio. En primer lugar, como señalamos inicialmente, según la bibliografía analizada estos referentes de prácticas textiles se consideran fundamentales para la activación de proyectos de este tipo en Chile y su posterior influencia en el resto del continente. Es importante destacar que esta percepción se encuentra tanto en investigaciones pasadas como en actuales, donde persiste el interés por establecer una conexión entre las creadoras. Este estudio reconoce la significativa influencia de estos casos en la historia de las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina, aunque no necesariamente respalda la existencia de una interconexión directa entre ellas, como han sugerido algunas de las fuentes bibliográficas más citadas (Adams, 2018, p. 252).

Antes de adentrarnos en esta discusión, es importante delimitar que los tres casos de estudio presentan distintos niveles de reconocimiento. Aunque todos están vinculados al mundo textil y protagonizados por mujeres que trabajaron desde los márgenes de los espacios artísticos oficiales, cada uno contó con mecanismos diversos que les permitieron alcanzar cierto prestigio en el contexto en que se desarrollaron.

Cabe recordar que los tres casos fueron relativamente coetáneos. En particular, las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la dictadura chilena mantuvieron su actividad durante un período más prolongado que la trayectoria de Violeta Parra. Si bien ella venía desarrollando su trabajo creativo desde hacía varios años, su proyección internacional se consolidó en 1964, cuando expuso sus arpilleras en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, en París. No obstante, la carrera de la artista se vio interrumpida apenas tres años después, tras su trágico fallecimiento.

Con respecto a los mecanismos que permitieron a estas creadoras acceder a un lugar de protagonismo en los circuitos artísticos, en el caso de Violeta Parra, su astucia y agudeza intelectual como artista multidisciplinaria y gestora cultural estuvieron acompañadas por una notable capacidad para establecer redes y vínculos diplomáticos. Todo ello con el objetivo de expandir la noción de cultura popular más allá de los márgenes institucionales, y de abrir espacios donde esta pudiera ser vivida, valorada y reconocida. Desde la posición de autoridad que adquirió dentro de este ámbito, supo generar diálogos a través de su obra con otros lenguajes y contextos. Estas cualidades le permitieron consolidar una presencia destacada en distintos espacios, siendo ella misma la principal mediadora de su trabajo artístico. En este proceso, la música desempeñó un papel fundamental en el reconocimiento público que alcanzó.

En la actualidad, su prestigio ha crecido notablemente, especialmente a partir del reconocimiento de facetas como la textil, que anteriormente habían sido eclipsadas por concepciones jerárquicas que consideraban estas prácticas como pasatiempos y no como disciplinas artísticas de primer orden. En este proceso de mediación contemporánea de su obra, desempeñan un papel clave el Museo Violeta Parra y la Fundación Violeta Parra, así como sus hijos y familiares, quienes han continuado difundiendo y exponiendo su legado artístico.

En el caso de las Bordadoras de Isla Negra, su acceso a exposiciones en museos y galerías de arte fue posible gracias a la gestión directa de su mediadora, Leonor Sobrino, quien contaba con un capital cultural que le permitía acceder a dichos circuitos, además de una posición socioeconómica acomodada que facilitaba su trabajo sin fines de lucro. Las redes familiares de Sobrino también contribuyeron a la visibilización internacional de los bordados como obras de arte. De hecho, esa visibilidad continúa en la actualidad, aunque de forma exclusiva a través de la colección reunida durante los años en que ella estuvo a cargo del colectivo. Una vez que Leonor Sobrino cesa sus labores, las bordadoras quedan desconectadas del mundo artístico contemporáneo, situación que persiste hasta hoy. Aunque siguen siendo incluidas como invitadas en las inauguraciones de exposiciones como *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019*, proyecto curatorial de la Fundación de Isla Negra, no forman parte activa de la muestra exhibiendo sus nuevas creaciones. Este caso resulta particularmente significativo, ya que el camino de las creadoras se ve bifurcado del destino de sus propias obras, dando lugar a dos trayectorias diferenciadas: una vinculada al período en que contaron con la mediación de Leonor Sobrino, y otra posterior, marcada por la ausencia de ese acompañamiento.

Violeta Parra y las Bordadoras de Isla Negra marcaron un antes y un después en la historia del arte textil en América Latina, sobre todo por la visibilidad que alcanzaron en exposiciones internacionales en las décadas de los sesenta y setenta. Esto resulta particularmente significativo si se considera que la entrada de artistas latinoamericanos al sistema del arte internacional ocurrió de forma tardía, aunque algunos autores que describen el boom del arte latinoamericano a mediados de los ochenta, también cuestionan las circunstancias en que se produce este proceso (Ramírez, 1999, p. 69). Por su parte, otros investigadores reflexionan sobre el carácter político del arte latinoamericano a partir de una deconstrucción de sus propios códigos (Hernández, 2002, p. 206). Sin embargo, la discusión sobre este proceso suele centrarse en disciplinas de mayor prestigio, como la pintura y la escultura.

Si añadimos a la problemática anterior sobre la infravaloración de lo latinoamericano el hecho de que el arte textil ha sido históricamente considerado una disciplina de segunda categoría, realizada principalmente por mujeres sin formación artística formal, se hace aún más relevante analizar estos casos de estudio y su conexión con el mundo del arte. Las obras de estas creadoras textiles lograron ingresar a centros artísticos de países con una intensa actividad cultural como Francia, Berlín y Estados Unidos, entre otros. [84]

El caso de las arpilleristas que abordaremos en el siguiente capítulo es de los que cuenta con mayor difusión internacional, cuya reputación continua en aumento. Lo interesante es que los roles de mediación de estas obras han cambiado con el tiempo y, también, las valoraciones que estas piezas tienen. Sin embargo, son las que han demostrado un mayor impulso a ser consideradas en exposiciones artísticas. Una de las razones principales que postula este estudio tiene relación con el acento político de sus obras, al ser piezas textiles creadas durante la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990). Las piezas que creaban comenzaron a salir clandestinamente al extranjero, como un mecanismo informativo sobre la compleja situación que vivía el país en materia de violaciones a los derechos humanos y, posteriormente, como un medio de sustento para las familias de las arpilleristas.

Las arpilleras se distribuyeron y comercializaron gracias al trabajo desinteresado de una red de personas voluntarias, quienes también organizaron exposiciones y encuentros para difundir el sentido de estas piezas textiles. Esto permitió que estas obras alcanzaran presencia en centros de arte, museos y universidades, espacios que no siempre habían

[84] Recordemos que, tras la invasión de las tropas de la Alemania nazi a París en 1940, nombrada como la "cuna del arte", esta ciudad sufrió una importante emigración de artistas connotados como André Breton, Max Ernst, Roberto Matta y André Masson entre otros. Muchos de ellos se instalaron en Nueva York acogidos por la coleccionista y mecenas Peggy Guggenheim que contribuyó a potenciar este renovado sistema del arte. Además del impacto por la llegada de artistas parisinos y también de otros lugares del mundo como Yayoi Kusama y Wilfredo Lam entre otros, se levantó una fuerte campaña por darle cabida e importancia al arte norteamericano, donde se potenciaron las carreras de artistas como Jackson Pollock y William de Koonig que difundían el espíritu de la época. Esta suerte de título de "salvadores del arte" y la necesidad de marcar presencia con sus propios representantes, transformó a Estados Unidos en un lugar de prestigio y reconocimiento entre los artistas que deseaban conseguir éxito y potenciar sus trayectorias. En este contexto de logísticas nuevas y luchas intelectuales por un sitial en el mundo del arte, un grupo de mujeres de zonas rurales de Chile, las Bordadoras de Isla Negra, lograron exponer en Nueva York.

estado abiertos a este tipo de creaciones. En contraste, el caso de Violeta Parra y las Bordadoras de Isla Negra fue diferente, ya que sus creaciones ingresaron a estos recintos no impulsadas por una causa humanitaria en particular, sino más bien por su cercanía a ser consideradas obras de arte.

Al igual que en los otros dos casos de estudio, las mujeres que integraron este colectivo provenían de sectores socioeconómicos desfavorecidos y carecían de formación artística formal. Consideramos que la categorización de las arpilleras dentro del ámbito de la artesanía durante el período en que fueron producidas fue un factor que facilitó su circulación y difusión, permitiéndoles eludir la censura en su contexto histórico. A pesar de esa valoración inicial como objetos artesanales, el carácter masivo de su difusión ha contribuido a que, en la actualidad, comiencen a ser reconocidas también como obras de arte. Constituyen un ejemplo claro de cómo las concepciones en torno a los objetos y manifestaciones culturales no son estáticas, sino que pueden transformarse en función de los contextos históricos y sociales que las atraviesan.

La vinculación entre estos tres casos de estudio, más allá de ciertas características comunes entre sus creadoras, que no necesariamente se extienden a sus niveles de reconocimiento, sistemas de mediación o valoración contemporánea, se establece, en gran medida, a través de la bibliografía extranjera que ha abordado sus trayectorias. La escasa atención que históricamente han recibido las prácticas textiles dentro del campo artístico ha derivado en que estas fuentes bibliográficas se constituyeran, por largo tiempo, como los principales referentes en la materia. Si bien representan una contribución significativa a la documentación de estas prácticas en América Latina, dichas fuentes reproducen interpretaciones que este estudio busca problematizar y matizar. Una de ellas es la idea de una sucesión lineal entre los casos analizados, una hipótesis que, como se desarrollará en el apartado siguiente, no se sostiene plenamente al examinar con mayor detenimiento ciertos hechos que cruzan sus trayectorias.

1.3.1 Remendando la historiografía. Mitos y suposiciones sobre los tres casos de estudio chilenos

A lo largo de este capítulo, se ha evidenciado el constante interés por vincular las trayectorias de Violeta Parra, las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la dictadura chilena. Esta tendencia se manifiesta con claridad en el análisis del hilván historiográfico sobre las prácticas textiles en América Latina, donde dicha asociación aparece como una idea recurrente (LaDuke, 1983; Agosín, 1986; Bacic, 2015; Deacon, 2014; Bryan-Wilson, 2017; Adams, 2018). En múltiples ocasiones, esta relación ha sido asumida y afirmada bajo la premisa de que un caso habría inspirado el surgimiento del otro. No obstante, este estudio ha cuestionado dicha noción a partir de entrevistas realizadas con personas directamente vinculadas a estos colectivos textiles, cuyas experiencias permiten matizar y complejizar esta supuesta línea de continuidad. Asimismo, se busca indagar en mayor profundidad en esta temática con el propósito de

contribuir a una revisión crítica de las nociones que históricamente han rodeado a las prácticas textiles, las cuales con frecuencia no han sido abordadas con el mismo rigor ni otorgadas la misma legitimidad que otras disciplinas artísticas.

Entre las personas consultadas se encuentran las arpilleristas Victoria Díaz y Aida Moreno, quienes coinciden en que la conexión con la historia de Violeta Parra y las Bordadoras de Isla Negra nunca fue real, a pesar del profundo respeto que manifiestan hacia estas creadoras. Esta apreciación también es compartida por Gloria Torres, abogada de derechos humanos e impulsora de la creación de arpilleras como herramienta de denuncia. Si bien reconoce que pensó en Violeta Parra al momento de proyectar el trabajo textil con las mujeres, aclara que nunca fue un referente intencionado desde la práctica para ellas. De igual modo, Paulina Barberán Bone, hija de Valentina Bone, artista que desarrolló y enseñó la técnica de la arpillería, señaló que su madre no proyectó su trabajo a partir de la influencia de las Bordadoras de Isla Negra o el trabajo textil de Violeta Parra.

En lo que concierne a la historiografía documentada sobre los tres casos de estudio que se plantean, esta investigación parte de la hipótesis de que ciertos registros literarios han contribuido a perpetuar la idea de una interconexión entre ellos.[85] Sin embargo, tras constatar dicha noción con fuentes primarias, se ha corroborado que este enlace ha surgido como una preconcepción formulada inicialmente por investigadoras extranjeras. Aunque algunas de ellas establecieron contacto directo con arpilleristas de la época, este supuesto nexo entre las creadoras mencionadas no fue abordado en sus entrevistas. Al parecer, es una discusión que dieron por sentado sin entrar en una investigación más profunda.

El caso más representativo es el de la investigadora chileno-estadounidense Marjorie Agosín, reconocida por ser una de las primeras autoras en documentar la historia de las Arpilleristas de la dictadura chilena. Entre sus publicaciones más relevantes se encuentran *Scraps of Life: Chilean Arpilleras: Chilean Women and the Pinochet Dictatorship* (1986) y *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile* (1996). Esta última se ha convertido en una de las obras más citadas sobre el movimiento de las arpilleras, a pesar de estar disponible únicamente en inglés, lo que ha limitado su circulación entre lectores hispanohablantes y dentro del propio contexto chileno.[86] Asimismo, Marjorie Agosín es ampliamente reconocida como una de las primeras autoras en redactar una biografía sobre Violeta Parra, en coautoría con Inés Dölz Blackburn, publicada en 1988. A diferencia de sus obras sobre las arpilleras, este libro fue editado en Santiago de Chile, en castellano y durante los años finales de la dictadura, en un contexto en que gran parte de la obra de Violeta Parra aún se encontraba fuera del país. Cabe

[85] La única fuente bibliográfica que se ha encontrado que también cuestiona de cierta forma esta trilogía, es el libro *Sewing Their Stories, Telling Their Lives: Embroidered Narratives from Chile to the World Stage (1969-2016)*, sin embargo, no profundiza en las posibles razones de por qué se da esta situación.

[86] Según Google Scholar, el libro *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile* aparece citado 227 veces, *Scraps of Life: Chilean Arpilleras: Chilean Women and the Pinochet Dictatorship* 144 veces y *Art Against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet* aparece citado 59 veces.

destacar que, en 1986, dos años antes de la publicación de dicha biografía, Agosín ya había escrito un artículo titulado "Las Bordadoras de Isla Negra", lo cual refuerza el vínculo que la autora estableció con los tres casos de estudio aquí analizados. Desde esta perspectiva, puede sostenerse que fue a través de la figura y producción intelectual de Marjorie Agosín que comenzó a consolidarse una suerte de "trilogía textil", cuya articulación responde más a una construcción literaria e interpretativa que a una conexión empíricamente verificable entre los colectivos.

Del mismo modo, el tercer libro más citado sobre las arpilleras, *Art Against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet* (2013), de Jacqueline Adams, también contribuye a esta asociación. En la introducción de la obra, la autora comparte un recuerdo de infancia en el que unos amigos llevaron a su casa en Ginebra un cuadro realizado por las Bordadoras de Isla Negra. En medio de su relato, Adams afirma explícitamente que las arpilleristas consideraban a estas bordadoras como sus precursoras (Adams, 2013, p. VIII). Sin embargo, al igual que en el caso de Agosín, dicha afirmación no se fundamenta en una pregunta formulada directamente a las arpilleristas entrevistadas, ni se respalda con evidencia concreta en el resto del libro.

Entre los testimonios que reunimos para sustentar esta discusión, se encuentra el de Daniela Pizarro Torres, investigadora de prácticas comunitarias y artista textil.[87] Al igual que el planteamiento de esta tesis, ella cuestiona el origen de la supuesta conexión entre Violeta Parra y las arpilleristas. Su argumento se basa en un libro sobre arpilleras que encontró en la Biblioteca Nacional de Francia durante su estancia en París en 2019, el cual podría explicar el interés por vincular a Parra con este movimiento textil. Según la investigadora, los trabajadores de la imprenta del Museo del Louvre, quienes conocieron a Violeta Parra desde cerca, decidieron dedicarle el libro como muestra de solidaridad tras el golpe cívico-militar en Chile. No obstante, es importante puntualizar que este homenaje no fue realizado por el museo en sí, que es la entidad con reconocimiento institucional, sino por los trabajadores de la imprenta. De igual modo, se desconoce el verdadero alcance de esta publicación, probablemente escrita en francés, y si tuvo la suficiente difusión como para ser el origen de la conexión entre las arpilleristas y Violeta Parra.

En el caso de las Bordadoras de Isla Negra, conversamos con Teresa Muñoz Rojas, una integrante antigua en la agrupación y que aún sigue participando activamente. [88] Ella comentó que la vinculación con las Arpilleristas y Violeta Parra ha sido algo más reciente y que, en sus inicios, no existió una relación significativa con estas creadoras. Con respecto a Violeta Parra, la bordadora expresó que la conexión se dio recién en 2017, cuando las invitaron a participar de un evento por el centenario de su natalicio.[89] Este proyecto fue organizado por el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, en conjunto con la Dirección de Extensión de la Universidad de Concepción, de Chile. El

[87] Comunicación personal con Daniela Pizarro Torres, 6 de junio 2023.
[88] Comunicación personal con Teresa Muñoz Rojas, 25 de enero del 2022.
[89] Para más información visitar: https://www.violetaparra100.cl/programacion/bordadoras-de-todo-chile-se-reunen-en-la-region-para-terminar-el-gran-tapiz-en-honor-a-los-100-anos-de-violeta-parra/

objetivo consistió en realizar un gran tapiz en honor a los 100 años de Violeta Parra, con la participación de 30 bordadoras provenientes de diversas ciudades de Chile.

De igual modo, cuando se le preguntó a Teresa sobre el impacto de la dictadura en sus producciones textiles, con el objetivo de indagar una posible conexión con el trabajo de las mujeres arpilleristas, afirmó que no se vieron afectadas por las problemáticas de la época. Señaló que no sufrieron persecución ni enfrentaron obstáculos para vender sus bordados, ya que estos no abordaban temáticas políticas. El eje creativo de la agrupación siempre estuvo orientado a la preservación de las tradiciones, representando en sus textiles escenas como la trilla, mujeres haciendo pan, pescadores, entre otras.

El carácter "no político" de los textiles de las Bordadoras de Isla Negra les permitió exhibir y comercializar sus obras sin mayores dificultades, incluso en el contexto de la censura cultural impuesta durante la dictadura. Esto, a pesar de su relación con el poeta Pablo Neruda, quien sí tuvo una participación activa en el Partido Comunista y en movimientos de izquierda, los cuales fueron proscritos durante ese período.[90] Asimismo, se abordó este tema con Luz Marmentini Sobrino, directora del proyecto *Bordar el Desborde, las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019*, quien señaló que las restricciones impuestas por la dictadura nunca representaron un impedimento para las Bordadoras de Isla Negra, ya que su prioridad era la subsistencia. Según explicó, la precariedad económica constituía su principal preocupación en ese contexto.[91]

Diversos relatos bibliográficos han señalado al grupo de las Bordadoras de Isla Negra como el punto de partida de una serie de manifestaciones textiles en Chile. Si se consideran otros colectivos coetáneos, como las Bordadoras de Ninhue (1971), las Bordadoras de Huilquilemu (1972) o las Bordadoras de Copiulemu (1974), esta afirmación adquiere mayor sustento. No obstante, la escasa rigurosidad en la documentación sobre prácticas textiles ha dado lugar a confusiones persistentes, que tienden a mezclar el trabajo de las bordadoras con el de las arpilleristas surgidas durante la dictadura, a pesar de que ambas expresiones difieren tanto en su técnica como en su intencionalidad política. En algunos casos, se ha afirmado erróneamente que las Bordadoras de Isla Negra empleaban la técnica de la arpillería, lo que ha llevado a considerarlas precursoras directas de las arpilleristas del período dictatorial, sin fundamentos que sustenten dicha vinculación.[92] Sin embargo, Teresa enfatiza que su agrupación nunca trabajó ni con arpilleras ni con lanigrafía, como también se ha señalado incorrectamente, sino que la técnica que desarrollaban corresponde a un bordado en lana de hasta tres hebras, diferente a las otras técnicas mencionadas.[93]

---

[90] El año 2023 surgió un informe que aclara que el poeta fue asesinado a través de envenenamiento. Neruda fue uno de los aliados acérrimo del gobierno de Salvador Allende y estaba a pocas horas de huir hacia México cuando falleció. Para más información visitar: https://radio.uchile.cl/2023/02/14/pablo-neruda-fue-asesinado-por-la-dictadura-militar-rodolfo-reyes-confirma-que-muerte-del-poeta-fue-provocada/
[91] Comunicación personal con Luz Marmentini Sobrino, 30 de agosto 2022.
[92] https://www.gendersecurityproject.com/post/arpilleras-chile-s-women-weave-tapestries-of-truth
[93] Comunicación personal con Teresa Muñoz Rojas, 25 de enero del 2022.

La vinculación que se hace en torno a la figura de Violeta Parra, las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la dictadura, finalmente responde a la asimilación de literatura extranjera, especialmente en lo que respecta a las investigadoras Agosín y Adams. De igual modo, la escasez de referencias escritas en castellano durante la época y la falta de rigurosidad a la hora de abordar las prácticas textiles, son aspectos que han contribuido a perpetuar estas concepciones erróneas en lo que respecta a los orígenes y las técnicas efectuadas por estas creadoras. Desde las fuentes primarias a las que tuvimos acceso, concluimos que no existe vinculación alguna entre el origen inicial de estos tres casos de estudio, como referentes entre ellos, más allá de la conexión simbólica que los une dentro de la historia de las mujeres y las prácticas textiles.

A continuación, se analizará en profundidad el caso de las arpilleristas surgidas durante la dictadura chilena, abordando sus orígenes, su desarrollo y su posterior trayectoria a lo largo del tiempo. Asimismo, se examinará cómo se han convertido en referentes para diversas colectividades, así como su contribución a la integración y reconocimiento internacional de las manifestaciones textiles dentro del ámbito artístico. Finalmente, se buscará esclarecer ciertos aspectos poco documentados sobre sus inicios, cuestionando las versiones que la historiografía ha repetido sin mayor revisión crítica, al igual que la problemática que acabamos de abordar.

Capítulo 2: Arpilleras chilenas. Hilos de memoria y colectividades en resistencia

Durante las últimas dos décadas, el interés por estudiar la historia de las arpilleras ha aumentado significativamente, manifestándose en el surgimiento de numerosas investigaciones, libros, artículos, documentales y exposiciones, entre otros. Sin embargo, la mayor parte del análisis de estas aportaciones se ha basado en fuentes secundarias, prestando considerablemente menos atención a las arpilleristas como autoras de estas obras textiles.

Los relatos de las arpilleristas que han sido considerados tienden a ser descriptivos, basados en sus testimonios de vida. Aunque esto no deja de ser importante, ya que en muchos casos contienen la historia de un desaparecido, el análisis de las obras y la teorización sobre la experiencia de crear arpilleras, muchas veces quedan exclusivamente en manos de las expertas que escriben. Si bien estas contribuciones han sido relevantes para la historia de las arpilleras, la falta de consideración de fuentes primarias ha derivado en la distorsión de ciertas partes del relato. Por ejemplo, se ha sostenido que las arpilleras fueron creadas de manera espontánea entre las arpilleristas, sin reconocer que existieron mujeres que idearon y guiaron el proyecto. Asimismo, gran parte de la literatura ha sostenido que Violeta Parra y las Bordadoras de Isla Negra fueron la principal fuente de inspiración de las arpilleristas, una afirmación que, como vimos en el capítulo anterior, ha sido desmentida por diversas entrevistadas.

Sumado a lo anterior, la infravaloración de las prácticas textiles por su asociación con las labores domésticas también ha restado profundidad a los estudios sobre las arpilleras y, por ende, a la consideración de las arpilleristas como creadoras. Esta falencia se enmarca con el problema macro de la invisibilización de las mujeres como protagonistas en la historia y no solo en lo que respecta al mundo del arte (Venegas y Reverte, 2019).

Si se consideran los registros realizados durante el período en que funcionaron los grupos de arpilleristas, la mayoría proviene de medios populares, muchos de ellos clandestinos o de alcance limitado debido a las restricciones dictatoriales de la época. Un ejemplo de ello es la revista La Bicicleta, una publicación caracterizada por un discurso crítico y un acento en las diversas manifestaciones artísticas desarrolladas desde la resistencia. El artículo "Arte poblacional: cuestión de coraje" (Edwards, y De la Fuente, 1979, pp. 24-28) destacó la labor que realizaban las arpilleristas y las consideró parte del circuito artístico del momento. Sin embargo, esta valoración no logró calar en los especialistas del mundo del arte de la época, a pesar de que, como veremos en el transcurso de este capítulo, las arpilleras también fueron expuestas en galerías y museos propios de estos medios.

De igual modo, los libros que estudian en profundidad la temática de las arpilleras fueron publicados, en su mayoría, después de la dictadura y en el extranjero. Estos textos, escritos mayoritariamente en inglés, aún no han sido traducidos al castellano (Agosín, 1987, 2008, 2014; Adams, 2013; Bryan-Wilson, 2017). La barrera del idioma, además de

contribuir a perpetuar la monopolización del conocimiento desde los centros de poder, ha dificultado la difusión de la historia de estas piezas y su posible estudio desde el mundo del arte latinoamericano. Del mismo modo, algunas arpilleristas han seguido trabajando en la confección de arpilleras, pero, debido a esta limitación lingüística, poco saben sobre qué se escribió y cómo se escribió acerca de ellas y su trabajo durante la dictadura.

En razón de lo anterior, el objetivo de este capítulo es contar la historia de las arpilleras y las arpilleristas a través de fuentes primarias y no solo a partir de investigaciones extranjeras, que terminan siendo las más citadas, tal como se plantea en el estado de la cuestión de este trabajo. Para ello, este capítulo ha sido elaborado con base en el análisis de investigaciones recientes que abordan el origen y la circulación de las arpilleras, pero, principalmente, a partir de diálogos con personas que han estado involucradas en distintos momentos y desde diversos roles en la evolución de la historia de estas piezas textiles. Estos testimonios se harán presentes desde sus voces y experiencias en el transcurso de cada apartado, y serán determinantes para sustentar este caso de estudio como uno de los más relevantes para esta investigación. Sus contribuciones han permitido despejar algunas de las incertidumbres que aún persisten en la literatura sobre las arpilleras.

Es importante precisar que este estudio se centrará exclusivamente en las arpilleras realizadas en los grupos activados en la zona central de Chile, es decir, con aquellas mujeres que estuvieron vinculadas a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y a las bolsas de trabajo de la Vicaría de la Solidaridad y otros proyectos de activación solidaria como la Fundación Missio (1975-1988). Si bien esta investigación reconoce la existencia de arpilleras confeccionadas durante la dictadura en otras localidades de Chile y también en otros países, así como la existencia de arpilleras realizadas dentro de centros de detención por presas y presos políticos, la elección de los grupos de arpilleristas que abordaremos en este estudio responde a dos razones principales. Primero, porque representaron la mayoría de los colectivos textiles de esta categoría, por lo que gran parte de las arpilleras a las que se ha tenido acceso fueron realizadas en estos grupos de mujeres. Segundo, porque la bibliografía analizada se enfoca mayoritariamente en las arpilleras de denuncia o en aquellas creadas dentro de los proyectos de las bolsas de trabajo. Además, para la realización de esta investigación se ha llevado a cabo un trabajo de análisis del archivo de arpilleras del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, así como de la plataforma de textiles y derechos humanos, Conflict Textiles, en Irlanda del Norte. En ambas experiencias de campo se priorizó el análisis de las arpilleras de denuncia y las creadas en las bolsas de trabajo, dado que son las que se encuentran en mayor número.

Una vez establecidos los lineamientos y la metodología de trabajo, este capítulo se divide en dos partes: la historia inicial de las arpilleras y su proyección en el tiempo hacia otras latitudes. Dado el fuerte impacto del contexto social y político en la historia de las arpilleras, se incluirá un breve encuadre histórico de algunos sucesos destacables entre las décadas de 1940 y 1970. El objetivo es comprender las circunstancias que impulsaron la producción de estas piezas textiles con fines sociopolíticos en Chile.

En la sección del pasado, se abordará la historia de las arpilleras, poniendo énfasis en los pasos que dieron sus mentoras, Gloria Torres y Valentina Bone. A partir del reconocimiento de estas mujeres y sus roles en esta trama, se analizará la relación de las arpilleras con el mundo del derecho y las leyes, a través de la experiencia de mediación de Gloria Torres. De igual modo, se profundizará en la importancia de la arpillera colectiva "Vía Crucis del Detenido Desaparecido", con el fin de reflexionar en torno al peso simbólico de las arpilleras y la estrategia de denuncia que trascendió lo meramente panfletario.

Posteriormente, se prestará atención a la exposición de arpilleras realizada en la Galería Paulina Waugh, y al atentado que terminó con muchas de ellas destruidas, para dimensionar cuál fue el grado real de vinculación de estas piezas con los circuitos del mundo del arte de la época y si tiene algún impacto en el actual proceso de artificación.[94] Teniendo en cuenta el revuelo que generó este suceso, sumado a la prensa difamatoria de la época, se reflexionará sobre el reconocimiento que trajeron estos sucesos consigo.

En los apartados finales de la primera sección, se examinarán las diversas gestiones llevadas a cabo para distribuir las arpilleras en el extranjero, a través de la red de distribución solidaria. Conoceremos cuál fue su contribución y los mecanismos que utilizaron para distribuir arpilleras, aspectos pocas veces abordados en las investigaciones sobre estos textiles. Se analizarán experiencias provenientes de Francia, Bélgica y los Países Bajos. De igual modo, a través de entrevistas con dos colaboradores de esta época, buscaremos discernir cómo es que fueron cambiando las modalidades de trabajo y las temáticas de las arpilleras en el tiempo, con el propósito de determinar si su carácter de denuncia se fue perdiendo con su comercialización. Al cierre de esta parte del capítulo, conoceremos la historia y las reflexiones de dos arpilleristas, Victoria Díaz, perteneciente a las primeras arpilleristas de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Aida Moreno, dirigente social que ha vinculado el trabajo de arpilleras a la activación comunitaria y el empoderamiento de las mujeres. Asimismo, durante el transcurso de este capítulo se incorporarán las voces de otras arpilleristas, que contribuirán a enriquecer este entramado con sus reflexiones.

La segunda y última parte de este capítulo analizará cómo la creación de arpilleras se ha expandido a otras latitudes. El objetivo es comprender de qué manera las arpilleristas han servido de referencia para la formación de nuevas colectividades. Para ello, examinaremos casos de estudios de grupos de arpilleristas en Perú, Brasil y España, prestando atención a sus mecanismos de trabajo, los fines sociales que persiguen y su interacción con espacios expositivos cercanos al mundo del arte. Finalmente, presentaremos reflexiones finales y conclusiones en torno a los diversos tópicos analizados sobre la historia de las arpilleras y las arpilleristas.

[94] El incremento del prestigio de estas piezas desde el mundo del arte y otros espacios como la academia, son temas que serán abordados con mayor profundidad en el capítulo 6 de esta tesis.

2.1 Ovillando la historia. El Contexto de Chile entre los años cuarenta y setenta

Si bien las obras de Violeta Parra y de las Bordadoras de Isla Negra surgieron en la década de 1960, y las arpilleras durante la década de 1970, dicho fenómeno no puede comprenderse sin analizar las raíces culturales de esos períodos. El principal rasgo cultural que explica la formación de estas creadoras fueron las migraciones campo-ciudad que transformaron Chile durante la década de 1940, y que formaban parte del proceso de industrialización desarrollado entre (ca.) 1940 y 1970. En este cambio de percepción tradicional, y en la separación entre lo que se entendía como rural y lo urbano, Violeta Parra creó sus primeras arpilleras. La motivación de gran parte de su producción artística radicaba justamente en preservar y visibilizar la cultura popular proveniente del campo y sus raíces. De igual forma, lo hicieron las Bordadoras de Isla Negra, quizá con menos matices políticos, pero con la misma intención de retratar el entorno campestre/marítimo al que pertenecían. El agotamiento del modelo de industrialización, junto a los conflictos derivados de la Guerra Fría, provocaron las tensiones políticas que llevarían al poder a Salvador Allende, en septiembre de 1970, y al posterior desenlace de diecisiete crudos años de dictadura, los cuales marcarían el proceso creativo de las mujeres arpilleristas.

2.1.1 Atravesar el yute. Industrialización y migraciones campo-ciudad en los años 40

La crisis económica provocada por la Gran Depresión de 1929 fue un fenómeno global del cual Chile no quedó ajeno. La crisis provocó el fin del modelo exportador de materias primas que había imperado en Chile desde el siglo XIX. Una de las consecuencias de esta crisis fue el cierre de numerosas oficinas salitreras del norte chileno, obligando a que los trabajadores y sus familias abandonaran la zona minera y se trasladaran al centro del territorio. La salida a esta crisis se encontró en un cambio de modelo económico hacia la industrialización por sustitución de importaciones (ISI), desarrollada desde el inicio de la década de 1940. Dicho modelo originó numerosas transformaciones en una amplia parte de la sociedad chilena. Desde la esfera de la política, la conducción económica desde el Estado fue uno de los sucesos más importantes (Sunkel, 2011). La transformación del modelo económico requería del Estado para dirigir y asignar adecuadamente los recursos. Ello implicaba cambios en áreas que excedían lo meramente productivo, tales como la expansión de los servicios públicos, de la educación, entre otros aspectos. Sin embargo, desde el ámbito sociocultural, es posible que el cambio que tuvo mayor repercusión fue la migración campo-ciudad, que llevó a cientos de miles de familias a trasladarse desde las zonas rurales hacia las urbanas, en busca de nuevas oportunidades para mejorar su calidad de vida. Estas personas se adaptaron a la nueva realidad en la ciudad, pero sin despojarse de sus hábitos cotidianos ni perder sus tradiciones y costumbres. Esta mezcla de formas de vida modificó la idea de cultura popular de la época (Barr-Melej, 2017).

El desarrollo industrial se concentró en las grandes ciudades, como Santiago, Valparaíso y Concepción. Sin embargo, ese proceso hizo imprescindible la contratación masiva de mano de obra. Dicho capital humano se encontraba en el campo que, aún hacia los años

sesenta, mantenía características típicas del período colonial. El problema se suscitó cuando las ciudades comenzaron a sobrepoblarse, ya que no estaban completamente preparadas para recibir esa masa de gente. En 1940, Chile contaba con una población que bordeaba los 5 millones de personas. De ellos, solo 2,6 millones vivían en la zona urbana. En 1960, la población total del país sobrepasaba los 7 millones, mientras que la urbana se había incrementado a 5 millones (Díaz et al., 2016). Es decir, en 2 décadas, la población urbana se había duplicado. Tal crecimiento no responde a un crecimiento vegetativo, sino que solo puede ser explicado por las migraciones campo-ciudad.

Desde la década de 1940, los nuevos habitantes se ubicaron en las periferias de las ciudades, en poblaciones que ellos mismos comenzaban a construir, en cercanías de ríos y canales (Espinoza, 1988, p.74). En muchos casos, las nuevas viviendas contemplaban un patio donde establecer árboles frutales y animales domésticos, como gallinas, patos, gansos, caballos y perros, entre otros. La falta de alcantarillado, pavimento, luz eléctrica y agua potable fue una característica de estas nuevas poblaciones.

Entre los años 1940 y 1952, el área residencial de Santiago creció en un 40% y sólo dos de las 17 comunas que componían la ciudad conservaron su carácter rural (Espinoza, 1998, p.74). La presión demográfica se manifestaba en conflictos urbanos derivados de las malas condiciones en que vivían los nuevos habitantes. El crecimiento de la población urbana sobrepasó la capacidad de los servicios públicos. El transporte, el agua potable, el alcantarillado, la construcción de viviendas, el tendido de luz eléctrica, etc., no estaban preparados para atender a tanta población. A medida que la ciudad se expandía, también se agotaba su capacidad para recibir más gente. Cuando no había terrenos para comprar, la solución fue la toma de los terrenos y la construcción de las llamadas "poblaciones callampas".[95] Estas formaciones fueron más características de Santiago y sus alrededores que en otras provincias. Muchas de las más emblemáticas tomas de terrenos y poblaciones callampas de la historia chilena se formaron en esta época, como la población La Victoria y el Zanjón de la Aguada. Tras las condiciones de precariedad de estos centros habitacionales improvisados, las organizaciones comunales fueron pieza clave para que los pobladores pudiesen ser considerados actores sociales y sus problemáticas no continuaran siendo ignoradas por el resto de la sociedad (Cortés, 2014, p.240). Muchas de estas poblaciones fueron el territorio donde posteriormente surgirían emblemáticos grupos de arpilleristas.

[95] Según Espinoza (1988; 246), el término "población callampa" deriva de la rapidez y aglomeración con que se formaban estas poblaciones. En un principio, se instalaba una o un par de casas, y con el tiempo se instalaba el resto. Tales construcciones crecían "como callampas". Estas poblaciones carecían de luz eléctrica, agua potable, servicio de alcantarillado y cualquier medida sanitaria básica, además de caracterizarse por su elevada densificación. Según el CENSO de vivienda de 1952, 75.000 personas vivían en poblaciones callampas, correspondientes al (ca.) 8% de la población de Santiago. En 1957, solo en el Zanjón de la Aguada vivían entre cinco y seis mil familias, con una densidad de 640 habs./ha.

2.1.2 Derecho y revés. El contexto político y social durante la dictadura chilena (1973-1990)

El 4 de septiembre de 1970, Salvador Allende llegó al poder como el candidato de la Unidad Popular, una coalición de partidos de izquierda. El objetivo del gobierno era generar una revolución socialista a través de la vía democrática. Entre sus principales medidas estuvieron la promulgación de la ley de nacionalización del cobre, el principal producto de exportación chileno; el impulso del proceso de reforma agraria iniciado por el expresidente Alessandri, en la que se repartieron los latifundios entre los campesinos que no poseían tierras; la toma del control estatal de diversas industrias; además de la nacionalización del sistema financiero (Collier y Sater, 1998). Las reformas llevadas a cabo por el gobierno de Allende buscaban reforzar el rol social del Estado. Sin embargo, estas amenazaban los privilegios de la clase dominante, que recurrió a diversos medios para desestabilizar al gobierno.[96]

Después de tres años de mandato, la oposición chilena y las fuerzas armadas lograron derrocar el gobierno de Salvador Allende. Este suceso, que culminó con su muerte, marcaría un porvenir oscuro para Chile. Augusto Pinochet, comandante en jefe del ejército, encabezó el golpe militar, dando inicio a una dictadura que se extendió por 17 años. Entre las principales medidas del régimen se cuentan la clausura del parlamento; la declaración del estado de sitio y toque de queda; la prohibición de todas las organizaciones sociales y de los sindicatos; la clausura de numerosas instituciones culturales y la intervención de universidades, entre otras.

El régimen golpista quería imponer en la población civil una cultura de dominación militar para mantener la sumisión. Para ello, se instalaron consejos de guerra de norte a sur, órganos militares que realizaba sumarios a miles de opositores o personas sospechosas de serlo, sin recibir ningún tipo de garantía constitucional. Muchos de ellos fueron ejecutados en el acto. Además, desde el mismo año 1973, las calles del país estaban intervenidas por agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), la policía secreta que utilizó la dictadura para asegurar el control social y político.[97] Esta entidad contaba con facultades ilimitadas para detener arbitrariamente y en muchos casos, eliminar a cualquiera que se considerara enemigo del gobierno, tanto dentro como fuera del país.[98] Sus acciones, así como las de su sucesora, la Central Nacional de Inteligencia

[96] Entre las medidas más destacadas se cuentan numerosas huelgas de los mineros del cobre, atentados contra medios de transporte, e incluso una extensa huelga de camioneros transportistas que duró cerca de un mes. Fuentes publicadas hace solo unos años revelan que muchas de estas maniobras fueron financiadas por la CIA como estrategia para boicotear al gobierno de Allende.

[97] Diversas obras historiográficas y obras literarias chilenas abordan en detalle los procedimientos de la DINA y su sucesora, el Centro Nacional de Inteligencia (CNI). Entre ellos se destacan los textos de Rebolledo (2012, 2013, 2015, 2021), Patricia Verdugo (1997), Manuel Salazar (2011), entre otros.

[98] Estas acciones formaban parte de un plan mayor "La operación Cóndor", que se puso en marcha en el año 1975 en Santiago de Chile y abarcaba todo el Cono Sur. Orquestada desde los Estados Unidos, fue una poderosa red de coordinación represiva entre las dictaduras de Chile, Paraguay, Argentina, Brasil y Uruguay. El objetivo era perseguir, amedrentar y asesinar a los supuestos enemigos internos a través del terror y el autoritarismo. Entre los casos internacionales más connotados de asesinato perpetrados por los

(CNI), dieron lugar a las más sádicas y atroces prácticas de tortura y denigración humana que haya conocido la sociedad chilena y que hasta hoy enluta su historia y la de América Latina.[99] Durante los primeros cuatro meses que siguieron al golpe, la persecución de los adherentes al gobierno derrocado arrojó un saldo de 22.824 detenciones, correspondientes al 68,7% de todas las que se registraron durante los 17 años de la dictadura.[100]

Este panorama estremecedor fue acompañado por el hambre y la pobreza, que mostró su peor cara en los sectores más vulnerables de la sociedad chilena. El modelo político y económico neoliberal que impuso el régimen dictatorial, ejecutó medidas que favorecieron este complejo escenario. Dentro de esas acciones se encuentra la creación de un nuevo código laboral, la privatización de los aportes previsionales, del sistema de salud, de la educación y una reducción considerable de la participación del Estado en la conducción económica. Estas medidas provocaron una reducción de los salarios de los y las trabajadoras, a la vez que la privatización de áreas sociales incrementaba la desigualdad entre la población. Los ricos se hicieron más ricos tras la liberalización de la economía (Rodríguez, 2021), que terminó por llevar a la quiebra a pequeñas y medianas empresas de manufactura local, incrementando el desempleo y la pobreza.[101]

2.1.3 Anudando dignidad. Activación social contra el régimen militar

Pese a las restricciones del régimen, el contexto político y económico descrito en los párrafos anteriores dio pie a la reactivación de organizaciones sociales. Este proceso tuvo como protagonistas a las mujeres, quienes lideraron un sistema de economía solidaria (Adams, 2013; Berlien, 2019) que propició la formación de comedores, lavanderías y grupos de arpilleristas, entre otros. En este período proliferaron las conocidas "ollas comunes".[102] Aunque estas formas de subsistencia y alimentación comunitaria también se habían llevado a cabo antes de la dictadura, durante este proceso funcionaron con

---

agentes de la dictadura chilena, se encuentran el del General Carlos Prats y su esposa Sofía Cuthbert (1974), el del abogado Bernardo Leighton (1975) y el del embajador Orlando Letelier (1976).

[99] Según el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, la dictadura dejó un saldo de 3.216 víctimas fatales, de los cuales 1.092 continúan figurando como "detenidos desaparecidos". Para más información visitar: https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?s=+&cat=0&region=0&calificacion=0&militancia=0&year2=0

[100] Del total de testimonios validados por la comisión Valech, el 68,7% hace referencia a casos de personas detenidas entre septiembre y diciembre de 1973. Entre 1974 y 1977 las detenciones corresponden al 18,33% y entre agosto de 1978 y marzo de 1990 el porcentaje de personas detenidas por motivos políticos fue de 12,97%. Informe de la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura. (2003). Ministerio del Interior Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. P. 205. Disponible en: https://www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/comision-nacional-prision-politica-y-tortura.htm

[101] En 1984, el desempleo en Chile se situaba en un 20% (Meller, 1999, p.43); la pobreza registró un máximo de 45% en 1987; y la indigencia un 30% en 1983 (Raczynski, 1999). Además, los salarios reales se mantuvieron estancados en 1981 y 1990 (Matus y Reyes, 2021; 711).

[102] En las colecciones de arpilleras del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, existen siete arpilleras dedicadas a retratar ollas comunes como parte de las actividades de resistencia de la época.

mayor frecuencia, como una salida a la pobreza extrema y al hambre desde las gestiones de sus propias protagonistas.[103]

Muchas de las entidades comunitarias mencionadas anteriormente se formaron con el apoyo del Comité Pro Paz,[104] que comenzó a funcionar en 1973, un mes después del golpe cívico-militar. Esta institución defendía a quienes sufrían persecuciones políticas y despidos injustificados, además de brindar apoyo a las centenares de mujeres que comenzaron a buscar a sus familiares desaparecidos. En diciembre de 1975, el Comité Pro Paz fue disuelto debido a la presión del régimen. Un año después se creó La Vicaría de la Solidaridad, entidad a cargo de la Iglesia Católica que otorgó refugio y defensa para todas las víctimas y familiares que sufrieron por el sistema dictatorial. Este refugio humanitario estaba conformado por abogados, asistentes sociales y otros profesionales que trabajaban *ad honorem.* Junto al apoyo jurídico y económico, este grupo sintió la necesidad de generar actividades que también entregaran acompañamiento emocional. Como uno de estos grandes aciertos surgen los primeros grupos de mujeres arpilleristas. La transición de estos grupos a formas de sustento económico vino después, sobre todo cuando comenzaron a funcionar con autonomía y en diversos territorios de la región metropolitana. Estas colectividades textiles no estuvieron ajenas al hostigamiento del régimen; sin embargo, las mujeres supieron continuar con sus labores de forma clandestina. [105]

Las arpilleristas se relacionaban desde la confianza y a través de reglas implícitas que mejoraban el funcionamiento interno de los grupos (Corporación Cultural de Peñalolén, 2016, p. 24). Estas organizaciones potenciaron a las mujeres como protagonistas activas de las estructuras comunitarias y no solo como espectadoras pasivas.[106] Un ejemplo de resistencia y colaboración popular es la Casa de la Mujer de Huamachuco, en Renca, Región Metropolitana de Santiago. Este proyecto partió en los años setenta, pero se constituyó oficialmente el año 1989, bajo la dirección de la arpillerista y dirigenta social Aida Moreno. Esta entidad se encargó de ofrecer un mejor pasar a las familias afectadas por la escasez que trajo la dictadura y continúa funcionando hasta la actualidad. Además, comenzó a otorgarle capacitaciones laborales a las mujeres, generando espacios de cuidado infantil para que pudiesen estudiar tranquilas sin descuidar a sus familias. Esta época potenció el empoderamiento femenino al interior de la comunidad, porque después de cada capacitación se hacían reuniones en las que las mujeres eran parte de los acuerdos y la organización del territorio. También se organizaban visitas a las personas detenidas, talleres y se proyectaba expandir el proyecto de las ollas comunes a otras zonas de la

[103] El libro *Hambre+Dignidad=Ollas Comunes* (Hardy, 1986; 2020), entrega un completo análisis de esta práctica solidaria de resistencia. La autora hace hincapié en el rol activo de las mujeres en estos sistemas de organización de subsistencia.
[104]Conformado por la Iglesia Católica, varias denominaciones Evangélicas, la Iglesia Ortodoxa y la Comunidad Judía.
[105]Como se verá en los apartados siguientes, diversos relatos dan cuenta de los conflictos que tuvieron las mujeres arpilleristas, sobre todo cuando las arpilleras fueron abiertamente declaradas por la prensa como material subversivo.
[106] Del total de las organizaciones solidarias de subsistencia, en el 93% participaban mujeres y en el 60.4% sólo participaban mujeres. Solamente en un 6.4% de estas organizaciones había exclusivamente hombres (Hardy, 2020, p. 19).

capital.[107] La decisión de romper el círculo de invisibilización al que muchas mujeres habían estado sometidas por la derivación exclusiva de las labores domésticas como único fin, nació principalmente de la necesidad urgente de sobrevivencia de sus hijos e hijas.

Dada la represión y censura que ejerció el régimen hacia los medios de comunicación, las arpilleras se transformaron en "Periódicos de Tela"[108] que difundían hacia el extranjero, escenas cotidianas de la precaria situación socioeconómica de la población y de las violaciones a los derechos humanos. Son las mismas arpilleras las que relatan a través de sus pasajes denunciadores en tela las formas de resistencia y los mecanismos de acción social con los que las pobladoras lograron doblarle la mano a un sistema violento de control (Adams, 2013, p. 10). Además, estas creaciones textiles retrataron pasajes históricos del país.

La década de 1980 estuvo marcada por el incremento de la agitación social y la presión internacional contra el régimen, que accedió a realizar un plebiscito para decidir la continuidad de los militares en el poder o el retorno a la democracia. Dicho plebiscito se realizó en octubre de 1988, y concluyó en una victoria para los grupos que exigían la salida de Pinochet y el fin de la dictadura. Sin embargo, el retorno a la democracia estuvo marcado por pactos y acuerdos que buscaban evitar nuevas divisiones en el país. Pese a ello, las heridas que la dictadura provocó en la sociedad chilena siguen abiertas hasta la actualidad. A 50 años del golpe de Estado que derrocó a Allende, todavía existen centenares de mujeres que esperan poder encontrar a sus seres queridos, sin contar las muchas que han muerto esperando justicia y reparación. También se cuentan miles más que aún no reciben justicia por los vejámenes que sufrieron durante la dictadura. La Vicaría de la Solidaridad cerró en 1992 y los grupos de arpilleristas se fueron extinguiendo con el tiempo. A pesar de ello, se levantaron otros grupos textiles que mantuvieron el sentido de las primeras arpilleristas, quienes hicieron del textil una herramienta de lucha ante las desigualdades sociales. Conoceremos la lucha de las arpilleristas en profundidad y también algunas de estas nuevas colectividades en el entretejido de los siguientes apartados de este capítulo.

[107] "Aida Moreno de la Casa de la Mujer Huamachuco: Creo que en las ollas comunes debería haber un fin y decir que hay un gobierno irresponsable". Entrevista a Aida Moreno, por Valentina Silva Zambrano. Observatorio de Género y Equidad. 9 de julio de 2020. Disponible en: http://oge.cl/aida-moreno-de-la-casa-de-la-mujer-huamachuco-creo-que-en-las-ollas-comunes-deberia-haber-un-fin-y-decir-que-hay-un-gobierno-irresponsable/

[108] *Periódico de Tela* es el nombre que recibió la exposición realizada el año 2007, por motivo del centenario del natalicio del presidente Salvador Allende. En esta muestra se presentaron 54 arpilleras y se llevó a cabo en el Museo de la Solidaridad de Salvador Allende de Chile. De igual modo, el sentido de la muestra y parte de la historia de las arpilleristas quedó plasmado en un documental que lleva el mismo nombre de la muestra. GAMBARDELLA, Rafaella y VALDIVIA, Jaime. (2007). *Periódico de tela*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=aB7k4nudrKA&t=1637s (Consultado el 16 de abril de 2022)

2.2 Remendar la verdad. La historia poco contada de las arpilleras

> "Las arpilleras también muestran otro gran aporte de las organizaciones solidarias: su capacidad de llegar al alma de la gente, de acoger en medio del susto, la desesperanza y dar un lugar donde se puede crecer" (Vicaría de la Solidaridad, 1991).

Las arpilleras fueron piezas creadas durante la época de la dictadura chilena (1973-1990), específicamente desde 1974 en adelante. Estas obras no se originaron por arte de magia ni fueron simplemente impulsadas por intereses particulares de las mujeres que las hicieron, como muchas veces se ha estipulado en los escritos sobre este tema. Su origen y desarrollo en el tiempo se debió a la creatividad resolutiva de dos mujeres que en escasas ocasiones son mencionadas en la historia de estos textiles: Valentina Bone y Gloria Torres.

El contexto en que surgen las arpilleras, marcado por las violaciones a los derechos humanos y la desigualdad social en que estaba sumergido Chile, fue abordado con mayor profundidad en el primer apartado de este capítulo. Sin embargo, a modo de recapitulación recordemos que estas piezas textiles fueron creadas inicialmente por mujeres familiares de detenidos desaparecidos que acudían al Comité Pro Paz. Esta entidad, que procuraba defender los derechos humanos, fue fundamental en apoyar a las víctimas de la dictadura. Estaba conformada principalmente por iglesias cristianas y miembros de la comunidad judía. En 1975, tras la exigencia de su cierre por parte de Augusto Pinochet, el proyecto se reinventó rápidamente gracias al Cardenal Raúl Silva Henríquez. Así nació la Vicaría de la Solidaridad, una organización que estuvo encabezada por la Iglesia Católica. Entre las varias funciones humanitarias que tenía la Vicaría, estaba la de entregar soporte psicológico y emocional a las miles de personas, principalmente mujeres, que acudían a sus dependencias en la zona centro de Santiago, buscando ayuda para conseguir respuestas legales o información sobre el paradero de alguno de sus seres queridos desaparecidos (Vicaría de la Solidaridad, 1991).

La idea de que las mujeres cosieran o hicieran alguna manualidad textil fue de la abogada en derechos humanos Gloria Torres. Ella fue la primera en plantear la posibilidad de que estas mujeres expresaran la cruda realidad que estaban viviendo, pero, además, que estas creaciones pudiesen contribuir a ejemplificar y clarificar los sucesos que permitían sostener gestiones legales que debía articular desde sus funciones de abogada. Gloria comenta que nunca estuvo vinculada al mundo de las artes visuales; sin embargo; confiaba en que sus metodologías, poco ortodoxas para los abogados más conservadores de la época, podrían contribuir a que las mujeres se expresaran con mayor confianza y soltura.[109]

[109] En las diversas entrevistas realizadas a Gloria Torres durante el año 2023, ella comentó que, si bien no estaba vinculada al mundo de las artes visuales, sí había cursado estudios de teatro. Desde lo anterior, se cree que el perfil activo de la entrevistada y sus capacidades de generar nuevas metodologías de trabajo con las mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, deviene de sus incursiones en este

De esta forma, en 1974, las primeras arpilleristas surgieron de la mano de la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos. Las mujeres comenzaron a crear arpilleras en primera instancia como una actividad sin pretensiones estéticas, más orientada a fines terapéuticos, comunicativos y de acompañamiento, que favorecieron su expresión en medio de la situación de violencia sociopolítica y desamparo que vivían. Posteriormente se descubrió el poder de la venta de arpilleras como una posibilidad de generar sustento económico, además de ser un medio expresivo en tiempos de represión. Es así como la idea de los talleres de arpilleras se replicó en la Zona Oriente y luego en la Zona Sur de la Región Metropolitana de Chile.[110]

En este proceso de transformación que fueron viviendo las arpilleristas, la guía profesional de la artista Valentina Bone favoreció rápidamente que estas piezas tuvieran un cuidado estético, además de la carga expresiva inherente que tenían. Esto posibilitó que las mujeres pudiesen crear con mayor confianza, sustentadas en las herramientas artísticas que la escultora les fue proporcionando.

Además de ser un mecanismo de expresión y apoyo psicológico para las mujeres, las arpilleras pasaron a ser el sustento económico de muchas familias, ya que la venta de estas piezas fue fundamental para paliar la cruda escasez de la época. Junto a lo anterior, estas piezas textiles que surgieron desde la clandestinidad se transformaron en la voz de Chile en el extranjero, un territorio violentado por una cruda dictadura que, entre muchos crímenes, también eliminó la libertad de expresión. En palabras de la arpillerista Bélgica Castro, las arpilleras "son como palomas mensajeras que vuelan cruzando fronteras contando todo lo que nos tienen prohibido hablar".[111]

Las arpilleras, como una bitácora social textil, fueron retratando hechos dolorosos que daban cuenta de la violación sistemática de los derechos humanos en Chile. Eliana Martínez, arpillerista de Talagante recuerda un caso puntual que la marcó: "La arpillera que más recordamos es la de Rodrigo Rojas de Negri y Carmen Gloria Quintana,[112] esa fue hecha con mucho dolor, pena, rabia y muchas cosas más".[113] Las arpilleras producidas

---

mundo. Sus habilidades comunicacionales favorecieron su mediación, desde la concepción extensa del concepto, y no tan solo desde lo que significa en la abogacía.

[110] Lorena Verdugo en su investigación final para optar al título de diseñadora gráfica, "Puntadas Prohibidas. Estudio analítico basado en los principios de la semiótica de tradición filosófica de la representación visual dada en arpilleras urbanas desarrolladas durante la dictadura militar chilena (1973 - 1990)" plantea que en la Zona Oriente hubo 7 talleres, 10 en la Zona Sur, 1 grande en La Pintana. Y en la Zona Norte había sólo dos talleres. En la Zona Rural-Costa había entre 8 y 10, sumándose a éstos el taller de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Ella calcula que hubo un total aproximado de 39 talleres, en la época más enérgica de las arpilleristas, entre 1983 y 1998.

[111] Parte del Relato Nº 16 de la muestra presencial y online *Todas las historias que caben en una Historia*. Proyecto gestionado desde Mil agujas por la Dignidad en conmemoración de los 50 años del golpe cívico-militar en Chile. Para más información visitar: https://todaslashistorias.wixsite.com/todas-las-historias

[112] El Caso Quemados corresponde al crimen ocurrido en julio de 1986 en Santiago de Chile, cuando un grupo de militares que patrullaba las calles durante una jornada de protesta Nacional, prendieron fuego sobre el fotógrafo Rodrigo Rojas De Negri y la estudiante Carmen Gloria Quintana, para después abandonarlos en una zona rural. El joven fotógrafo falleció cuatro días más tarde, mientras que la estudiante logró sobrevivir con el 62% de su cuerpo quemado.

[113] Comunicación personal con Eliana Martínez, 8 de enero 2018.

y entregadas a la Vicaría "fueron hechas con mucha voluntad, coraje, unión, cada relato que se plasmaba en ellas nos daba más fuerza para seguir luchando, por cada preso político o desaparecido por la dictadura".[114] Es así como, en ese entonces, muchas arpilleras de la época dieron cuenta de los principales sucesos del país, y en la actualidad son un excelente dispositivo de memoria histórica. Además, son valorizadas como herramientas educativas que favorecen la reflexión y concientización de la importancia de instaurar una cultura de los derechos humanos.

En el siguiente apartado conoceremos el surgimiento y desarrollo de las arpilleras durante la época de la dictadura, a través de las acciones colaborativas y creativas de Gloria Torres y Valentina Bone, dos mujeres que fueron claves en todo lo que promovieron las arpilleras como obras políticas y sociales, además de toda la activación que se produjo en los grupos de arpilleristas.

2.2.1 Hilar el inicio. Las mentoras excluidas de las narrativas oficiales

> "Entonces llegamos a la casa de la Valentina, en La Reina. Inolvidable, ella era una mujer alta, Valentina era una mujer preciosa. Yo tenía exactamente 22 años y Valentina 42. Ella tenía una casa muy bonita, llena de artesanías, su cama estaba tejida a crochet". Gloria Torres[115]

La reputación de las arpilleras como piezas textiles vinculadas a la cultura de los derechos humanos y obras de arte ha incrementado con el tiempo; sin embargo, como se mencionó anteriormente, poco se ha escrito sobre sus mentoras, Gloria Torres y Valentina Bone.[116] Esta exclusión, además, ha venido acompañada de la repetición de relatos poco verídicos, que se apegan a un imaginario preconcebido desde la literatura extranjera, más que a las versiones de sus propias protagonistas: las arpilleristas. Desde estos vacíos, esta investigación busca rescatar con mayor rigurosidad el rol de la mediación de mujeres como factor determinante en estas manifestaciones, por lo que la historia de Gloria Torres y Valentina Bone es fundamentales para trazar una nueva ruta sobre las arpilleras.

Gloria Torres, abogada del Comité Pro Paz y, posteriormente, de la Vicaría de la Solidaridad, fue la creadora intelectual de las arpilleras y Valentina Bone, escultora, artista plástica, fue la encargada de materializar su idea. Valentina, a través de la creación

[114] Ídem.
[115] Comunicación personal con Gloria Torres, 21 de marzo de 2023.
[116] Por ejemplo, en el catálogo de arpilleras del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, se habla de Valentina Bone a raíz de la colección de Isabel Margarita Morel, pero solo se esboza su rol en un breve paréntesis y no como un tema primordial. Con respecto a Gloria Torres, solo se menciona como donante de la arpillera colectiva el *Vía Crucis del Detenido Desaparecido*, no por su relación con la idea de crear arpilleras o su trabajo con las mujeres arpilleristas.

de obras textiles cercanas a las molas panameñas[117] y el patchwork,[118] les entregó una nueva forma de expresión a las mujeres, que con el tiempo terminaría por convertirse en un sustento económico para sus familias. La inquebrantable trama de apoyo mutuo que tejieron la abogada y la artista duró hasta los últimos días de vida de Valentina Bone y fue fundamental para la conformación de los centenares de grupos de arpilleristas que surgieron y se sostuvieron en el tiempo de la dictadura.

Para la realización de este apartado, ha sido primordial el trabajo directo con Gloria Torres, a través de entrevistas y del análisis de diversos documentos que ella facilitó para este estudio. De igual forma, se llevó a cabo una entrevista con Paulina Barberán Bone, hija de Valentina Bone, quien también entregó valiosa información sobre el tiempo en que colaboró y vivió muy de cerca los proyectos de trabajo de su madre con los grupos de arpilleristas. Estas fuentes primarias permitieron trazar una versión más justa en cuanto al reconocimiento de las creadoras del movimiento de arpilleras y también, de las diversas repercusiones que estas piezas tuvieron a lo largo del tiempo como una importante manifestación textil que trascendió su carácter político y social.

Gloria Torres y su *Recurso de amparo bordado*. Lo textil trenzado al derecho[119]

La invisibilización de las mujeres es un tópico que atraviesa las sociedades en todas sus esferas, más allá del mundo del arte. Las arpilleras, tras su evidente proceso de artificación en la actualidad (Rosentreter, 2020), se han convertido en piezas que favorecen proyectos educativos (Clark, 2022) además de ser valoradas como obras importantes en materia de derechos humanos y memoria colectiva (Pacheco-Ballén, 2018). De igual modo, su estrecha vinculación al trabajo de y con mujeres, también las ha transformado en importantes referentes de las manifestaciones textiles que promueven el empoderamiento de las mujeres, tanto en términos de autonomía económica como de desarrollo personal (Espinoza, López y Plascencia, 2020). Lo anterior se enlaza de manera coherente con las nuevas pedagogías feministas, que se enfocan en la inclusión (Rosentreter y Albarrán-González, 2023), a través de la revalorización de experiencias colaborativas que desafían las prácticas hegemónicas e individualistas de enseñanza (Albarrán-González, 2021, p.74).

Desde estas conceptualizaciones, que quizá en palabras suenan poco familiares para las mujeres arpilleristas de la época y para lo que proyectó la misma Gloria a mediados de los años setenta, las arpilleras perduran hoy como un universo de posibilidades. Estas

[117] Tipo de pieza textil que fue originada en la comunidad indígena Guna (o Kuna) de Panamá y Colombia. Estas creaciones coloridas eran confeccionadas por mujeres de la comunidad, quienes utilizaban los diseños que se realizaban en la piel, para luego representarlos a través de estas creaciones textiles.
[118]Se relaciona la creación de las arpilleras con el Patchwork, porque esta técnica es la unión de trozos de telas para formar una tela más grande. Esta tela grande puede ser el tope de un Quilt, parte de arriba de estos tipos de colchas que generalmente vienen asociadas a esta técnica textil. Como la palabra compuesta lo indica, Patch-work quiere decir "trabajo de retazos/parches", definición que tiene relación con la técnica que utilizó Valentina Bone para la creación de arpilleras, que fueron hechas a base de trozos de telas.
[119] Para la elaboración de este apartado, se realizaron cuatro entrevistas con Gloria Torres, y otras comunicaciones a través de correo electrónico y WhatsApp. Asimismo, en 2022 Gloria Torres me invitó gentilmente a su hogar, donde pude revisar documentación de la época y conocer algunas arpilleras de su colección.

piezas textiles se entretejen a la lucha de la cultura de los derechos humanos y se asocian a un mundo del arte más social y político, por eso, se les reconoce como un tipo de artivismo textil (Rosentreter, 2022).

Desde la narrativa de las arpilleras a través del trabajo de Gloria Torres como abogada en derechos humanos, emerge también la faceta de estas piezas artísticas que las vincula al ámbito jurídico y a las normativas legales. Si bien en la actualidad se visualiza el cruce entre este mundo y la práctica y la teoría del arte y la literatura con mayor frecuencia,[120] las intervenciones de Gloria Torres en ese entonces, resultaron bastante vanguardistas, considerando los principios del campo legal y el tipo de derecho vigente en Chile.[121] En las reuniones que sostuvimos durante 2023, ella nos entregó detalles específicos de cómo se originaron las arpilleras y, además, cómo sus gestiones favorecieron el encuentro de estos mundos. Si bien su formación académica e intereses no tienen relación directa con el arte, su significativa labor como mediadora de las arpilleristas fue mucho más allá del rol de mediación definido y entendido desde el ámbito del derecho.[122] En razón de lo anterior, la experiencia de Gloria Torres contribuye de sobremanera a enriquecer nuestro concepto de mediación textil, que abordaremos con mayor profundidad en el capítulo 6.

Como analizamos anteriormente, en el contexto sociopolítico de la dictadura chilena, el año 1974 fue uno de los más crudos de esa época.[123] En ese escenario, las arpilleras se transformaron en una valiosa herramienta en la lucha por los derechos humanos. Por ese entonces, Gloria Torres ya trabajaba como abogada voluntaria en el Comité Pro Paz, que posteriormente pasaría a ser la Vicaría de la Solidaridad, en 1976. En este proceso, realizó un arduo trabajo junto a centenares de familias vinculadas a casos de desaparición y aprehensiones injustificadas. Madres, hermanas, esposas, hijas, diversas mujeres fueron las principales demandantes de asilo, en búsqueda de respuestas y orientación legal en las dependencias del Comité Pro Paz.

---

[120] Un ejemplo importante sobre el cruce entre estas dos disciplinas es el Seminario Arte y Derecho de la Escuela de Derecho de la Universidad de Valparaíso. Se lleva a cabo de forma permanente desde 2013, y sus objetivos giran en torno a los estudios Derecho y Literatura, para poder analizar y comprender los cruces interdisciplinarios que se producen entre ambos campos del conocimiento. Este proyecto se encuentra dirigido por Camilo Arancibia Hurtado, docrtor en Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona.

[121] Según lo comentado por Gloria Torres, en Chile se practica el derecho desde el pensamiento alemán Kelseniano, parte del derecho positivista, donde el objetivo es practicar el derecho desde lo formal. Gloria Torres tuvo que presentar su experiencia de trabajo con las mujeres y su "Recurso de amparo bordado" en una universidad de Bogotá de alto prestigio. En esa instancia recibió recriminaciones y críticas a su labor por parecer poco seria, porque no tenía relación con el tipo de derecho formal que se daba en Chile. Comunicación personal con Gloria Torres, 17 de marzo de 2023.

[122] Según la página del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Chile, los mediadores "son profesionales especializados que facilitan el diálogo entre las personas que concurrieron al proceso de mediación (…) Son una figura neutral e imparcial que orienta a las partes para que encuentren una solución. Para poder ejercer su rol, deben estar debidamente inscritos en el Registro de Mediadores/as que administra el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, a través de sus respectivas Secretarias Regionales Ministeriales". Para más información visitar: https://www.mediacionchile.gob.cl/preguntas-frecuentes/#:~:text=Son%20profesionales%20especializados%20que%20facilitan,para%20que%20encuentren%20una%20soluci%C3%B3n.

[123] En 1974, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), la policía secreta de la dictadura, comenzó a operar oficialmente. Su rol fue clave en la represión interna. Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Informe Valech, 2004.

Es en medio de este deambular de mujeres que surge la historia de las arpilleras, a raíz de un recurso de amparo por 131 personas, todas negadas como desaparecidas, a pesar de que estaban acreditadas como tal. La justicia negó y rechazó este proceso, dejando de brazos cruzados a los abogados, quienes no pudieron intervenir desde el aspecto legal. Los recursos de amparo se realizaban de forma individual, pero como en este caso eran tantos los casos involucrados, lo hicieron de forma colectiva, hecho insólito para la época. Gloria Torres era la procuradora de este recurso de amparo colectivo. A su cargo estaba toda la información del caso y, por ende, fue la encargada de comunicarles a los familiares de las personas involucradas lo que estaba sucediendo.

Tras reunirse con aproximadamente 14 de ellas, las fue sentando en el orden en que había pasado el camión que había capturado a sus familiares. De esta forma, fue organizando la información que fue recabando de sus relatos. Esta forma gráfica de hacerlas partícipes de las soluciones que se buscaban implementar, facilitó el diálogo con ellas y le permitió conocer mucho mejor las habilidades que estas mujeres tenían. Gloria Torres reconoce que, hasta el día de hoy, nunca ha realizado una arpillera, pero sí que tiene una mirada de arpillerista, sobre todo cuando recuerda esta dinámica participativa que le permitió graficar el proceso y comunicarse con las mujeres. En la medida en que fue dialogando con ellas, descubrió que muchas no se sentían cómodas con la escritura ni con la oratoria, lo que dificultaba su contribución en esta etapa del caso. Abrumada por este inconveniente, al salir de la reunión, conversó con Ricardo Tirado, chofer del Comité Pro Paz por esos días. Le comentó su preocupación sobre cómo proceder con estas mujeres, además de la idea que rondaba en su mente de hacerlas coser, porque era una actividad que dominaban bien. Ella pensó en que quizá podían realizar arpilleras como Violeta Parra y que las creaciones textiles podían facilitar la comunicación y exposición de los hechos ante la justicia. Si bien hemos comentado que la presencia de Violeta Parra ha sido un tanto forzada en los relatos oficiales sobre los orígenes e inspiraciones de las arpilleristas, Gloria Torres me confirmó que sí pensó en ella como referente en ese instante, pero que no fue una imagen que proyectó después con las mujeres, ni tampoco un referente permanente para ellas cuando comenzaron a funcionar los talleres de arpilleras en el tiempo.

La conversación que la abogada sostuvo con Ricardo Tirado, hizo que este la condujera directamente hacia la artista Valentina Bone. Él había conocido a la artista en Coyhaique, al sur de Chile, ya que era prima de su esposa. En medio de este encuentro fortuito, Gloria Torres conectó en ideas y principios con Valentina Bone, y juntas dieron origen a la creación de arpilleras. Esta actividad, que serviría como sostén emocional, también favorecería la comunicación de los hechos en los procesos legales que estaban llevando a cabo. Desde este encuentro, la abogada y la artista comenzaron un largo camino de trabajo y amistad que promovió el funcionamiento y accionar de gran parte de los grupos de arpilleristas que se conformaron en los años de la dictadura.

Gloria Torres buscó, desde sus diversas labores en la Vicaría de la Solidaridad, darle el mayor protagonismo a la historia de las mujeres arpilleristas, más allá de solo mostrar sus creaciones. Desde un terreno bastante complejo, como el de la abogacía de los años

setenta en Chile, fue la gestora principal de un artículo de seis páginas sobre las arpilleras en la *Revista Jurídica Conflicto. Vida y Derecho.* La publicación se tituló: "Las Arpilleras. Recurso de amparo ante la Comunidad" e incorporó las voces de dos de las arpilleristas que pertenecían a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos: Violeta Morales e Irma Silva de Muller. En esta publicación, Gloria Torres afirmó que las arpilleras eran obras de arte, pero, por sobre todo, las mostró como recursos legales que estaban contribuyendo a la comunidad y a la búsqueda de justicia.

Realmente fue un hecho insólito que una revista jurídica, donde el objetivo central era el derecho y las leyes, se atreviera a publicar desde una perspectiva distinta, especialmente sobre textiles, objetos tradicionalmente asociados al hogar y al mundo femenino. Gloria Torres comenta que tuvo que ser persistente para que pudiesen aceptar un artículo de estas características, incluso recuerda burlas de parte de sus compañeros abogados tras plantear la propuesta de exponer una denuncia a través de un bordado. Es aquí cuando se juntan dos tópicos relevantes de analizar, sobre todo teniendo en cuenta que hablamos de los años setenta y ochenta: primero, que el campo de la abogacía al igual que el de otras disciplinas de prestigio social, es un mundo mayoritariamente de dominio masculino, teniendo en cuenta la cantidad de mujeres que podían acceder a estudiar este tipo de carreras;[124] segundo, que la idea de hablar de bordado traía de inmediato a la palestra la imagen de una actividad doméstica de segunda categoría, realizada principalmente por mujeres.[125] En este caso puntual, favoreció enormemente que Gloria fuese miembro del comité editorial de la revista, además del currículum jurídico que poseía, lo que le permitió avalar una trayectoria seria.

Desde el inicio del Comité Pro Paz y la posterior Vicaría de la Solidaridad, Gloria Torres formó parte de los llamados "abogados populares", jóvenes que realizaban gestiones legales, la mayor parte del tiempo voluntarias o simbólicamente pagadas, para ir en ayuda de la gente de los sectores más desfavorecidos del país. Estas actividades no fueron de amplio reconocimiento social, teniendo en cuenta que se llevaron a cabo en medio de una cruda dictadura, donde muchas veces la vida de estos abogados estuvo en riesgo. La incansable labor de Gloria Torres como abogada en derechos humanos la hizo merecedora del nombramiento de *Ministra de la Solidaridad* en el año 1976 (ver figura 5). Este cargo honorífico le fue otorgado por el cardenal Raúl Silva Henríquez, como una forma de reconocer su abnegada labor en ayuda de las familias de los detenidos desaparecidos. Las arpilleristas agradecidas por la labor de Gloria Torres, realizaron una arpillera que representó este nombramiento que les pareció tan trascendental, aunque fue de carácter más simbólico que oficial. Esta obra es de los tesoros más significativos que aún conserva la abogada sobre esa época y su trabajo con las arpilleristas que fue permanente en el tiempo.

---

[124] En 2019 el diario El Mercurio publicó el artículo "Mujeres y Derecho", donde se abordó la idea de que la carrera de derecho es mayoritariamente cursada por hombres, además de los conflictos por discriminación que sufren las mujeres abogadas en sus prácticas. Para más información visitar: https://derecho.udp.cl/el-mercurio-legal-mujeres-y-derecho-macarena-vargas/

[125] Recordemos que durante los años sesenta, tras la llegada de la segunda ola del feminismo, las feministas más radicales tendieron a enjuiciar las prácticas textiles por contribuir a perpetuar el rol doméstico de las mujeres (Hermanson, 2012).

Figura 5. *Ministra de Solidaridad*, arpillera. 1976.[126]

Fuente: Archivo de arpilleras de Gloria Torres. Fotografía Karen Rosentreter Villarroel.

En el siguiente apartado conoceremos el trabajo de la artista Valentina Bone y cómo dinamizó el trabajo de la creación de arpilleras con más de 600 mujeres en la zona central de Chile.

Valentina Bone. Una artista con vocación social para las arpilleristas

El nombre de Valentina Bone aparece con mayor frecuencia que el de Gloria Torres en la historia de las arpilleras. Sin embargo, son escasas las fuentes que se enfocan en su biografía o trayectoria como artista creadora de esta técnica y los grupos de arpilleristas.[127] En razón de lo anterior es que la entrevista que nos concedió Paulina Barberán Bone, hija de Valentina Bone, fue crucial para establecer los cimientos de esta parte del estudio. En este apartado daremos énfasis a aspectos específicos de la vida de Valentina Bone porque contribuyen a comprender y dar explicación a ciertos vacíos con

[126] Gran parte de las arpilleras que aparecen en esta sección, al pertenecer a los primeros años de la dictadura, no cuentan con una autoría definida.

[127] La fuente más completa de información que se ha encontrado en torno a la artista es el reportaje del diario The Clinic, el año 2019. Este material está sustentado en una entrevista que se le realizó a su hija Paulina Barberán Bone. Para más información visitar: https://www.theclinic.cl/2019/10/03/valentina-bone-la-desconocida-heroina-tras-el-arte-de-las-arpilleras-en-chile/

respecto a la historia de las arpilleras y su relación con el mundo del arte. Además, nos permitirá comenzar a plantear el concepto de mediación textil que desarrollaremos con mayor profundidad en el capítulo 6 de esta investigación.

Un aspecto relevante a destacar en relación a los antecedentes de la vida de Valentina Bone es que ella perteneció a un estrato social acomodado, lo que le aseguró un amplio capital cultural y su temprana vinculación al mundo del arte y la literatura. Su padre, que había logrado subir de estrato social a costa de trabajo y esfuerzo, formó la primera empresa de Ferrobones, lo que favoreció la estabilidad económica de su familia en el tiempo. [128] Este contexto permitió que Valentina pudiera desempeñarse con mayor tranquilidad como voluntaria en su trabajo como guía de los grupos de arpilleristas que formó. En relación con este tema, su hija comentó: "de alguna manera el tener una situación segura en términos económicos te permite transitar por este otro lado con relativa tranquilidad, siempre que esté la voluntad".[129] Aún teniendo en cuenta su situación acomodada, Paulina Barberán Bone comentó que su madre siempre fue una persona con inquietudes sociales, "herencia de su padre que nunca olvidó de dónde provenía". Valentina se interesó en los aconteceres sociopolíticos de su país y de América Latina, potenciada además por el círculo de amistades que siempre fue gente comprometida política y socialmente. Si bien ella no militó en ningún partido político específico, su pensamiento de izquierda la direccionó a involucrarse en proyectos que promovieran la conciencia de clase y los derechos sociales, mucho antes del trabajo que llegó a tener con las mujeres arpilleristas.

Su relación con las prácticas textiles comenzó desde pequeña. Según lo que comenta Paulina, ella bordaba y cosía, pero su hermana, que siempre quiso ser diseñadora de modas, cosía con real virtuosidad. Ella hacía su propia ropa a mano, tejía sus prendas y de alguna manera, fue la que le enseñó a Valentina Bone algunos de los trucos del mundo textil. Valentina Bone investigó diversas técnicas de las reminiscencias de su cultura ancestral, como, por ejemplo al incursionar en la confección de prendas con bordado diaguita. Valentina expuso parte de estas creaciones en La Feria de Artesanía Tradicional, que hasta el día de hoy se realiza en el Parque Bustamante, en Santiago de Chile (1974-presente).[130] Esta feria surgió inspirada en lo que fue La Feria de Arte Popular que se realizaba en el borde del río, en el Parque Forestal de la misma ciudad (1959-1973). [131] Este evento buscaba juntar a todo el artesanado de Chile y también a artistas plásticos de distintos lugares. Fue la misma Violeta Parra quien expuso su obra plástica en esta feria, donde muchas personas la recuerdan cantando y bordando en sociedad.[132]

---

[128] Piezas metálicas de gran tamaño, utilizadas especialmente para ser *containers*.
[129] Comunicación personal con Paulina Barberán Bone, 12 de diciembre de 2023.
[130] En 1974 el escultor y artesano Lorenzo Berg organizó la primera Feria de Artesanía Tradicional, a cargo de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ese primer año reunió a 60 artesanos de todo Chile. En 1978 la Feria se internacionalizó e incluyó a artesanos de países como Brasil, Paraguay, Uruguay, Perú y Ecuador, entre otros.
[131] Esta feria fue organizada por Germán Gasmán, abogado que fue el director del Museo de Arte Moderno en Santiago de Chile. El evento contó con una amplia convocatoria de artistas provenientes de países como Argentina, Bolivia y Guatemala, entre otros. (Cáceres, A y Reyes. J. 2008, pp. 9-24).
[132] Pontificia Universidad Católica de Chile. (2017). Catálogo de la 44ª Muestra Internacional de Artesanía UC: Violeta Artesana. Programa de Artesanía UC. Pág. 4.

Entre los años 60 y 70, Valentina Bone, además de desarrollarse como escultora, trabajó con diseñadores y arquitectos haciendo diseños de puertas y proyectos vinculados a estas áreas. Su hija la describe como una mujer "extremadamente entretenida e inquieta",[133] con una particular forma de ver el mundo y transformar los espacios a su alrededor. Según las palabras de Gloria Torres, Valentina Bone fue una mujer excepcional y coincide con Paulina, en que su resolución creativa era extraordinaria.[134]

Desde 1968 a 1972, Valentina Bone trabajó como profesora ayudante en la cátedra de escultura, en la actual Pontificia Universidad Católica de Chile. En 1973, tras enamorarse del sur de Chile, se fue a vivir con su hija a Coyhaique, donde inmediatamente comenzó a armar talleres de desarrollo artesanal y recuperación de tradiciones de la zona. Además, gestionó rápidamente una muestra de artesanía de la zona, sin poseer muchas redes, avalada principalmente en su habilidad para conectar a las personas adecuadas. Tal y como se esbozó antes, sumado a lo que nos relató Paulina Barberán Bone, las capacidades de su madre para gestionar y sostener proyectos sociales son habilidades que ella había desarrollado mucho antes de dirigir los grupos de arpilleras. Ella afirmó que estar en contacto con la gente y buscar oportunidades para tejer redes era una forma de vida de Valentina Bone.

Adentrándonos en la historia de las arpilleristas con la presencia de Valentina Bone como guía, la primera vez que Gloria Torres se reunió con ella, Valentina estaba pronta a realizar un viaje a Europa, por lo que la propuesta se debió postergar hasta que estuviese de vuelta. Dos semanas después ya de vuelta en Chile, Valentina Bone les pidió a las mujeres con las que comenzaría a trabajar, que trajeran lanas y elementos de costura, apelando a materiales que pudiesen conseguir fácilmente desde sus hogares. Es en esta búsqueda donde muchas de ellas comenzaron a traer su ropa y las mismas prendas de sus familiares de desaparecidos. Según lo que recuerda Gloria Torres, fueron alrededor de 14 mujeres las que dieron inicio a la historia de las arpilleras junto a Valentina Bone.[135]

Fue así como estos encuentros se fueron consolidando como un espacio de apoyo emocional y una herramienta de comunicación, que además favorecieron las gestiones en el plano legal. Con el tiempo, el impacto de este proyecto repercutió en la creación de diversas colectividades de arpilleras en la zona centro de Chile. El grupo de mujeres arpilleristas que pertenecían a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos continuó trabajando una arpillera más política y vinculada a las causas que las movilizaban. Sin embargo, los fines de las arpilleras fueron transitando desde la denuncia hacia la supervivencia, por lo que en los otros grupos de arpilleristas, primó la necesidad de generar recursos a través de la venta de estos textiles por medio de las gestiones de la Vicaría de la Solidaridad. Las temáticas y los estilos también fueron cambiando en el tiempo, pero según las personas entrevistadas que trabajaron con Valentina Bone, jamás abandonó su profesionalismo.

---

[133] Comunicación personal con Paulina Barberán Bone, 12 de diciembre de 2023.
[134] Comunicación personal con Gloria Torres, 21 de marzo de 2023.
[135] Ídem.

Gloria Torres comenta que Valentina tenía dos características importantes muy destacables: era muy estricta y metódica. La artista era reconocida por ser muy competente y seria en sus labores. Un ejemplo fueron las dinámicas creativas con las que trabajó con las arpilleristas de Lo Hermida, con quienes acostumbraba a salir a pasear para mostrarles todos los colores de su entorno. Las hacía respirar, observar y notar los distintos matices de verde en los árboles para que pudiesen llevar esos registros visuales a la creación de arpilleras.[136] Cuando Gloria Torres hace referencia a lo estricta que era Valentina Bone, se refiere a que no aceptaba que nadie bordara escenas que no hubiese vivido, por ejemplo, un allanamiento si no habían allanado su casa. La artista buscaba que fuera verdaderamente empírico lo que estas mujeres representaran en sus arpilleras y que no cayeran en una caricaturización de lo que estaba pasando en el país. Aida Moreno, arpillerista de Huamachuco que tuvo la posibilidad de recibir la técnica de la arpillería desde la instrucción de Valentina Bone alrededor del 1976, comenta:

> Yo y todas a las que nos invitaban por primera vez, llegábamos con aguja, con hilos, con tijeras, con todo y la Valentina se reía de nosotras y nos decía "ustedes creen que van a empezar a coser al tiro ¡No!" ella nos hacía conversar, así empezábamos la charla de la arpillera. Se trataba de replicar un momento como una fotografía.[137]

La arpillerista recuerda que Valentina Bone las hacía salir al patio a mirar los cerros desde todas sus vistas y posibilidades. También los árboles y todos los colores que tenían. En la cabeza de Aida aparecen las preguntas de Valentina: "¿ustedes andan todas vestidas de la misma ropa? ¿el pelo lo tienen todas iguales?". Ella les hacía reflexionar desde estos ejercicios de observación de sí mismas y su entorno. Desde estas experiencias es que las arpilleristas podían captar detalles significativos y verdaderos. Aida recuerda que Valentina también les decía que, si realizaban una arpillera que representara un espacio exterior, como un patio o una calle, debían incluir el cielo; de lo contrario, no debían hacerlo si se trataba de un espacio cerrado. Después del proceso de observación minucioso, les pasaba una hoja de papel y un lápiz, para luego hablar y escribir ideas de la temática de la arpillera que realizarían. En esta parte de la creación las mujeres conversaban sobre lo que deseaban expresar, para buscar formas que desde sus vivencias les permitiesen recrear un momento. [138]

[136] Aquí encontramos un cruce entre las prácticas de Valentina Bonne y Leonor Sobrino quien formó a las Bordadoras de Isla Negra. Al momento de planificar sus creaciones, la metodología de observación del entorno propio, fue la estrategia de ambas mediadoras para trabajar con estas mujeres.
[137] Comunicación personal con Aida Moreno, 5 de agosto de 2023.
[138] Ídem.

Figura 6. *Nacen los Talleres de Arpilleras*, arpillera. 1983.

Fuente: Archivo de fondos y colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Fondo Morel Gumucio Isabel Margarita. https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000321-000001-000007

Desde estas vivencias creativas comienzan a cambiar las temáticas de estas piezas textiles, y nacen las arpilleras de los comedores infantiles, idea que surge a raíz de un ejercicio que propone Gloria Torres con los hijos e hijas de las arpilleristas (ver figura Nº 6).[139] Como había varios comedores funcionando estas imágenes comenzaron a abundar en las arpilleras. Desde la Vicaría comenzaron a notar que estas arpilleras no contenían denuncias como las primeras, que surgieron del primer grupo de mujeres que comenzó con este proyecto. Por otra parte, se había masificado la idea de las arpilleras con militares por todos lados en algunos grupos, y eso no era lo que ocurría en las poblaciones. Según lo relatado por Gloria Torres, las que tenían derecho a representar esas imágenes eran las primeras arpilleristas, las que pertenecían a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, porque ellas sí habían vivido esa experiencia. Recordemos que los primeros meses de la dictadura fueron los más crudos en materia de violaciones a los derechos humanos. Si bien en los años posteriores, se redujeron las cifras de personas

[139] La misma Valentina Bone lo expresa: "Gloria Torres; abogada, le propuso a los niños que dibujaran los comedores, nuevos collages de géneros aparecieron, enormes ollas, enormes mesas llenas de niños y largas colas esperando su turno, éstas fueron las cosas que empezaron a contarse en estas diferentes arpilleras (..)". Pág. 4. Texto facilitado por Paulina Barberán Bone, escrito por Valentina Bone para las charlas que realizó en Estados Unidos, invitada por Isabel Margarita Morel.

desaparecidas, la pobreza y la desigualdad social se intensificó, lo que se tradujo en nuevos mecanismos de sobrevivencia en las poblaciones más pobres del país.[140]

Valentina Bone continuó trabajando con la Vicaría de la Solidaridad hasta 1978, año en que se va para trabajar con la Fundación Missio, que estaba a cargo de la religiosa Carolina Mayer. Esta organización también comenzó a contribuir con la facilitación de talleres de arpilleras para su distribución y venta, entre otros productos que comercializaban con fines sociales. Según lo comentado por Gloria Torres, continuó trabajando con Valentina Bone a pesar de que ella ya no estuviese vinculada a la Vicaría. Mantuvieron una red de colaboración en todo momento, incluso ante los posibles conflictos que se dieron entre la Vicaría y la Fundación Missio. También nos comentó que parte de las razones que movilizaron a Valentina Bone a trasladarse a la fundación, fue su necesidad de ser fiel a sus principios creativos, como por ejemplo, la entrega de obras bien terminadas, aunque eso llevara más tiempo y, por otra parte, la veracidad de las historias que contaban las arpilleras que creaban sus alumnas. No le parecía correcto que las creaciones textiles estuviesen condicionadas a temáticas específicas poco representativas de las realidades de las mujeres o que la parte estética no tuviese el mismo cuidado que el contenido de las arpilleras.[141] Gloria Torres comentó que su amiga Valentina nunca tuvo una actitud maternalista o de revictimización con las mujeres que hacían arpilleras. A pesar de que explotar ciertos temas, como las desapariciones o las torturas, pudiese aumentar las posibilidades de ventas de sus obras en el extranjero. Su labor como guía de estos espacios estaba marcada por el reconocimiento de estas mujeres como creadoras, mujeres fuertes que estaban saliendo adelante a través de un trabajo serio y bien logrado. Por esta razón comenzó a tener conflictos con las personas que estaban encargadas de distribuir las arpilleras desde la Vicaría de la Solidaridad, ya que muchas veces devolvía arpilleras a sus creadoras si no estaban bien hechas. En las reflexiones de Gloria Torres y Paulina Barberán Bone, ella quería que las mujeres entendieran la importancia de hacer algo bien por la dignidad y el respeto que eso conllevaba.

Las intenciones de dignificar las formas de vida de las mujeres con las que trabajaba Valentina Bone, pese al complejo panorama que muchas de ellas vivían, se tradujeron en proyectos más allá de la creación de arpilleras. Un ejemplo de ello fueron las vacaciones colectivas que comenzó a organizar en los veranos cuando formaba parte de la Fundación Missio. Según lo que comenta Gloria Torres, fueron espacios recreativos muy significativos porque a estos campamentos iban todas las arpilleristas, lo que favorecía la cohesión de los grupos. Muchas mujeres tuvieron la posibilidad de salir de sus hogares

[140] Este punto fue abordado con mayor profundidad en el primer apartado de este capítulo.
[141] Por ese entonces el rol de distribución y venta de objetos artísticos originados por los presos y las presas políticas, estaba a cargo de Winnie Lira, quien también había formado parte del Comité Pro Paz. Ella estaba a cargo de la Unidad de Apoyo a los prisioneros políticos y también de los grupos de arpilleristas que se fueron formando al alero de lavanderías y comedores en las poblaciones. Es posible que los principios creativos entraran en conflicto en relación a lo esperado de una arpillera por parte de Winnie Lira y lo que realmente quería desarrollar en la creación de arpilleras Valentina Bone. En una entrevista realizada por Chileufú Casa de Diálogo, sobre el origen de la economía solidaria en Chile, cuando se le consulta a Winnie Lira por el origen de las arpilleras no hace ninguna referencia a la labor de Valentina Bone y Gloria Torres, ni a las primeras arpilleristas de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Para más información visitar: https://youtu.be/0gtm-o-iom4?si=mTviIv-XJEzR1uFH

por primera vez o conocer el mar que nunca habían contemplado en vivo. Según lo que comenta Paulina Barberán Bone, su madre siempre incorporó en su forma de trabajar la concepción de dignidad ante todo, y dentro de sus principios estaba el rescatar el valor del disfrute como un derecho, inclusive en la situación de pobreza en que vivían muchas de las mujeres con las que trabajaba.[142]

En relación a esta forma de concebir el trabajo con las mujeres arpilleristas, la misma Valentina Bone comenta:

> Iniciamos juntas la búsqueda de nuestras propias raíces culturales, las más puras las menos contaminadas de influencia extranjera, que aprendiéramos a sentir orgullo de su pasado y de su origen, ellas están orgullosas de mostrar su trabajo, de recuperar sus propias raíces, su autoestima perdida y yo también estoy feliz.[143]

La artista Valentina Bone formó a más de 600 mujeres en la técnica de la arpillería según lo que comenta su hija Paulina Barberán Bone.[144] En los años en que la artista trabajó dinamizando estos grupos, dejó completamente de lado su propia carrera como artista, para dedicarse de lleno a esta labor, que realizó gran parte del tiempo como voluntaria. Una vez terminada la dictadura, vinieron intensos años en materia de búsqueda de hechos relevantes que permitiesen documentar con veracidad lo que sucedió en aquella época. A pesar de la destacada labor que llevó adelante Valentina Bone, en el proceso de documentación de la activación cultural y las luchas de las mujeres en esta etapa no se ha otorgado el debido reconocimiento a su persona. Esto queda en evidencia desde la perspectiva del mundo del arte, donde su nombre prácticamente no aparece en los escritos de la época. De igual modo, desde el ámbito del liderazgo social y comunitario que tuvieron las mujeres, tampoco aparece Valentina Bone aún teniendo en cuenta el importante rol de mediación social que realizó.

En las nuevas investigaciones que analizan los orígenes de las arpilleras, tal y como vimos en el estado de la cuestión, ha comenzado a sonar tibiamente el nombre de Valentina Bone; sin embargo, siguen primando las publicaciones que apuntan a anular a las mentoras de este proyecto. La vinculación que Gloria Torres realizó entre las mujeres arpilleristas, el ámbito legal y los derechos humanos, así como la rigurosidad del trabajo de mediación artística que llevó a cabo Valentina Bone, son parte de los vacíos existentes en la historia del arte textil en América Latina que pretendemos contribuir a llenar con este estudio.

---

[142] En la entrevista que Paulina Barberán Bone concedió para el diario The Clinic el año 2019, ella entregó diversos detalles sobre las actividades que su madre preparaba en estas salidas vacacionales con las mujeres con las que trabaja. Para más información visitar: https://www.theclinic.cl/2019/10/03/valentina-bone-la-desconocida-heroina-tras-el-arte-de-las-arpilleras-en-chile/

[143] Texto facilitado por Paulina Barberán Bone, titulado "Arpilleras", escrito por Valentina Bone para las charlas que realizó en Estados Unidos, invitada por Isabel Margarita Morel.

[144] Comunicación personal con Paulina Barberán Bone, 12 de diciembre de 2023.

2.2.2 La arpillera *Nuestro Vía Crucis*: expresar más allá del olvido

> "Aprendimos a hacer hablar nuestras manos. Las arpilleras han tenido la fuerza de traspasar fronteras y romper murallas porque ellas nacen de la verdad" Violeta Morales[145]

Estas palabras forman parte del relato de la arpillerista Violeta Morales. Su experiencia fue publicada en el artículo "Recurso de Amparo Bordado" escrito en conjunto con Gloria Torres del que hablamos anteriormente. La arpillerista parte comentando la importancia de la creación del *Vía Crucis del Detenido Desaparecido*, arpillera colectiva de gran tamaño que comienza a ser confeccionada a fines de 1975 y es finalizada en marzo de 1976 (ver figura 7). De todas las arpilleras que han pasado a conformar la colección emblemática de estas piezas, escogimos esta por las características particulares que posee, como su tamaño y formato y la planificación de una idea colectiva vinculada a una temática religiosa. La experticia de las mujeres arpilleristas al recrear su propia historia es parte de la riqueza simbólica que carga esta obra. A partir de lo anterior, los significados de la arpillera se relacionan con ciertas concepciones creativas propias del mundo del arte. Esta pieza textil es una de las más importantes creaciones realizadas por el grupo de arpilleristas que se formó al alero de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Gloria Torres describió cómo fueron los antecedentes que llevaron a la confección de esta obra y la trascendencia que tiene en los orígenes de las arpilleras de denuncia, además de cómo pasó a ser una pieza que contribuye al resguardo de la memoria individual y colectiva.

Tras la formación del primer taller de arpilleras que estaba asociado a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, la Iglesia comenzó a prestar atención a las temáticas que se trabajaban. La preocupación estaba centrada en "la denuncia" como protagonista de estas obras, sobre todo por el peligro que significaba representar ciertos temas que llevasen a problematizar el funcionamiento de la organización. En ese entonces, Gloria Torres estaba trabajando como directora de la Zona Oriente de Santiago cuando recibió el llamado del sacerdote y psicólogo Juan de Castro (quien después sería vicario de la Vicaría de la Solidaridad), quien le planteó la incomodidad que estaba generando la presencia de las mujeres que se pasaban bordando todo el día en diversos sectores del recinto.

[145] Morales, V. Silva, I. y Torres, G. (1989). "Arpilleras Recurso de Amparo ante la Comunidad". *Vida y Derecho. Conflicto. Revista jurídica*. V.1 Nº1, mayo. P. 19.

Figura 7. *Nuestro Vía Crucis*, arpillera. 1976.[146]

Fuente: Archivo de fondos y colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Fondo Gloria Torres.
https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00001499-000004-000001

[146] Esta arpillera tiene un formato diferente: fue realizada de forma colectiva por las primeras arpilleristas, llamadas "históricas", quienes pertenecían a la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. En cuanto a los nombres de cada escena, de izquierda a derecha se representan las siguientes: 1. La detención; 2, 3 y 4. La búsqueda; 5. Dándonos información de oreja a oreja; 6. Acogida del Comité Pro Paz; 7. Dando solidaridad a otros, como familiares de detenidos desaparecidos; 8. Falta de respuesta de la Justicia; 9 y 10. Soledad y angustia con nuestro dolor; 11. Comprensión de dar la vida por sus semejantes; 12. Incomprensión sobre nuestro drama; 13. Solidaridad internacional, y 14. El árbol cae, pero su semilla brota.. Esta información aparece en el libro "Arpilleras, otra forma de denuncia", de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, disponible en:
https://hemeroteca.memoriaabierta.org.ar/lector_libro.php?archivo=https%3A%2F%2Fapi.memoriaabierta.org.ar%2Fassets%2Ffiles%2F%2Far%2F_m%2Far_madres_h_afddcta_a_0001.pdf

A la iglesia le preocupaba además la idea de que si seguían bordando lo mismo día a día esto podía incentivar más su sufrimiento. Por otra parte, esta institución religiosa era la encargada de entregarles un contenido, un consuelo, "la buena noticia" del nacimiento de Dios. Es en ese momento cuando se le pide a Gloria Torres que transforme esos espacios con las mujeres en un grupo espiritual, con un enfoque más religioso. De esta forma se podría percibir una función que tuviese mayor vinculación con la Iglesia. Gloria relata que sintió mucha vergüenza de tener que plantearles a las mujeres este cambio de sentido a sus reuniones, y como no era religiosa, el tema no la convencía ni siquiera desde sus intereses personales, "cómo decirles a unas mujeres con un tremendo dolor que más encima reciban a Dios".[147]

Desde sus habilidades de mediadora, se contactó con el sacerdote Gerardo Whelan, que para Gloria tenía las cualidades idóneas para trabajar con las mujeres. Sin embargo, el sacerdote no hablaba castellano fluido, por lo que la presencia de Gloria como conectora con las mujeres fue clave. En la primera reunión se conversó sobre la Biblia, pero este sacerdote les planteó la posibilidad de encontrar nuevos contenidos en ella, no necesariamente religiosos, sino que historias que a ellas les hicieran más sentido. Según lo que recuerda Gloria, a la mayoría de las mujeres les interesaba mucho la imagen de la Virgen María, ya que conectaban con ella como madres, sobre todo por el dolor ante la pérdida del hijo. Desde este proceso de concientización con la biblia y la realidad de las mujeres, comienza a bordarse el *Vía Crucis del Detenido Desaparecido*, y aunque el Vía Crucis original tiene 12 estaciones, ellas hicieron 14. Las mujeres realizaron esta obra como una sola gran pieza, por lo que es de las primeras arpilleras que se han realizado de este tamaño y formato de creación colectiva. El trabajo duró aproximadamente seis meses.

Las mujeres se repartieron las estaciones entre ellas. La primera imagen de esta arpillera colectiva es "la mala noticia", cuando se le comunica a la madre qué es lo que le está pasando a Cristo. Gloria recuerda con especial atención el trabajo de la arpillerista Irma de Muller quien realiza un teléfono grande con el que recibe "la llamada", el cable simboliza el cordón umbilical de una madre conectada con su hijo. Gloria Torres reflexiona: "las vi llorar, las vi sufrir, las vi reírse. Yo creo que fue uno de los trabajos más sanadores que he visto en la vida (...) entonces terminó este trabajo y cada estación había sido tan poderosa".[148]

Las mujeres se tomaron la libertad de readecuar, de maneras ingeniosas, la historia de Cristo en relación con sus propias historias. Por ejemplo, en la representación final, a Cristo no lo mataban como en la historia original, sino que le cae un árbol encima del que salen muchas semillas que luego se esparcen por todas partes. Según Gloria Torres, dejaron de lado la muerte, que para el católico siempre cobra tanta importancia, para poner el foco en la resurrección. Esta resurrección vendría a simbolizar la esperanza de encontrar a sus seres queridos que los han hecho desaparecer. Para Gloria, esta arpillera "es una pieza de arte fundamental, porque emociona profundamente y porque está todo

[147] Comunicación personal con Gloria Torres, 7 de agosto de 2023.
[148] Ídem.

bordado de manera críptica, es decir, donde nada es evidente, es un ejercicio de transfiguración".[149]

El punto que aborda Gloria en este último comentario nos lleva a pensar en el valor del simbolismo de esta obra, pero, además, en la espontaneidad creativa de estas mujeres, que trabajaron sus historias más allá de la representación explícita esperada. Recordemos que muchas de las arpilleristas reconocieron no haber terminado estudios básicos formales, por lo que era poco probable que tuviesen conocimientos artísticos y menos que estuviese al tanto sobre las corrientes vanguardistas. La asociación de ideas que fueron plasmando con la aguja en cada etapa del textil, no le restó peso al valor sensible que acabó teniendo la arpillera. Generaron una composición ingeniosamente sagaz que, sin embargo, logró develar la herida maternal de la pérdida. Hicieron textil el dolor y la injusticia que estaban viviendo.

Una vez terminada la obra, las arpilleristas se la entregaron a Gloria Torres. Pensaron que como era mucho más joven, si aparecía alguno de sus hijos o esposos y ellas ya no estaban, Gloria se las podía mostrar y contar todo lo que había significado ese trabajo. Gloria Torres guardó esa arpillera colectiva por 40 años exactamente, acompañándola prácticamente por toda su vida, también viajó con ella durante su estancia en España en 1978. Fue en el año 2016 cuando decidió donarla al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, pensando en que esta entidad podía darle mayor visibilidad. Movilizada por el cariño y el respeto hacia las mujeres arpilleristas y también por su compromiso mayor con los derechos humanos, ha cumplido la misión de las arpilleristas hasta este día. Gloria recuerda que lo que más les dolía y preocupaba a estas mujeres era que, cuando ellas no estuvieran, los nietos y las nuevas generaciones venideras no pudieran conocer todo lo que ellas habían hecho para encontrar a sus familiares. Las arpilleristas pensaban que a través de este textil podrían ser reconocidas en su ardua labor, porque en el tiempo en que lo hicieron trabajaron de forma clandestina. Gloria comenta: "Ellas me tenían confianza, primero porque había partido con ellas, porque era como una hija, y segundo, por mi historia con Juan Maino".[150] La empatía por la desaparición de un ser querido era algo que compartían las arpilleristas y la abogada.

En la actualidad esta pieza textil colectiva se ha transformado en un ejemplo emblemático de la arpillera de denuncia. Más allá de comunicar el dolor de las mujeres con familiares desaparecidos, la espera de justicia y la esperanza, esta arpillera posee una riqueza simbólica que trasciende su contenido intelectual. En septiembre de 2016 se mostró por primera vez *Nuestro Vía Crucis*[151] en la exposición de arpilleras de gran formato *Relatos de dolor y esperanza*, llevada a cabo en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

---

[149] Ídem.

[150] Juan Bosco Maino Canales (19 de febrero de 1949- Santiago) ingeniero, fotógrafo y militante del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU). Era pareja de Gloria Torres cuando fue detenido por agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) en 1976. Hasta el 2023 aún pertenece a la lista de detenidos desaparecidos por la dictadura de Pinochet en Chile.

[151] Con este nombre quedó registrado el textil en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, sin embargo, en las diversas conversaciones que se llevaron a cabo con Gloria Torres, ella le llamó *El Vía Crucis del Detenido Desaparecido*.

El cristianismo como cosmovisión guía de gran parte de la población en Chile y América Latina, marca muchas de sus expresiones artísticas, sobre todo de aquellas que se sitúan mucho más cercanas a la cultura popular. La readecuación de tradiciones religiosas desde lo comunitario y no desde lo institucional, transforman sus creaciones en un espacio de resistencia, como es el caso del *Vía Crucis del Detenido Desaparecido* y otras arpilleras que con el tiempo también representaron otras escenas religiosas.[152]

2.2.3 Fibra de artista. Atentado a la Galería de arte Paulina Waugh

En este apartado nos referimos puntualmente a una de las exposiciones de arpilleras que se realizó en la Galería de arte Paulina Waugh. Uno de los objetivos principales es poder discernir a través de esta muestra, cuál fue el real alcance que las arpilleras lograron tener dentro de instituciones del mundo del arte durante la época de la dictadura. Según lo que plantea la historiadora De la Maza (2021, p. 142) esta muestra contribuyó a promover la apreciación de las arpilleras dentro de los circuitos del arte contemporáneo, espacios diferentes a los que estaban habituadas, instancias relacionadas principalmente con causas sociales y humanitarias. Sin embargo, este estudio considera que el salto de las arpilleras a ser consideradas obras artísticas vino mucho más tarde. En razón de lo mismo, no deseamos restarle valor a la exposición de arpilleras que se realizó en esta galería, sobre todo teniendo en cuenta el lamentable desenlace que tuvo, sino que creemos que esta muestra no determinó la entrada de las arpilleras al mundo del arte durante la época en que se llevó a cabo. El proceso de artificación de las arpilleras es mucho más reciente y será abordado con mayor profundidad en el capítulo 6 de esta tesis. Aun así, podemos puntualizar que este proceso viene de la mano del reciente y creciente interés por documentar la historia que cargan las arpilleras, además de su cercanía con un arte más político y social y su relación con los movimientos feministas y la reivindicación de la mujer como creadora. Por otra parte, la presencia de especialistas que han acercado las arpilleras a la academia y la promoción de la cultura popular dentro del ámbito del arte contemporáneo, han favorecido que estas manifestaciones sean recibidas con mayor interés que antes en las instituciones artísticas. (Heinich, 2017b, p.88).

La dueña de la galería que lleva su mismo nombre, Paulina Waugh,[153] fue galerista y gestora cultural. Con su hermana, Carmen Waugh, quien quizá consta de mayor reconocimiento porque en 1972 estuvo a cargo de organizar las obras internacionales que fueron donadas para el gobierno de Salvador Allende y que posteriormente conformaron el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, realizaron importantes acciones culturales en Chile y el extranjero. Estas consistieron en exposiciones de artistas reconocidos, donde incorporaron expresiones populares, como las arpilleras.[154]

---

[152] Tal es el caso de *Arpillera al servicio de la Vida* que fue confeccionada para la visita a Chile del Papa Juan Pablo II, en nombre de la Vicaría de la Solidaridad, el año 1987.
[153] Paulina Waugh junto a Mónica Echeverría dirigieron el Centro Cultural Mapocho.
[154] En 1977 el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, llevó a cabo la exposición *Bordadoras de la Vida y la Muerte* en Casa de las Américas de la Habana. Esta muestra consideró el inicio de la historia de las arpilleras desde 1975, con el taller de zona oriente que inicialmente fue una lavandería,

Lamentablemente un ataque incendiario destruyó la Galería Paulina Waugh el 13 de enero de 1977. En ese entonces se habían montado dos exposiciones: la carpeta de grabados *Mateo 25* de la reconocida artista Teresa Gazitúa, y *San Francisco hermano de todos*, que presentaba obras de arpilleristas. El atentado destruyó gran parte de las obras y la infraestructura de la galería, cortándole las alas a un importante proyecto de difusión artística.[155] El sistema dictatorial buscaba acabar con cualquier manifestación artística que fuese en contra de sus principios y ésta no fue la excepción. Antes de entrar de lleno en cómo se llevó a cabo esta muestra, es de relevancia destacar que las arpilleras ya habían tenido su debut como piezas de arte en la muestra de los talleres de arpilleras de la Vicaría de la Zona Oriente, llevada a cabo en el Museo Colonial de la Iglesia de San Francisco, en Santiago. La exposición se realizó con motivo del cumplimiento de los 750 años de la muerte de San Francisco de Asís (Solidaridad, 1976). Sin embargo, según lo que relata Gloria Torres y Paulina Barberán Bone, el momento en que se dieron cuenta de la atracción que generaban las arpilleras fue en la primera muestra de artesanías de las bolsas de trabajo organizadas por el Comité Pro Paz. Este evento se realizó en diciembre de 1975, en el Colegio San Ignacio Alonso Ovalle, ubicado en el centro de Santiago. Gloria Torres comenta sobre ese suceso: "Teníamos puesta en la pared arpilleras, pero nadie pensó nunca en venderlas (..) entonces una señora preguntó: ¿Se venden? ¿Cuánto valen? y fue la primera arpillera que vendimos, entonces desde ahí les pusimos precio".[156] Tras el interés de las personas que visitaban la feria, se implementó la idea de que estas piezas podían ser vendidas y podían significar una fuente de ingresos para las mujeres que las realizaban. En palabras de Gloria Torres, las mujeres descubrieron que sus puntadas eran bien consideradas y podían significar "una entrada de dinero".

Aún teniendo en cuenta las exposiciones mencionadas anteriormente, la muestra llevada a cabo en la galería de Paulina Waugh vinculó a las arpilleristas y sus creaciones con artistas connotados de la época, generando un cruce poco común en ese entonces, entre arte culto y cultura popular. Gloria Torres recuerda cómo gestaron este proyecto con Valentina Bone y el documentalista Augusto Góngora,[157] también parafrasea las ideas del artista Alberto Pérez[158] expuestas en el catálogo de la muestra. Puntualmente nos interesa su reflexión en torno a las dimensiones de la cultura: "El arte popular expresa muchas veces mejor que el arte culto las resonancias de la visión del mundo y del hombre que

---

por lo que no consideró el trabajo de las arpilleristas de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Esta información se encuentra en la hoja de sala de la muestra. Para más información visitar: https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/11261

[155] Quizá desde la vinculación histórica con la familia Waugh y el interés por piezas artísticas políticas, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende ha tenido un rol activo en la difusión del trabajo de las arpilleristas. En marzo del 2013 se llevó a cabo la exposición *Atentado al Arte,* donde fueron exhibidos los restos de los grabados de la artista Teresa Gazitúa y las arpilleras que fueron destruidas en el atentando de la Galería Paulina Waugh. Para más información visitar: https://www.mssa.cl/exposicion/atentado-al-arte/

[156] Comunicación personal con Gloria Torres, 21 de marzo de 2023.

[157] Augusto José Góngora fue periodista, documentalista y presentador de televisión. También fue editor de la revista Solidaridad, creada por la Vicaría de la Solidaridad en 1976. Luego formó parte del equipo del noticiero clandestino Teleanálisis, donde se desempeñó como editor general entre 1984 y 1986 y como director entre 1986 y 1989. Durante su carrera participó y lideró diversos proyectos audiovisuales vinculados a la defensa de los derechos humanos.

[158] Alberto Pérez, fue un artista exonerado de la Universidad de Chile que buscó incorporarse a espacios culturales disidentes como la Galería Paulina Waugh.

emana de Mateo XXV".[159] Claramente había un interés en rescatar la autenticidad crítica y representativa de estas piezas en lo que planteó el artista. Según lo que comenta Gloria Torres sobre el montaje, las arpilleras fueron expuestas sin diferencias jerárquicas en relación a las obras de los otros artistas presentados como profesionales. Sin embargo, se pudo constatar que después de incendiada la galería, todas las actividades que visibilizaron el conflicto apuntaron al agravio contra los artistas y poco se mencionó sobre la perdida de las mujeres arpilleristas. En el testimonio que la directora de la galería Paulina Waugh entregó a la Vicaría de la Solidaridad, se refirió en todo momento a las "señoras arpilleristas", haciendo la diferencia con los "artistas profesionales". En ningún momento se refirió al conglomerado de artistas que fueron afectados tras la explosión.[160]

Analizando las declaraciones que expuso Alberto Pérez en el catálogo sobre el arte popular, y cómo este busca desde su simpleza a la potencia emotiva, expone sus ideas sobre los preceptos del arte más académico:

> Su valor radica no necesariamente en el equilibrio o el orden sino en la espontaneidad y la diversidad, creadoras de un ordenamiento nuevo. No quiere decir esto, sin embargo, que el arte popular no pueda o no deba mostrarse en un conjunto en el cual- como es el caso de Mateo XXV- un artista culto exprese a la vez su propia visión de un mundo que inspiró al artesano o al artista popular, ya que lo que alimente ambas expresiones es una misma raíz: la experiencia común. Lo que pueda separarla es un lenguaje: el estilo.[161]

Esta muestra buscaba reunir lenguajes diferentes bajo un mismo hilo conductor, la fuerza del sentimiento que provenía de "la vigencia del mensaje de Cristo". Gloria comentó que la temática y el título fue escogido con mucha cautela y astucia, ya que a través del texto bíblico de Mateo 25, se podía hablar de temas profundos más allá del aspecto religioso. Ella recuerda con especial énfasis y emotividad las inquietudes que la movilizaron a gestionar esta exposición, y es que en mayo de ese mismo año había desaparecido su compañero Juan Maino Canales. Gloria dejó muy en claro que el objetivo de la muestra no era el arte, sino más bien la denuncia: "que las arpilleras fuesen vistas, y dejaran de ser clandestinas era un gran logro".[162]

La inauguración de la muestra era un suceso absolutamente nuevo para las arpilleristas. Muchas de ellas nunca habían estado en ese sector de Santiago, porque provenían de comunas más alejadas como Puente Alto y Lo Hermida. Gloria Torres recordó una anécdota en particular sobre la inauguración. Cuando Alberto Pérez habló en el evento, dijo que para él uno de los grandes problemas en ese momento era la inspiración, porque estaba ahogado y sentía dificultad de enfrentar una tela para pintar. En ese momento, intervino una arpillerista de Lo Hermida muy empoderada, diciendo que para ellas el

---

[159] Mateo 25. (1976). Galería Paulina Waugh. Siglo XX, Nº 192. Del 15 al 30 de agosto de 1976. Talleres Gráficos Corporación Ltda. S/p.
[160] "Testimonio de Paulina Waugh", Archivo Vicaría de la Solidaridad, VS0001259. P. 65-69. Disponible en: http://www.vicariadelasolidaridad.cl/sites/default/files/VS0001259.pdf
[161] *Mateo 25.* (1976). Galería Paulina Waugh. Siglo XX, Nº 192. Del 15 al 30 de agosto de 1976. Talleres Gráficos Corporación Ltda. S/p.
[162] Comunicación personal con Gloria Torres, 21 de marzo de 2023.

problema no era la inspiración, sino que, el tema principal era el de "la guata".[163] Esas mujeres, más que pensar en lo que tenían que bordar, pensaban en a quiénes tenían que alimentar. Para Gloria Torres esta experiencia fue bastante iluminadora, puesto que las arpilleras de estas mujeres, además de hablar de las violaciones a los derechos humanos vinculadas a familiares desaparecidos, también ampliaban también la temática hacia la necesidad esencial de garantizar la alimentación y la supervivencia familiar.

A través de este tipo de situaciones se comprende aún más cómo es que fueron cambiando las temáticas de las arpilleras en el tiempo. Como obras que surgen de la cultura de la resistencia y están enraizadas en conflictos humanitarios, como la búsqueda de derechos sociales (Moya-Raggio, 1984), las arpilleras se transformaron hasta la actualidad en textiles parlantes de sus territorios. Nuestro interés en la anécdota en torno a la inauguración y la interacción entre la percepción de las realidades de los artistas y las arpilleristas, no quiere decir que se crea que los artistas, que provienen del mundo oficial del arte, no pueden crear desde temáticas sociopolíticas que estén experimentado. Sin embargo, sin caer en un interés de demonizar sus intenciones de denuncia, hay casos en que su representación/interpretación del conflicto carece de precisión o comprensión de detalles específicos del contexto porque no están insertos en él. Lo anterior les hace incurrir en prácticas caracterizadas por actitudes o acciones destinadas más a la apariencia externa que a una expresión auténtica de convicciones o valores.

Posteriormente al atentado en la Galería Waugh, se realizó un evento programado por el Instituto Chileno Norteamericano para ir en ayuda de los artistas afectados en la explosión de la galería, y en la invitación en ningún momento se hizo referencia a la pérdida de las arpilleristas y solo se mencionaron los nombres de los artistas que fueron afectados.[164] Esto puede tener dos posibles explicaciones, la primera es que tras lo peligroso del atentado, se buscó exponer lo menos posible a las arpilleristas, para no poner en riesgo su vida y además su fuente de recursos. La segunda posibilidad es que en el diálogo que se quiso fomentar entre ambos mundos, el de las arpilleristas y los artistas profesionales, ellas realmente nunca fueron consideradas artistas, pese al respeto con que fue expuesta su obra. Sin duda que la muestra de las arpilleras en la Galería Paulina Waugh y su posterior desenlace con el atentado, marca un hito en el nivel de reconocimiento que adquieren estas piezas en la época de la dictadura y la posteridad. Pero, por otra parte, este hecho no aseguró su paso definitivo al mundo del arte, al menos en la época en que aconteció.

[163] Según la Real Academia Española la palabra guata en Chile proviene del Mapudungun "huata" que quiere decir estómago.
[164] Texto de invitación a exhibición de apoyo a la Galería Paulina Waugh y nómina de participantes. Archivo Vicaría de la Solidaridad, VS0001259, p. 70. Disponible en: http://www.vicariadelasolidaridad.cl/sites/default/files/VS0001259.pdf

2.2.4 Costuras invisibles. Prensa dictatorial insidiosa y posterior reconocimiento de las arpilleras

En cuanto al reconocimiento más allá del mundo del arte, el hecho de que algunas arpilleras fueran requisadas en el aeropuerto y que diversos medios de comunicación controlados por el régimen dictatorial comenzaran a comunicar que las arpilleras eran material subversivo y antipatriota indudablemente las hizo más conocidas.[165] Si bien con estas noticias de connotación negativa las arpilleras adquirieron una fama que quizá nunca se imaginó, por ejemplo, el que salieran en la portada de un diario, también significó un cambio en las formas en que se estaban organizando las arpilleristas. María Teresa Madariaga, arpillerista de Peñalolén, recuerda: "a veces también poníamos el nombre de la persona que la había hecho, pero cuando se fue poniendo más fea la situación con los milicos,[166] y después de que encontraron unas arpilleras en el aeropuerto y se dijo que eran algo subversivo, no se hizo más eso".[167] Este reconocimiento masivo que propició la prensa dictatorial, podía significar también un peligro para sus vidas y las de sus seres queridos, por lo que la forma de reunirse o trabajar no podía ser la misma. Por eso comenzaron a encontrarse con menor periodicidad o a esconder sus arpilleras entre sus ropas para trasladarlas a la Vicaría de la Solidaridad (Adams, 2013, p. 17). El trabajo de creación de arpilleras, que en muchos casos comenzó a realizarse desde sus hogares, principalmente por un tema de resguardo pero también por tiempos de altas demandas, llevó a que muchas arpilleristas involucraran a sus familias en la creación de sus obras. La arpillerista Aida Moreno comenta que todos sus hijos se criaron trabajando con ella, "todos ellos saben coser, todos saben hacer los monitos, todos saben hacer los letreros. El que era bueno para hacer buenas letras, me hacía los letreros, el que era bueno para coser cosía, entonces todos participaban".[168] Al igual que Aida involucraba a sus hijos en la creación de arpilleras, muchas arpilleristas acudían a los grupos de trabajo con sus hijos e hijas, quienes crecieron en las dinámicas de estos espacios. Alejandra Alarcón, hija de la arpillerista Eliana Martínez, en sus memorias de infancia entre las telas, los hilos y las creaciones de su madre, recuerda:

> Aunque ya tenía alrededor de doce años cuando mi mamá comenzó a producir productos para la Vicaría, no podía salir de mi inocencia cuando veía estos cuadros con diversas escenas (arpilleras), obvio fantaseaba con estar en algunas de ellas. Otra cosa que solía pensar era en qué hogar extranjero terminarían esas pequeñas obras y esperaba de corazón que las personas en otros países supieran sobre las injusticias, atropellos y muertes que sucedían en Chile. Pensaba desde esa inocencia de los doce años que podrían salvarnos de lo que estábamos viviendo.[169]

---

[165] De esta forma, periódicos como La Tercera, La Segunda, Las Últimas Noticias, y la Nación, contribuyeron a publicar este tipo de noticias en contra de las arpilleras. Estos diarios constituyen una fuente valiosa para analizar el impacto que las arpilleras llegaron a tener en las instituciones políticas de la época. El Diario La Segunda, por ejemplo, publica la advertencia del Ministro del Interior, quien se refiere a la investigación de este caso por tratarse de una infracción, al considerar las arpilleras material con "evidente contenido político antichileno". (Abrão, P. 2012, p.8).
[166] Forma coloquial de referirse a los militares chilenos.
[167] Corporación Cultural de Peñalolén. (2016). *Arpilleristas de Peñalolén. Santiago* (s.e). p. 64
[168] Comunicación personal con Aida Moreno, 5 de agosto de 2023.
[169] Comunicación personal con Alejandra Alarcón, 6 de enero 2018.

La clandestinidad se vio potenciada para proteger a las arpilleristas y sus familias, pero eso no le restó protagonismo a las arpilleras que adquirieron mayor fama después del atentado y las noticias que buscaban categorizarlas como material antipatriota. Sin embargo, Gloria Torres piensa que el real reconocimiento para las mujeres arpilleristas durante la dictadura venía dado principalmente porque les compraran sus productos, no por una exhibición en un evento político, un museo o una galería.[170] La palabra "reconocimiento" en materia de derechos humanos y particularmente con textiles como las arpilleras adquiere mayor complejidad, porque no solo es reconocer la obra como parte del mundo arte, tampoco se reduce a reconocer a quien la hizo como una artista, también es reconocer la historia que hay detrás y el contexto político que expone cada textil. Por esta misma razón, las arpilleras, tanto las realizadas desde la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, como las que fueron creadas desde los grupos vinculados a las bolsas de trabajo, son reconocidas como manifestaciones artísticas de lucha social, obras políticas que buscaron verdad, justicia y reparación.

Una pregunta que cobra sentido en torno a las inquietudes que movilizan esta tesis tiene relación con la identificación de las arpilleristas con el mundo del arte. Algunas arpilleristas han manifestado directamente su sorpresa al terminar insertas en un ámbito al que nunca pensaron pertenecer. Muchas sienten alegría de que se considere que su trabajo sea arte, porque no es algo que buscaron (Brett, 1987, p. 50). Por otra parte, aunque esta investigación surge desde el ámbito de la historia del arte, no pretende establecer escalas de valoración sobre si una arpillera debe o no considerarse una obra de arte, ni sobre si las arpilleristas deben o no ser consideradas artistas. El interés está centrado en la recepción de diversos espacios como la academia y el sistema del arte, entre otros, a este tipo de piezas, para poder dar cuenta de las diversas dinámicas que se dan en estos procesos de reconocimiento. En razón de lo mismo es que creemos que la categoría de artesanía que adquirieron las arpilleras fue lo que facilitó que estas obras se expandieran sin ser expuestas a una censura mayor. La histórica infravaloración de la artesanía, y la procedencia de estas obras, que habían estado hechas principalmente por mujeres sin formación artística, es lo que en esta circunstancia de censura restó interés en estas piezas. Estas obras, que no levantaron sospechas, llevaban noticias de la vida en el Chile dictatorial, un mensaje político y social que pudo ser conocido en el extranjero gracias a las proezas de sus creadoras y una importante red solidaria de distribución que lo hizo posible (ver figura 8). [171]

La venta de las arpilleras en el extranjero durante la dictadura fue un acontecimiento que, indudablemente, les otorgó mayor reconocimiento, porque internacionaliza su trayectoria como obras políticas. Este proceso se llevó a cabo gracias a las gestiones de diversas

[170] Comunicación personal con Gloria Torres, 11 de diciembre de 2023.
[171] Tuve la fortuna de adquirir, junto a mi esposo, esta arpillera en una tienda de la Fundación ACIS en Barcelona, en marzo de 2024. Al indagar sobre sus orígenes y la fecha en que fue realizada, Irma Prado, quien formó parte de la red solidaria de distribución de arpilleras en el mundo, me comentó que conoce a la arpillerista, y que el grupo zona Renacer Sur es de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, Región Metropolitana, Chile. Según su conocimiento, lo más probable es que esta pieza haya sido confeccionada alrededor de 1981 o 1982.

personas y entidades que colaboraron en la visibilización de estas piezas y, además, difundieron su sentido humanitario en diversos espacios de orden cultural, político y también educativo.

Figura 8. *Los volantines corren por el cielo como las ilusiones de los niños*, arpillera. María Núñez. 1981c.

Fuente: Archivo personal de Karen Rosentreter

2.3 Red solidaria de distribución de arpilleras en el mundo

En este apartado examinaremos la importancia que tuvo la red de personas y entidades que colaboraron en la distribución de las arpilleras en el extranjero, ya sea para su venta y posterior envío del dinero a las arpilleristas en Chile, como también para usos educativos que favorecieran la cultura de los derechos humanos. También repararemos en cómo esta red de personas, pocas veces mencionadas en lo que respecta a la historia de las arpilleras, contribuyó a que estas piezas textiles sean consideradas en los museos y espacios educativos en la actualidad.

Antes de revisar los pasos que dieron las arpilleras por el mundo, es importante conocer el rol que tuvo desde Chile, Winnie Lira como articuladora de la red de arpilleristas que funcionaban al alero de la Vicaría de la Solidaridad. Anteriormente había integrado el Comité Pro Paz, donde comenzó su trabajo con presos y presas de las cárceles y campos de concentración (Tres Álamos, Ritoque y Puchuncaví), labor que continuó una vez instaurada la Vicaría de la Solidaridad. En 1990, tras la llegada de la democracia, creó la Fundación Solidaridad, que funcionó hasta 2011, año en que cerró definitivamente. Esta institución le permitió continuar con el programa instaurado en la Vicaría, orientado a apoyar los emprendimientos de los sectores más pobres del país. Debido a ello, su trabajo estuvo estrechamente ligado a la historia de las mujeres arpilleristas y a la distribución de estas piezas en el extranjero. En razón de lo mismo reflexiona:

> Aunque por mis manos han pasado miles de arpilleras, siento cada día por cada nueva arpillera un profundo respeto: soy testigo de que en cada puntada sobre cada trocito de tela está o el dolor de una madre de un detenido desaparecido o la angustia de la mujer de un prisionero o la lucha de todas las mujeres cesantes.[172]

Winnie Lira estaba en contacto directo con las arpilleristas, por lo que participó muchas veces en el proceso de creación y posterior selección de las arpilleras que se enviaban al extranjero. Se encargaba de enviar por correo las obras a personas comprometidas con la causa en diversos países. Comentó, en una entrevista concedida a Chileufú Casa de Diálogo, que siete arpilleras pesaban un kilo, y que muchas veces esos paquetes eran enviados con remitentes falsos para no levantar sospechas. Winnie ha dedicado gran parte de su vida a contar la historia de resistencia de las arpilleristas, desde su implicancia en la distribución de estas obras hasta su rol de mediadora y promotora de proyectos de economía solidaria. Por ello, ha realizado diversas conferencias sobre comercio justo de artesanías en Chile y en el extranjero. En 2013 fue distinguida como miembro honorario y vitalicio de The World Fair Trade, en reconocimiento a su destacada contribución en la formación y desarrollo de ventajas competitivas para el artesanado.[173]

---

[172] Corporación Cultural De Peñalolén. (2016). *Arpilleristas de Peñalolén*. Santiago (s.e). p. 93

[173] Winnie Lira recibió esta Membresía Honoraria para celebrar sus contribuciones al Movimiento de Comercio Justo en mayo de 2013, durante la Semana Mundial del Comercio Justo en Río de Janeiro, Brasil. Para más información visitar: https://www.youtube.com/watch?v=I4PhCqk0rQ8&ab_channel=PeopleTree

En los diversos recursos bibliográficos revisados, específicamente aquellos que destacan la labor de conectora que ejerció Winnie Lira con las arpilleristas, sus relatos sobre los orígenes de estas agrupaciones comienzan recién en 1975.[174] Esto llama la atención, ya que omite por completo la etapa en que Gloria Torres y Valentina Bone fueron gestoras de esta iniciativa, contribuyendo así a la idea de que las mujeres, sin mediadoras ni guías, fueron quienes inventaron la técnica de la arpillería.

Otra de las entidades que aparece fuertemente vinculada a la historia y distribución de las arpilleras fue la Fundación Missio (1975-1988), [175] dirigida por la misionera alemana Carolina Meyer. Al igual que parte de las labores que realizaba la Vicaría de la Solidaridad, la Fundación Missio comenzó a canalizar los aportes que llegaban desde el extranjero por los diversos trabajos que realizaban las personas en las poblaciones de Santiago, como Lo Hermida, La Pincoya y sectores de Conchalí. El trabajo comunitario desarrollado por esta entidad estuvo centrado fundamentalmente en la capacitación para pobladoras y pobladores del sector, en diversos oficios, para que tuvieran más oportunidades laborales. En esta labor también comienzan a funcionar talleres de arpilleras y es la misma Valentina Bone las que los dinamiza desde el año 1978 cuando se va de la Vicaría de la Solidaridad para trabajar en la Fundación Missio. Según lo que comenta Paulina Barberán Bone, en esta fundación Valentina pudo seguir trabajando con las mujeres desde sus principios de observación del entorno, manteniendo la vivencia como regla absoluta para crear arpilleras y no una creación "exagerada" o, por el contrario, "maquillada", con el fin de posibilitar mayores ganancias.[176] Durante esta labor, Valentina Bone también se dedicó a la realización de otros talles vinculados a la creación artística.

Con respecto a los pasos que dieron las arpilleras fuera de Chile, una persona que fue clave para la distribución y resguardo de estas piezas en Estados Unidos, fue Isabel Margarita Morel. Ella fue esposa de Orlando Letelier, embajador chileno durante el gobierno de la Unidad Popular del presidente Salvador Allende, que en 1976 fue asesinado en un atentado terrorista donde participaron agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional de Chile (DINA), en Washington D.C. Tras la muerte de su esposo, a Isabel Margarita Morel le prohíben la entrada a Chile, por lo que en su exilio adquiere el cargo de la dirección de la División de Derechos Humanos del Institute for Policies Studies de Washington D.C. Estando en el extranjero llega a sus manos la primera arpillera y desde ese entonces se propuso realizar una tarea educativa reuniendo cronológicamente arpilleras confeccionadas desde 1974 en adelante, obras que contaban

[174]La antropóloga Paola Becerra, quien realizó una pasantía en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en 2013, entrevistó a Winnie Lira, para el artículo "La Solidaridad Internacional en la Dictadura chilena. El Secours Populaire Français como Embajador de la Amistad entre Pueblos. En Ayuda a las Víctimas de la Represión". Pág. 85 Para más información visitar: https://cedocmuseodelamemoria.cl/la-solidaridad-internacional-en-la-dictadura-chilena-el-secourspopulaire-francais-como-embajador-de-la-amistad-entre-pueblos-en-ayuda-a-las-victimas-de-la-represion/

[175] Otras de las entidades que estuvieron ligadas a la creación y distribución de arpilleras fueron la Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE), la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC) y el Programa Interdisciplinario de Investigaciones en Educación (PIIE). Las primeras arpilleras del PIDEE surgieron en el taller de Linares dirigido por la artista textil Marcela Polloni. Luego se abrieron talleres en Talca, Chillán, Temuco y Valdivia.

[176] Comunicación personal con Paulina Barberán Bone, 12 de diciembre de 2023.

las vivencias de las mujeres y la dolorosa realidad de Chile.[177] En este proyecto de utilizar las arpilleras como herramienta educativa, invitó a Valentina Bone a una gira por universidades e iglesias en todo Estados Unidos, además de pedirle que la contactara con mujeres que quisieran aportar a esta idea.[178] Luego presentó el proyecto a la Women's Division of the Methodist Church de Nueva York y fue aprobado, por lo que entregaron fondos para viajes, entrevistas, compra de arpilleras y ayudas económicas para las arpilleristas hasta que finalizara la dictadura.[179]

Entre las exposiciones y proyectos de arpilleras que se realizaron posterior a la dictadura, a inicios de 2007, por motivo del centenario del natalicio del presidente Salvador Allende se llevó a cabo la muestra *Periódico de Tela*, parte de la colección de Isabel Margarita Morel.[180] En esta ocasión se expusieron 54 arpilleras en el Museo de la Solidaridad de Salvador Allende en Santiago de Chile. Fue presentada a modo de relato cronológico de diversos sucesos que afrontó el país desde los inicios de la dictadura hasta la vuelta de la democracia. Esta exposición tuvo una itinerancia internacional por países como Estados Unidos, Inglaterra, Finlandia y Dinamarca, gracias a la ayuda del Institute for Policy Studies de Washington D.C. De manera simultánea a esta muestra se grabó un documental que lleva el mismo nombre de la exposición dirigida y editada por Raffaella Gambardella y Jaime Valdivia.[181] Este material audiovisual tuvo como objetivo relatar la historia de las arpilleras realizadas durante la dictadura, a través del testimonio y registro de los hechos contados por sus propias protagonistas, incluyendo a Isabel Margarita Morel gestora del proyecto y coleccionista de arpilleras, 55 de las cuales posteriormente fueron donadas al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile el año 2009.

La ya mencionada Carmen Waugh, radicada en España, adquirió alrededor de 100 arpilleras por medio de su hermana Paulina Waugh. Estas fueron confeccionadas por las pobladoras del Taller de Arpilleras de la Zona Oriente. 50 de ellas fueron compradas por el pintor Roberto Matta y las otras 50 fueron guardadas por Carmen Waugh quien, desde su intensa labor como gestora cultural, organizó variadas muestras por diversos países de Europa. A fines de 1984, Carmen Waugh volvió a Chile para seguir propiciando proyectos asociados a un arte más social, como fue el centro cultural Casa Larga. En 1991 una vez finalizada la dictadura, se cerró la Casa Larga y Carmen Waugh se transformó en directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Durante su rol de dirección realizó una exposición en la que incluyó arpilleras de su propia colección.[182] En 2009 Carmen Waugh donó 54 arpilleras al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y

---

[177] Un ejemplo de ello fue su participación en la inauguración de "La conferencia Mundial de Solidaridad con Chile (Madrid, 1978). Relaciones solidarias entre España y Chile en clave nacional y transnacional", donde se expuso una muestra de arpilleras en la entrada del Hotel de la Convención. En este evento participó Isabel Margarita Morel, desde su rol por visibilizar el tema de las violaciones a los derechos humanos en Chile y también el contexto de las arpilleras. (Marchant Veloz, 2023, p. 141)
[178] Comunicación personal con Paulina Barberán Bone, 12 de diciembre de 2023.
[179] Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019). *Arpilleras*. *Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.* Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición. P. 26.
[180] Para más información visitar: http://www.portaldearte.cl/agenda/mixta/2007/colectiva_museo.html
[181]Gambardella, R y Valdivia, J. (2007). *Periódico de tela*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=aB7k4nudrKA&t=1637s (Consultado el 16 de abril de 2020)
[182] Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019). *Arpilleras*. *Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.* Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición. P. 57.

en el 2013 sumó otra más a la colección que lleva su nombre en el museo.[183] El incidente en la galería Paulina Waugh, dirigida por su hermana, originó tres arpilleras que narran el dolor tras el atentado y que también forman parte de las colecciones del Museo.[184]

Los casos de las personas y entidades que mencionamos anteriormente realizaron un trabajo de distribución y concientización con las temáticas de las arpilleras, lo que no significó necesariamente que lo hicieran desde fuera del país. Por lo demás, se asociaron a entidades sociales y culturales que respaldaron su labor. A continuación, nos detendremos en algunos casos sobre personas que contribuyeron a la labor de distribución y difusión de arpilleras desde Francia, Bélgica y Países Bajos. Personas y entidades que dedicaron gran parte de los años de la dictadura a promover en eventos político culturales, la venta de estas piezas textiles exclusivamente desde el extranjero. Estos encuentros surgieron como mecanismo de visibilización a las violaciones a los derechos humanos que se estaban produciendo en Chile, pero, además, como acciones solidarias que permitieron ir en ayuda de las familias más empobrecidas del país. Teniendo claro que esos eran los fines principales, sus gestiones igualmente contribuyeron a que las arpilleras llegasen a instituciones culturales y educativas, más allá de los eventos activados por conglomerados políticos y los fines solidarios.

2.3.1 Francia y su compromiso con la infancia chilena

Según declaraciones de Winnie Lira, la internacionalización de las arpilleras surge tras la visita de André Jacques al Comité Pro Paz el año 1975, director del Servicio de Refugiados y Derechos Humanos de la CIMADE (Comité inter mouvements auprès des évacués)[185] (Verdugo, 2017, p. 39). Al conocer el taller de arpilleras le propuso inmediatamente llevarlas a Francia para exponerlas y ayudar con su distribución. En 1976 comenzaron a llegar a Francia las primeras encomiendas. “Los franceses las recibían como obras de arte representativas de la cultura popular”, así se refieren en el catálogo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a la colección de arpilleras de la pareja francesa Geneviève y André Jacques, que, tras un tiempo vinculados a la distribución de estas obras, comenzaron a coleccionarlas. La colección Geneviève Jacques se creó en 1976 y se compone de un grupo de aproximadamente 32 arpilleras. Estas piezas textiles fueron de las que no se vendieron y que posteriormente comenzaron a ser utilizadas como herramientas informativas, en los actos organizados en Solidaridad con Chile en Francia.[186]

Gloria Torres tuvo la posibilidad de conocer a André Jacques por casualidad en París, mientras vivía en España por estar estudiando allá. Él la invitó a su casa para que viera

[183] Para más información visitar: http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/37452;isad
[184] Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019). *Arpilleras*. *Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.* Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición. P. 64.
[185] Comité Inter Movimientos de Ayuda a los Evacuados.
[186] Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2019). *Arpilleras*. *Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.* Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición. Pp. 40-41.

las arpilleras que tenía. Gloria recuerda que pasaron muchas horas examinándolas y que André anotó muchos de los datos y nombres que ella le fue comentando sobre las arpilleras que conocía. En ese entonces, él le regaló su libro *Chili - Un Peuple Brode Sa Vie Et Ses Luttes* con una dedicatoria. Gloria recuerda el especial interés que André tenía en las historias de las arpilleras, no solo quería coleccionarlas como objetos, sino que estaba muy implicado en conocer el mensaje que cada arpillera contenía.[187] Además de la labor de venta de arpilleras y la concientización sobre el contexto complejo en que estaban hechas, editaron diez mil tarjetas postales con imágenes de arpilleras, que fueron comercializadas. También se publicaron afiches de arpilleras en conjunto con el CCFD (Comité Catholique Faim et Développement). CIMADE además colaboró en la creación de la película *Chili, les arpilleras de la colère*.[188]

En el año 2009, durante el proceso de construcción del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, Geneviève Jacques se contactó con el equipo encargado de reunir las colecciones, para donar el grupo de arpilleras que había atesorado junto a su esposo. El 13 de enero de 2011, Geneviève visitó por primera vez el Museo y entregó su testimonio sobre la colección y la importancia de que las arpilleras hubieran vuelto a sus orígenes.[189]

Entre otras de las importantes ayudas que se gestionaron desde Francia para Chile, Le Secours Populaire Français (Ayuda Popular Francesa),[190] en los primeros años de dictadura, gestionó "un bateau pour le Noël des enfants du Chili" (un barco para la Navidad de los niños de Chile). Este barco zarpó el 18 de diciembre de 1975 pasando por 17 países que fueron entregando donaciones, con la ayuda del comité externo de la Central Única de Trabajadores de Chile (CUTC). El barco llegó a Valparaíso el 27 de enero de 1976, cargado con 800 m3 de alimentos para niños, el 70% de los cuales estaban en estado de desnutrición. Cáritas Chile fue la entidad encargada de distribuir estas donaciones entre las familias.[191] Con la intención de denunciar la lamentable situación que se vivía en Chile y también poder ayudar, en 1978, *Le Secours Populaire Français*, junto al reconocido actor, productor y realizador francés Michel Piccoli y 12 artistas franceses, creó un disco en ayuda de las víctimas en Chile.[192] Este disco llevó por nombre

---

[187] Comunicación personal con Gloria Torres, 21 de marzo de 2023.

[188] Tras tres años de la llegada de las arpilleras a Francia, en 1979 la cineasta francesa, Dominique Dante, creó el cortometraje *Chili, les arpilleras de la colère*. En los 10 minutos que dura el material audiovisual se busca dar cuenta de cómo las mujeres arpilleristas lograron crear arpilleras a pesar de la censura y el miedo que sentían ante los evidentes peligros de la dictadura.

[189] Para más información visitar: https://testimonios.museodelamemoria.cl/category/dialogos-conociendo-a-nuestros-donantes/page/2/

[190] Organización francesa sin fines de lucro creada en 1945, conformada por 98 federaciones, busca combatir la pobreza y la discriminación. Para más información visitar: https://www.secourspopulaire.fr/qui-sommes-nous/notre-organisation/

[191] Para más información visitar: https://www.secourspopulaire.fr/40-ans-de-solidarite-avec-le-chili-0/

[192] El 26 de junio de 1984 la revista Cauce, publicó un artículo que afirmaba que el hambre afectaba a no menos de cinco millones de personas en Chile. Además, entregó datos de 1974, analizados por el Instituto de Economía de la Universidad Católica de Chile conjuntamente con ODEPLAN quienes comenzaron en ese entonces a elaborar el "Mapa de la Extrema Pobreza". Para más información visitar: https://interferencia.cl/articulos/la-dura-realidad-del-hambre-en-el-crudo-invierno-de-1984#:~:text=En%20esa%20%C3%A9poca%20el%20Servicio,15%25%20presentaba%20problemas%20de%20desnutrici%C3%B3n

Chant pour les enfants du Chili y contó con una arpillera de portada. La temática central fueron los comedores infantiles y según la información que aparece en el disco, la arpillera de la carátula fue ejecutada por presas políticas y no por alguna arpillerista de los grupos de la Vicaría de la Solidaridad u otra entidad afín. El objetivo de esta producción musical fue ir en apoyo de los comedores infantiles. La venta de cada disco, en 40 francos, representó ocho comidas para un niño. Además, los artistas renunciaron a sus derechos de autor, de modo que las ganancias fueron en su totalidad para las familias en Chile.[193]

Las arpilleras circularon a nivel internacional gracias a las redes solidarias de organizaciones y personas comprometidas con la denuncia de la dictadura que sufría el pueblo chileno. Estas conexiones, tejidas como verdaderas tramas de solidaridad y conciencia por los derechos humanos, se multiplicaron en distintos países, como acabamos de analizar en el caso de Francia. Este enorme grupo de personas colaboradoras fue reconocido en una publicación de la Fundación Solidaridad, donde se mencionan más de 600 nombres, entre los que destacan Irma Prado y Arturo Michaud, cuyas historias conoceremos a continuación.[194]

2.3.2 Irma Prado y su maleta de arpilleras por la memoria y la paz en Bélgica

Tal como ya comentamos, dentro de la historia de las arpilleras poco se habla de los mecanismos que fueron utilizados para distribuirlas en el extranjero. A ratos resuenan nombres de instituciones o agrupaciones como encargadas de esta misión, pero han ido quedando en el camino aquellas personas que se desempeñaron en estas funciones de manera particular, movilizadas generosamente por sus convicciones sociales. Entre la red de personas que fueron un punto de conexión solidario para adquirir arpilleras fuera de Chile se reconoce el trabajo de Irma Prado, quien reside en Bélgica, Amberes, desde el año 1973.

Es en 1978 cuando su historia se entrecruza con la de las arpilleras de la dictadura. Fue en ese año cuando tuvo la posibilidad de viajar a Chile y pudo traerse por primera vez 10 arpilleras de forma clandestina, a Bélgica. Las primeras arpilleras las pagó desde un esfuerzo familiar con su esposo, motivada principalmente por la causa humanitaria. Fue también en 1978 cuando llegó una maleta a su casa llena de arpilleras, lo que sellaría definitivamente su compromiso como colaboradora de la Vicaría de la Solidaridad y la posterior Fundación Solidaridad. Irma nos contó que con el tiempo el tema de los pagos se regularizó y también llegó una cuenta en donde debía depositar el dinero de la venta de estas piezas a la Vicaría de la Solidaridad en Santiago. Cada cierto tiempo le llegaban informes que contenían los datos sobre los lugares donde se estaban vendiendo arpillera, con fechas y montos recaudados. La Vicaría de la Solidaridad se preocupaba de informar

[193] Información obtenida de la contra portada del disco "Chant pour les enfants du Chili".
[194] Esta lista fue publicada en el libro "Dignidad hecha a Mano, 30 Años. 1975-2005" editado por la Fundación Solidaridad, con motivo de la conmemoración de los treinta años de su funcionamiento.

a personas como Irma, que formaban parte de la red solidaria de distribución de arpilleras, detalles sobre las cuentas actualizadas de los dineros que se recibían en Chile.[195] Irma mantuvo su labor abnegada de contribuir con la distribución de las arpilleras hasta el año 2005.

Irma Prado es de profesión educadora y su trabajo se ha visto fuertemente enriquecido por la colección de más de 35 arpilleras que posee en la actualidad (ver figura 9). Con estas piezas y otros objetos realizados por presos y presas de la dictadura, ha llevado adelante gran parte de su labor como tallerista intercultural en Flandes y todo Bélgica. En los diversos proyectos educativos que ha generado, su mayor interés ha pasado por promover la historia de las arpilleras como piezas que denuncian las violaciones a los derechos humanos y también como herramientas que permiten trabajar nuevas causas sociales, con personas de diversas edades y en diferentes contextos. Para Irma las arpilleras son piezas que llevan un mensaje muy importante, porque son "la denuncia de los familiares desaparecidos y una protesta por los derechos sociales".[196]

Figura 9. *El Terror*, arpillera. Irma Silva de Müller. 1975c.

Fuente: Archivo personal de Irma Prado.

[195] Comunicación personal con Irma Prado, 13 de diciembre 2019.
[196] Comunicación personal con Irma Prado, 1 de agosto 2023.

Irma recuerda que las arpilleras comenzaron a llegar de forma anónima a diversas direcciones de Europa de a paquetitos de a tres kilos.[197] La gente que quería ser solidaria con la causa en Chile también comenzó a pedirle que realizara exposiciones de arpilleras. Para ella "las arpilleras manejaban un idioma implícito, donde no había mucho que preguntar"[198]esto facilitaba su entrada a diversos espacios. Recuerda con especial interés cómo es que utilizó una arpillera que tenía una imagen de una olla común, para invitar a un grupo de estudiantes a trabajar la idea de la organización entre las comunidades. Lo que favoreció esta labor educativa fue que Irma aprendió rápidamente el flamenco y neerlandés. Ella recuerda que "el poder tratar de 'tú a tú' fue importante, porque me invitaban a dar charlas a través de las arpilleras", y no necesitaba intermediarios, ella era su propia mediadora. [199]

Por otra parte, desde su experiencia como migrante en Bélgica y la situación de Chile, Irma comenta que, tras la llegada de la Unidad Popular, había mucha gente interesada en los cambios sociales en Chile, porque se miraba como un ejemplo dentro de América Latina. Fue así como después del golpe militar, fue esa misma gente la que se interesó por levantar acciones solidarias con Chile y su gente, recibiendo y ayudando a restablecerse a refugiados políticos y sus familias. Para Irma era sorprendente que los mismos belgas muchas veces supieran en mayor profundidad la situación de Chile que los mismos chilenos que venían llegando exiliados. Según informes y entrevistas realizadas a exiliados chilenos en Bélgica, se sintieron privilegiados por el recibimiento que tuvieron. Una de las razones era justamente el haber sido mirados con admiración por ser parte de un proceso único en el continente. (Cieters, 2003, p. 27)

Irma Prado se involucró completamente en la venta de arpilleras, piezas que fueron bien recibidas no porque se les viera como objetos decorativos o artesanías novedosas, principalmente porque eran una forma de comercio justo que permitió alimentar a muchas familias en Chile. Entre las personas e instituciones que colaboraron con la labor de Irma, había diversas ONG como Oxfam International, entidades de derechos humanos como Amnistía Internacional, sindicatos de trabajadores y grupos de profesores, entre otros. Todos interesados en el proceso político que cargaban esas piezas textiles y la forma de poder ayudar a las personas más desfavorecidas en Chile. Irma recuerda: "a esa gente no había que contarle nada, sabían con claridad el contexto en el que estaban insertas las arpilleras (...) La gente apreciaba las arpilleras por su lenguaje, su color y la pobreza que cargaban", ella mediaba y traducía esas realidades de las que también fue parte cuando vivía en Chile. Irma jamás sintió una actitud paternalista de parte de los belgas hacia los chilenos, solo el interés de que se les devolviera la dignidad y la igualdad que habían perdido.

En su labor de tallerista intercultural Irma Prado aprovechó la potencia de las arpilleras como un medio para plasmar lo que pasaba a su alrededor, yendo más allá del conflicto

[197] Programa online *Relatos Textiles*: "Arpilleras y Derechos Humanos. Agujas enhebradas con Resistencia. Realizado el 26 de marzo de 2021 a través de las redes sociales de Mil agujas por la Dignidad. Para más información visitar: https://youtu.be/aZNktIhR7L0?si=XahoUhqPCpjRmmds
[198] Comunicación personal con Irma Prado, 1 de agosto 2023.
[199] Comunicación personal con Irma Prado, 13 de diciembre 2019.

chileno inclusive. Trabajó en bibliotecas y centros culturales con adolescentes de diversas nacionalidades, muchos de ellos en calidad de refugiados. Las arpilleras facilitaron la posibilidad de que pudiesen aprender de la experiencia de cada uno. Para Irma: "la arpillera no es un lenguaje autoritario", también recuerda que, con el tiempo de trabajo y las reflexiones sostenidas, los jóvenes se sentían orgullosos de sus creaciones. Muchos de ellos ni siquiera hablaban el idioma, por lo que el lenguaje de las arpilleras se transformó en un lenguaje universal que los hizo más participativos. Para Irma "el lenguaje de las arpilleras es el lenguaje del corazón".[200]

En ese entonces, cuando no existía la inmediatez que proporcionan las tecnologías mediales, el boca a boca fue fundamental para que se conociera la labor de Irma Prado. Uno de sus principales objetivos era poder conversar en torno a los derechos humanos, pero desde la propia experiencia de los adolescentes. En el proceso creativo seguían el mismo paso a paso de las arpilleras, reflexionar en colectividad para después plasmar con telas lo que ya habían dibujado. Jamás aceptó dar un taller de arpilleras de manera independiente a la historia que cargaban. Con respecto a lo mismo, reflexiona "Mi trabajo no era enseñar a coser sino a plasmar, para que trabajaran el mismo lenguaje de las arpilleras, desde un lenguaje cálido que invita a explorar el entorno". Para Irma se hizo vital el trabajo colectivo teniendo en cuenta que estaba inserta en una sociedad que tendía a ser muy individualista. Tomar las arpilleras como una herramienta educativa mediante el lenguaje participativo de la tela le permitió ahondar en conceptos como la solidaridad y la empatía, desde respetar y reconocer las vivencias del otro y la otra como válidas. Irma recuerda "eso fue un desafío en una ciudad donde hay casi 200 nacionalidades distintas y en Bruselas un poco más".[201]

Con respecto a la labor de exponer las arpilleras, Irma Prado ha realizado un gran número de exposiciones en diversos centros vinculados a la cultura de los derechos humanos, la educación y también el arte. Desde estos sucesos, su labor se ha extendido a la categoría de curadora en la actualidad, lo que le ha permitido generar un diálogo entre las prácticas de sanación que significaron las arpilleras y la memoria chilena. En 1998 con el apoyo de su familia y amigos belgas, organizó una muestra de arpilleras y artesanías en razón de los 25 años del golpe cívico-militar en Chile, en diversas calles de Amberes. Instalaron una carpa en la calle principal de la ciudad y además consiguieron un quiosco, donde se llevaban a cabo las ventas y las transacciones económicas. En 2007 realizó una exposición de arpilleras en la Embajada de Chile en Bruselas. El 2019 realizó una exposición y taller en Centro Cultural Latinoamericano Mundana de Amberes, y un año después en el Museo de la Migración de Bruselas. Recientemente, en 2023, realizó una muestra de arpilleras en el Centro Cultural Mechelen y en el Instituto de Historia Social Amasab Gante.[202]

En todos los años que Irma ha estado vinculada a la historia de las arpilleras recuerda cómo fue percibiendo el cambio de las temáticas en estas piezas. Aun así continuó su labor de distribución pese a no estar del todo de acuerdo. Muchas personas comenzaron

[200] Comunicación personal con Irma Prado, 13 de diciembre 2019.
[201] Comunicación personal con Irma Prado, 1 de agosto 2023.
[202] Para más información visitar: https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20231005_94475009

a preguntarle dónde estaban los mensajes que anteriormente traían las arpilleras, en el bolsillito por detrás. En algunos casos llegaron arpilleras sin esos mensajes o con algunos que decían "Muchas gracias por su compra". También llegaron arpilleras que inclusive traían poemas reconocidos por ser excesivamente sentimentales y repetidos, dedicados a la madre o al amor. Recuerda el caso de una arpillera que llegó con la imagen de unas temporeras. Si bien el mensaje no era explícitamente político hubiese sido interesante que se explicara la situación lamentable en la que trabajaban las temporeras, por lo que Irma piensa que en esas circunstancias ganaba la estética por encima del mensaje. Había un suavizamiento de las temáticas para su gusto, por lo que comenta "Era un poco de negacionismo pasar por encima, la cultura no se limpia, es así como se ve".[203] Irma sintió que se había producido un ordenamiento de la denuncia, lo que en ocasiones terminó por "matar la esencia de la arpillera".

En su interés de contribuir a reescribir la historia de las arpilleras, en 2020 Irma Prado colaboró en la creación del libro digital *Historia hecha a mano: Mujeres hilvanando cuidados durante la dictadura chilena*, donde contó parte de su historia y el viaje de las arpilleras en la maleta que llegó hasta su casa en Amberes en 1978.[204]

A sus 71 años ha pensado en donar su colección de más de 35 arpilleras al Museo de la memoria y los Derechos Humanos en Chile, sin embargo, es un tema que no tiene del todo resuelto aún. Posee en su colección arpilleras que le compró a Violeta Morales en 1994, una de las primeras arpilleristas pertenecientes a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.[205] Además, ha comenzado a recopilar otras arpilleras de los años setenta que han aparecido por las diversas provincias de Bélgica. Esto se debió a una entrevista que le hicieron en 2022 en el periódico belga *Kerk en Leven* (Iglesia y vida), donde tratan temas sobre derechos humanos.[206] Esta publicación que llega a un público amplio, realizó un llamado a todas las personas que vieran la entrevista de Irma, a contactarse con ella para que le donaran arpilleras de la época. Desde ese entonces Irma ha viajado por diversas localidades para recuperar estas arpilleras, ya que efectivamente muchas personas se han contactado con ella. Además, ha mandado a reparar algunas arpilleras más antiguas para unirlas a su colección. Irma Prado lleva más de 45 años en la labor educativa de visibilización de los derechos humanos a través de las arpilleras. Se

[203] Comunicación personal con Irma Prado, 1 de agosto 2023.
[204] Este proyecto fue realizado por Nayeli Andrade Fajardo y Verónica Matallana Chaves, estudiantes de la carrera de historia de la Universidad Nacional de Colombia. Fue publicado de forma digital el 12 de julio de 2020. Para más información visitar: https://issuu.com/veronicam10/docs/historia_hecha_a_mano?fbclid=IwAR2cVOUVLpxOQI6KReLd_SRxg-xCvfHIhU85nHdz_meckVGxYcEPr9FbTRw
[205] Violeta Morales Saavedra perteneció a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Su labor como defensora de los derechos humanos estuvo motivada principalmente por la búsqueda de su hermano, Newton Morales Saavedra, miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Su trabajo también consistió en la creación de arpilleras de denuncia. Desde que Irma Prado la visitó y se trajo algunas de sus arpilleras en 1994, intercambiaron correspondencias. Incluso, muchos estudiantes de Irma Prado le mandaron cartas a Violeta Morales, cartas que ella luego también contestó. En 1998 Irma se volvió a encontrar con la arpillerista, en la sede de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Ella recuerda que cantaron y bailaron la "Cueca Sola" para los asistentes de ese encuentro. Comunicación personal con Irma Prado, 25 de enero de 2024.
[206] Para más información visitar: https://www.kerkenleven.be/uitgave/2204/artikel/tederheid-en-aanklacht

encuentra pronta a inaugurar una exposición para Amnistía International en la Sint Niklaaskerk (Iglesia San Nicolás) en Gante, Bélgica.

2.3.3. "Gracias querido amigo Augusto Michaud". Arpilleras en Países Bajos

El exilio fue el camino de supervivencia para muchos chilenos y chilenas. Una vez establecidos en sus nuevos hogares por diversos lugares del mundo, la solidaridad hacia su tierra natal se expresó de diferentes formas. En Países Bajos, una gran parte de las acciones humanitarias fueron organizadas a través de los partidos políticos que se establecieron en el extranjero y los comités de solidaridad con Chile. Para adentrarnos en cómo se dio la distribución de arpilleras en Países Bajos, el testimonio de Daniel Michaud, hijo de Arturo Michaud Chacón y María Inés Maturana Alvear, será fundamental. Junto a su familia, formaron parte de la red solidaria de distribución de arpilleras en la ciudad de Amersfoort, Países Bajos.

El origen de esta colección de arpilleras surge del proceso de exilio de Arturo Michaud y su familia. Fue el primer hombre que egresó como Trabajador Social en Chile (1958-59). Se desempeñó como Vicerrector de la Universidad del Norte, sede Coquimbo, entre 1970 y 1973. Después de permanecer detenido en La Serena y Santiago hasta 1974, en 1976 comenzó a trabajar para la Vicaría de la Solidaridad hasta el año 1977, cuando abandonó definitivamente el país para irse a vivir a Países Bajos con su familia. Una vez instalado comenzó a trabajar nuevamente para la Vicaría de la Solidaridad junto a la colaboración de su esposa, distribuyendo arpilleras y objetos realizados por los presos y presas políticas. Las piezas que recibieron fueron ingresando al país en maletas que eran "supuestamente" olvidadas por turistas holandeses/as en sus hoteles en Chile (Michaud y De Cock, 2019, p. 6).Tras las exigencias de la aduana y los impuestos internos que debían comenzar a pagar por las arpilleras y diversos objetos provenientes desde Chile, clasificados como mercancía comercial, Arturo Michaud, junto a su esposa María Inés Maturana, crearon el Stichting Vicariaat van Solidariteit-Chili, la Fundación Vicaría de la Solidaridad Chile en los Países Bajos. Esta organización se inició en 1977 y duró hasta la finalización de la dictadura en 1990. Una de sus principales funciones fue poder ayudar a las arpilleristas y sus familias, organizando eventos y exposiciones donde se pudiera vender y difundir el mensaje de las arpilleras (ver figura 10).[207]

Todas las actividades de concientización sobre la situación de la dictadura chilena estaban organizadas por Chile Comité Holanda, donde también participaban holandeses. Las infraestructuras de los partidos políticos se transformaron en sitios claves para la venta de arpilleras, sin embargo, en los eventos de solidaridad que organizaban, el objetivo principal era poder informar de la situación en Chile. También se realizaron encuentros en las escuelas secundarias, universidades e iglesias.

[207] Comunicación personal con Daniel Michaud, 28 de junio 2023.

Entre las décadas setenta y ochenta se realizaron diversos encuentros enfocados en la situación de América Latina. Las actividades que se llevaron a cabo por la razón particular de la situación en Chile, contaron con el apoyo de otros exiliados de países latinoamericanos. También fue fundamental el apoyo de holandeses solidarios y de organizaciones no gubernamentales como Amnistía Internacional y grupos ecuménicos (Michaud y De Cock, p. 4). Al igual que lo que pasó con las arpilleras que contribuyó a vender Irma Prado en Bélgica, en Países Bajos, las tiendas de comercio justo Oxfam, Wereldwinkel también pusieron a la venta arpilleras en sus dependencias.

Figura 10. *Todo niño tiene derecho a la recreación*, arpillera. 1979-1982.

Fuente: Archivo fotográfico A. Michaud Chacón. Arpilleras enviadas a Países Bajos, entre los años 1979 y 1982.

Daniel Michaud, quien participó activamente en las actividades que gestionaban sus padres, recuerda que no hubo un especial interés de parte de instituciones artísticas por mostrar estas piezas. Los escenarios de visibilización estaban más bien enfocados en ámbitos de denuncia e instancias para conseguir apoyo humanitario. La gente compraba las arpilleras principalmente por contribuir a la solidaridad, por sobre algún valor estético que pudiese darle al objeto que compraba. Las actividades de carácter político

funcionaron durante todo el tiempo que duró la dictadura en Chile.[208] En el exilio estaban claramente marcados los colores políticos, era menos común encontrar exiliados que no se declararan militantes de algún partido, sin embargo, Daniel comentó que en Países Bajos también los hubo.

Con respecto a las temáticas y los cambios que pudo apreciar, con el tiempo, Irma Prado en las arpilleras, Daniel Michaud no recuerda que se pidieran ni exigieran temáticas específicas en las arpilleras, solo que el material que les llegaba era muy variado. [209] Además, recuerda la buena aceptación que tuvieron los pendientes y las palomitas realizadas de huesos entre las personas que compraban estos objetos. Estos productos que se encontraban hechos por los presos y presas dentro de las cárceles, pertenecían a otro tipo de creación política de la época, confeccionadas en un contexto totalmente diferente al de las arpilleras (Vuskovic-Céspedes y Ríos-Montero, 2015).

En relación a la forma en que eran dispuestas las arpilleras para su exhibición, se ofrecían en mesas, estiradas y acompañadas con papelitos que contenían los precios. Durante los eventos en torno a la causa generalmente había alguien detrás de estas mesas para hacerse cargo del proceso de la venta. Daniel Michaud nos comentó que hay un excelente archivo de material gráfico sobre estos eventos en el Instituto de Sociología en Historia en Ámsterdam, donde por supuesto hay mucha información vinculada a las arpilleras. De hecho, Daniel recuerda haber visto algunos documentos escritos con la letra de su madre. Para él, este archivo es una fuente importante de información de cómo se llevaron a cabo estos eventos y cuál era el mecanismo específico de las transacciones llevadas a cabo, tanto desde la Fundación a la Vicaría de la Solidaridad y viceversa en Países Bajos.

La investigadora Karin Berlien da cuenta del destacado protagonismo que tuvo la familia Michaud en lo que fue la distribución de arpilleras en Países Bajos. Gracias a la valiosa contribución de Daniel Michaud, pudo incluir en su estudio la experiencia de Juan Soto y su esposa Patricia Soto, quienes realizaron la misma labor de la familia Michaud, pero en Eindhoven (Berlien, 2019, p. 127). A través de su relato, Juan Soto especifica el funcionamiento de las células de distribución de arpilleras y otras artesanías traídas desde Chile como una red de trabajo gigante y articulada, que contribuyó a ayudar a un grupo importante de familias en Chile. (Berlien, 2019, p. 99). La figura Nº 2.7 expone una arpillera realizada como muestra de agradecimiento de las arpilleristas hacia la red solidaria de distribución de arpilleras en el exilio, de la cual formaron parte Augusto Michaud y su familia.

---

[208] Es así como también se vendieron arpilleras en eventos de este mismo carácter en Cataluña, España. Tal es el caso de La Festa de Treball del PSUC llevada a cabo entre el 17 y 18 de septiembre de1977, en Montjuic, Barcelona. Esta información fue corroborada cuando tuve la posibilidad de recibir imágenes de una arpillera realizada en la Isla Dawson, comprada en este evento. Esta información e imágenes fueron entregados por Esther García, alumna de un seminario/taller que impartí sobre Arte textil en el centro cívico Sant Jordi - Ribera Baixa, Prat de Llobregat. Esther recibió esta información de parte de la persona que asistió y compró este textil, el cual conserva hasta la actualidad.

[209] Daniel Michaud al igual que Irma Prado, no recuerda la existencia de una conexión con otras organizaciones de distribución de arpilleras de otros países de Europa. Comunicación personal con Daniel Michaud, miércoles 28 de junio 2023.

Figura 11. *Gracias Querido Amigo Augusto Michaud*, arpillera. Vicaría de la Solidaridad, Matadero Palma. 1979-1982.

Fuente: Archivo fotográfico A. Michaud Chacón. Arpilleras enviadas a Países Bajos, entre los años 1979 y 1982.

Para Daniel Michaud "Las arpilleras son una fuente de testimonio (..) es memoria colectiva"[210] por lo que él también ha contribuido a visibilizar la historia de las arpilleras, como fuente primaria del proceso de valoración política y social de las arpilleras, desde las gestiones que se llevaron a cabo en Países Bajos. Desde su rol académico, Daniel Michaud ha elaborado diferentes investigaciones en torno a las arpilleras, como el artículo "Las arpilleras chilenas en los Países Bajos: Denuncia de pobreza y represión" que realizó para el centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile. A través del análisis de estas piezas textiles, el académico desarrolla la idea de que la comunicación es multimodal y no se da solamente a través del lenguaje, sino que además incluye símbolos.[211] Si bien las ideas sobre su trabajo se basan en este enfoque, le otorga gran protagonismo a la función didáctica que tienen las arpilleras para la construcción de la memoria colectiva (Michaud y De Cock, 2020, p. 30). En razón de estas convicciones y lo que significó el trabajo de su familia, posee material de libre disposición para todas las personas interesadas en la temática de las arpilleras. Una presentación de diapositivas de 63 arpilleras que llegaron a los Países Bajos (1979-1982), registro que su padre Augusto Michaud realizó durante la época en que fueron comercializadas en las actividades llevadas a cabo en solidaridad con Chile. Daniel

[210] Comunicación personal con Daniel Michaud, 28 de junio 2023.
[211] Comunicación personal con Daniel Michaud, 11 de agosto 2020.

Michaud insiste en la importancia de que las arpilleras, y todo lo referente a ellas, constituyan un conocimiento sin individualidades de por medio. En base a la pertenencia de las arpilleras comenta: "para mí son propiedad de la cultura, de toda la gente que contribuya a la defensa de los derechos humanos".[212]

A través de las experiencias de Irma Prado y Daniel Michaud podemos constatar la existencia de un sistema articulado de personas que trabajaron desinteresadamente por la solidaridad de Chile, en uno de los períodos más oscuros de su historia. A través de las gestiones llevadas a cabo en el exilio, estas organizaciones funcionaron a través de un sistema de economía popular que ha llamado la atención de diversos investigadores (Adams, 2013; Berlien, 2019). Con respecto a la conexión que estas personas pudieron tener con el mundo del arte, Irma es la que ha tenido un mayor acercamiento desde su labor de mediación y educación. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la entrada de estas piezas a los museos viene potenciada por el peso de las arpilleras como objetos de memoria, por lo que, a pesar de tener una belleza única y particular, parece que el mensaje que cargan resiste cualquier valoración estética que pretenda catalogarla como una manifestación artística. De igual modo, la labor de mediación que realizaron personas como Irma Prado y la familia Michaud, tienen algunos puntos de conexión con lo que podría identificarse con un mediador proveniente del sistema del arte (Hennion,1994, pp. 169-188). Sin embargo, en ambos casos, la importancia de su trabajo pasó principalmente por la venta de las arpilleras y la difusión del contexto humanitario que llevaban consigo.

2.4 Se cierra el tejido. Disolución de los grupos de arpilleristas formados en dictadura

El sistema de articulación nacional e internacional de creación y distribución de arpilleras comienza su fin paulatinamente con la llegada de la democracia en 1990. Para las arpilleristas más involucradas en este trabajo, esto consistió en un importante desafío. La Vicaría de la Solidaridad cerró ese mismo año y surge inmediatamente la Fundación Solidaridad, proyecto dirigido y creado por Winnie Lira. Los mecanismos de distribución y los principios que movilizaban el sistema de comercio solidario estaban trazados, por lo que no fue difícil continuar sobre lo que se venía realizando hace años. Por otra parte, esta asociación no estaba exclusivamente supeditada a la Iglesia, lo que de alguna forma la liberó de compromisos vinculados a lo religioso. Aún teniendo en cuenta estas ventajas, el fin de la dictadura afectó inmediatamente en el nivel de demanda de productos confeccionados por las mujeres de las bolsas de trabajo en las diferentes localidades de la zona central. Por lo mismo, muchos talleres de arpilleras se vieron en la necesidad de cesar sus labores. Otros decidieron incorporar nuevas ideas a sus producciones creativas, enfocadas en el ámbito decorativo o funcional. Esta idea no motivó a la mayoría de las arpilleristas; algunas no concebían que sus creaciones se limitaran a objetos simplemente decorativos. Eliana Martínez, arpillerista de Talagante comenta con respecto al tema: "al llegar la democracia a Chile se perdió el encanto de las arpilleras, estábamos tan

[212] Comunicación personal con Daniel Michaud, 28 de junio 2023.

acostumbradas a seguir denunciando las torturas cometidas".[213] Para esta arpillerista, la ausencia de la denuncia en las piezas textiles significó la pérdida de uno de sus objetivos principales.

Dentro de la continuidad que pretendió mantener la Fundación Solidaridad con respecto a la distribución de arpilleras, la forma de venderlas también se tradujo en un impacto en las mismas arpilleristas que continuaron sus labores. Por ejemplo, el que hubiese personas que produjeran una mayor cantidad de arpilleras, hacía que tuviesen mayor posibilidad de vender más. En cambio, cuando se trabajaba con la Vicaría, se le entregaban arpilleras todas las semanas, lo que correspondía a lo que cada arpillerista podía hacer dentro de sus posibilidades. Este sistema no favorecía que quienes producían más rápido recibieran mayor paga, en relación a lo que podían ganar aquellas arpilleristas que trabajaban más lento. La arpillerista Patricia Hidalgo comenta: "Los conflictos y las quejas llegaban a la Fundación. Pero no debería ser, se tendrían que haber arreglado las cosas acá. Yo creo que eso influyó en que un día no nos pidieran más arpilleras y se acabaron los talleres".[214] Pese a los conflictos que pudieron suscitarse, la Fundación Solidaridad continuó apoyando a las arpilleristas hasta el año 2011 que es cuando dejó de funcionar definitivamente. De las arpilleras que pertenecieron a la Fundación Solidaridad, 45 fueron donadas al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en 2009.[215] Estas piezas fueron hechas en los talleres y bolsas de trabajo de la Vicaría de la Solidaridad.[216] Una vez que cerró definitivamente la Fundación Solidaridad, fueron donadas al museo una arpillera de gran formato y también artesanía carcelaria.[217]

Para otras arpilleristas, la creación de arpilleras no terminaría hasta que la búsqueda de sus seres queridos no acabara (Michaud y De Cock, 2019, p. 7). En razón de lo mismo es que muchas mujeres decidieron continuar la creación de arpilleras, aunque no sea desde la dinámica colectiva que se dio con fuerza durante la época de la dictadura. Tal es el caso de Bélgica Castro, arpillerista que vive actualmente en Malmö, Suecia.[218] Bélgica tiene una historia bastante particular en relación a otras arpilleristas. En 1977 pudo ingresar a los primeros grupos de arpilleristas que continuaron trabajando más apegados a la idea inicial de la arpillera de denuncia. De esos inicios ella recuerda:

> Mis compañeras de la Zona Sur de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos me invitaron a ser parte del taller que funcionaba en la población Malaquías Concha, en una bolsa de cesantes. Mireya Rivera fue mi maestra, quien me

[213] Comunicación personal con Eliana Martínez, 8 de enero 2018.
[214] Corporación Cultural De Peñalolén. (2016). *Arpilleristas de Peñalolén*. Santiago (s.e). Pp. 35-37.
[215] En ese entonces el museo funcionaba en oficinas temporales, pero ya se encontraba reuniendo parte de las colecciones con las que comenzó a funcionar en 2010.
[216] Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. *(*2019). *Arpilleras*. *Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.* Ocho Libros editores. Santiago de Chile. Segunda edición. P. 17.
[217] Comunicación personal con Verónica Sánchez, Conservadora del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 31 de enero 2024.
[218] Bélgica Castro estaba casada con Raúl San Martin Barrera detenido el 6 de octubre de 1973, hasta la fecha aún se encuentra desaparecido. Ambos eran militantes del partido comunista.

> hizo la primera introducción, me explicó el verdadero sentido de contar historias con las telas.[219]

En 1986 Bélgica Castro se exilió con su familia en Suecia y retornó nuevamente a Chile en 1999. Una vez más volvió a dejar su país en 2005, para ir a vivir definitivamente a Suecia. En este último viaje, las arpilleras fueron fundamentales para volver a configurar su historia:

> Mi vida de arpillerista ha sido remendarme, reponerme, recuperarme. Las arpilleras son las que me han salvado, los pedacitos de papel también, que he podido ir juntando y he podido con tanta historia, relajarme un poco y ver la vida con colores y formas bonitas.[220]

Hasta el día de hoy Bélgica Castro continúa realizando arpilleras desde el extranjero, en relación a su trabajo comenta: "sigo haciendo arpilleras con la esperanza, siempre he tenido la esperanza, de que las cosas tremendas que hemos vivido gracias al capitalismo, se puedan remendar".[221] Ha participado de diversas muestras nacionales e internacionales siempre desde la creación individual. Además, ha realizado diversos talleres de arpilleras con personas de todas las edades y nacionalidades. Tiene un proyecto creativo de figuras de papel con el que ha trabajado especialmente con infantes.

De igual modo, las Arpilleristas de Peñalolén, especialmente las de Lo Hermida, a través de un vínculo constante con el territorio donde dieron sus primeras puntadas, continúan realizando arpilleras desde la necesidad de retratar la realidad del Chile de hoy. Consideradas cultoras del arte popular, el año 2012 recibieron la condecoración de *Tesoros Humanos Vivos* por el programa de la UNESCO.[222] Patricia Hidalgo, emblemática arpillerista de Lo Hermida, reflexiona en torno a su quehacer histórico como arpillerista: "Las arpilleras pasaron a ser como un diario de vida o un paño de lágrimas o de esperanza".[223] También hace referencia a los cambios que tuvieron que enfrentar en la forma de hacer las arpilleras una vez retornada la democracia en 1990.

Según lo que reflexiona Patricia, la Fundación Solidaridad, que continuó con la labor de distribución y venta de arpilleras, incentivó a las arpilleristas a cambiar sus temáticas y los materiales que utilizaban, con el fin de hacerlas más atractivas y que pudieran competir en el mercado. Con respecto a las temáticas de las arpilleras, la arpillerista comenta: "Nos pedían hacer más rondas de niños y cosas de ese tipo. Decían que la gente ahora quería imágenes más bonitas, más alegres de Chile".[224] Para ella, todos esos cambios fueron los que hicieron que finalmente las compañeras empezaran a dejar los grupos de arpilleristas. "Habíamos sido como doscientas o más –parece– en la zona oriente. Después cien, setenta y cinco, cincuenta y así, hasta que quedamos el equipo de

---

[219] Parte del Relato Nº 16 de la muestra presencial y online "Todas las historias que caben en una Historia". Proyecto gestionado desde Mil agujas por la Dignidad en conmemoración de los 50 años del golpe cívico-militar en Chile. Para más información visitar: https://todaslashistorias.wixsite.com/todas-las-historias
[220] Comunicación personal con Bélgica Castro, 29 de enero 2024.
[221] Ídem.
[222] Reconocimiento entregado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) de Chile.
[223] Corporación Cultural De Peñalolén. (2016). *Arpilleristas de Peñalolén*. Santiago (s.e). P. 28.
[224] Ídem. P. 35.

cada taller no más –ahí con la María nos hicimos más cercanas. Al final éramos como ocho o diez en total".[225] Cuando Patricia hace referencia a su compañera María, se refiere a María Teresa Madariaga, otra emblemática arpillerista de la comuna de Peñalolén. Esta arpillerista viajó el año 2009 a la India, con la entonces presidenta Michelle Bachellet. Su labor fue ir en representación de todas las arpilleristas para mostrar algunos de sus trabajos. En esta ocasión también pudo conocer el trabajo de algunas mujeres arpilleristas de la India, aunque la barrera del idioma les impidió profundizar en sus conexiones, según relata ella misma.[226]

De los grupos de arpilleristas trabajando en colectividad, el de Melipilla logró mantenerse activo en los años de transición a la democracia y funcionan hasta el día de hoy. En 2013 obtuvieron el Sello de Excelencia a la Artesanía. Con respecto al final de los grupos de arpilleristas en el tiempo, Aida Moreno arpillerista de Huamachuco, piensa que "en algún tiempo después de la llegada de la democracia como que se durmió el tema de arpillera, pero resaltó ahora para el Estallido Social.[227] Yo ahí en el Estallido busqué género, busqué todo, hice tira ropa y empecé a hacer arpilleras con una fuerza, porque era, es un aporte". Desde el 2023 funciona "Tejiendo redes" en Huamachuco, grupo estable de arpilleristas que cuenta con personalidad jurídica y sigue siendo un colectivo donde solo participan mujeres. Conoceremos más sobre el trabajo social y la experiencia de Aida Moreno y también de la arpillerista Victoria Díaz en el siguiente apartado.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile se ha convertido en el principal receptor de las arpilleras que han sido donadas desde diferentes partes del mundo, por arpilleristas históricas, familiares de arpilleristas, coleccionistas, fundaciones nacionales e internacionales, y entidades privadas que mantuvieron una relación solidaria con Chile. Las más de 500 piezas textiles que se encuentran resguardadas como un acervo de la memoria en el museo, transitan en diversos exposiciones y proyectos con fines educativos y conmemorativos. Una situación similar sucede con la colección de la curadora Roberta Bacic, quien a través de la plataforma Conflict Textiles, almacena más de 400 textiles de memoria, de los cuales 290 son arpilleras. En el capítulo 6 retomaremos la discusión sobre Roberta Bacic y su Archivo/Plataforma de Textiles y derechos humanos, ya que ella es un importante caso de estudio en lo que respecta a las mujeres que son mediadoras textiles.

2.5 La historia de las arpilleras en la voz de sus propias creadoras

Este apartado estará conformado por las voces de dos arpilleristas, Victoria Díaz y Aida Moreno, quienes a través de entrevistas nos compartieron sus experiencias y recuerdos de su trabajo textil durante la dictadura. Esta colaboración fue fundamental, ya que favoreció la estructuración de este entramado cuyo objetivo es reconstruir la historia de

[225] Ídem. P. 35.
[226] Ídem. P.68.
[227] Estallido Social es el nombre con que se denominan todas las manifestaciones y protestas llevadas a cabo en Santiago y otras regiones de Chile, entre octubre de 2019 y marzo de 2020.

las arpilleras desde fuentes primarias. Por medio de entrevistas con las arpilleristas, pudimos indagar en las diversas etapas de la creación de arpilleras, además de plantear ideas generales sobre el funcionamiento de los grupos en sus diversos contextos y localidades. Es importante mencionar que ambas arpilleristas entrevistadas cuentan con un importante reconocimiento como embajadoras de esta disciplina, pero principalmente, por su abnegada labor en torno a la defensa de los derechos humanos y la búsqueda de mejores condiciones de vida para las comunidades.

2.5.1 Victoria Díaz, una hacedora incansable por la memoria y los derechos humanos

Desde los inicios de las arpilleras, aquellas primeras obras que estuvieron vinculadas a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, surge con fuerza el nombre de Victoria Díaz. La creación de arpilleras políticas es uno de todos los bandos que ella escogió ante la incansable búsqueda de justicia por la honra de su padre, su familia[228] y la lucha por los derechos humanos.[229] Desde pequeña, Victoria descubrió que tenía una conexión con las artes, por lo que, potenciada por sus padres, entró a estudiar a la escuela experimental de Educación Artística en 1957.[230] Podríamos hacer un alto en este relato para comentar que Victoria es de las pocas arpilleristas que posee estudios artísticos, sin embargo, tras preguntarle por si esto afectó directa o indirectamente su desempeño dentro de los grupos de arpilleristas, ella fue enfática en decir que no, que nunca lo sintió así. Inspirada en los pensamientos que esta pregunta le trajo a la mente, Victoria recordó con mucho cariño a sus compañeras y la forma constructiva en que lograron sacar adelante el trabajo de crear arpilleras, entre tantas otras actividades que realizaban en la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

Entre los hechos que Victoria relató con respecto a su vida, aparecieron las últimas vacaciones con sus padres en 1972, cuando la visitaron en su estancia en Moscú, donde había ido para estudiar Literatura y lengua rusa. Entre lágrimas reflexiona: "jamás me iba imaginar que yo iba a pasar los últimos 20 días de vacaciones con mis viejos".[231] Y es que las historias de las arpilleristas están marcadas por un antes y un después. Este camino transita entre la vida que tuvieron con sus seres queridos y otra después, cuando ya no volvieron más. Victoria recuerda cómo las arpilleras fueron fundamentales para retratar los pasos que dio desde sus vivencias: "Como familiar nosotros cada día decíamos ¿qué más podemos hacer? ¿qué más podemos hacer en cuanto a la búsqueda? (…) lo que yo hice fue mi experiencia de vida en la búsqueda, y eso fue quedando reflejado en las

[228] Hija de Víctor Díaz López, quien fue Dirigente Nacional de la CUT y Subsecretario General del Partido Comunista de Chile. Detenido desaparecido hasta la fecha, desde el 12 de mayo de1976.
[229] Victoria Díaz participó en la creación de arpilleras, en la agrupación folclórica y también estuvo en la parte de prensa y comunicación, todas actividades enmarcadas dentro de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos
[230] En el año 1965 estudió Diseño Industrial en la Universidad Técnica, en Santiago. Posterior a esos estudios, se fue a la Unión Soviética a estudiar literatura y lengua rusa. En 1972 volvió a Chile para enseñar lo que había aprendido. Si bien, nunca abandonó el arte y la música, otras de sus valiosas herramientas creativas, no se desempeñó como artista durante estos años.
[231] Comunicación personal con Victoria Díaz, 17 de enero 2024.

arpilleras." Recuerda por ejemplo cómo su participación en el conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos desde su creación, le permitió retratar a través de arpilleras "La cueca sola", una de las más reconocidas y emblemáticas arpilleras. Ella argumenta en este punto la importancia de tener conocimiento empírico de lo que se estaba hablando. Como sabía los pasos de este baile y veía constantemente a sus compañeras practicarlos, fue una vivencia fresca que le permitió captar detalles que quedaron plasmados en sus creaciones. Ella comenta: "porque la viví ahí, porque fue la vida, esto a mí no me lo contaron".[232]

Sus inicios en la creación de arpilleras son a comienzos de 1977, cuando se enteró a través de su madre que había un taller de arpilleras. Al poco tiempo se incorporó al taller que tenía la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, que ya venía funcionando desde el Comité Pro Paz, como vimos en la primera parte de este capítulo. Victoria realizó arpilleras durante 15 años, hasta fines de 1992, que es cuando se cerró la Vicaría de la Solidaridad (ver figura 12). Después realizó algunas piezas puntuales que le fueron solicitando, pero no con la periodicidad con que trabajó en los años de dictadura, ni tampoco en la compañía del colectivo de arpilleristas que conformó con tanto orgullo.[233]

En el transcurso de nuestra entrevista, Victoria Díaz rememoró en diversos momentos en la labor de Isabel Margarita Morel y la idea de que las arpilleras fueron verdaderos Periódicos de Tela. Las arpilleristas hicieron de sus creaciones en tela sus bitácoras de vida. Victoria lo confirma y comenta: "sin querer fue quedando registrado el quehacer, el sentir, esa vida que nos tocó vivir, como las marchas por ejemplo". El trabajo de realizar arpilleras junto a la labor que desempeñaba la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos no fue una tarea fácil, el miedo podía ser una emoción evidente, sobre todo teniendo en cuenta las aberraciones que se estaban ejecutando en el país. Sin embargo, los vínculos y la resiliencia que forjaron en comunidad las mujeres, fue lo que les permitió sentirse fuertes. Victoria comenta: "Estando juntas sabíamos que éramos como una fuerza, estábamos juntas. Con la solidaridad que había ese miedo podía ser controlado".[234]

[232] Ídem.
[233] Victoria Díaz recuerda que, en 2007, Isabel Margarita Morel le pidió una arpillera sobre lo acontecido con su padre. Ese mismo año fue cuando, tras 31 años de espera, pudieron saber la verdad de su caso.
[234] Comunicación personal con Victoria Díaz, 17 de enero 2024.

Figura 12. *Familiares encadenadas*, arpillera. Victoria Díaz Caro. 1991.

Fuente: Archivo de fondos y colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Fondo Brikkmann, Beatriz
https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000321-000001-000049

Cuando le pregunté a Victoria cuál creía que era la vinculación de las arpilleras con el mundo del arte, ella respondió:

> A mí lo que me importa es la autoría, entendiendo que uno es de bajo perfil, es por el hecho de reconocer a quién la hizo, por algo nacimos con nombre las personas. ¿Por qué ahora no puede tener un nombre la arpillerista? (..) ¿por qué vamos a anularnos? ¿Porque

> esto es artesanía?, (…) más con esto que nos tocó vivir, es como negar lo que hay y a su autor, que tiene un nombre, porque pertenecemos a una familia.[235]

Para Victoria es entendible que durante el tiempo de la dictadura se optara por la ausencia de una firma y no se reconociera la autoría de las arpilleras. Pero, por otra parte, es inadmisible que esto continúe ocurriendo en la actualidad. Sobre todo, teniendo en cuenta la historia de un desaparecido que puede haber detrás de una arpillera y la importancia de hacer prevalecer la memoria colectiva. En sus reflexiones lamenta con tristeza que como muchas de sus compañeras ya han fallecido, quizá nunca se pueda identificar su autoría en las arpilleras que quedan y tampoco las historias que guardan esos textiles. Para Victoria Díaz, a pesar de los matices oscuros de su historia familiar, la arpillera fue algo que caló su vida profundamente: "es tan maravilloso, la arpillera posibilita que todo el que no tuvo estudios vuelva a ser niño. (..) y tiene un valor ¡tiene un valor! ¿cómo no va a tener valor?". Se podría esperar que detrás de su experiencia dentro del mundo del arte y la formación que marcó su vida creativa, hubiese algún interés en querer profesionalizar esta técnica o buscar patrones que contribuyeran a hacerla más cercana a los preceptos esperados de este ámbito; pero no fue el caso. Para Victoria Díaz "La libertad de creación tiene que ser inherente a la persona que crea"[236] incluso por sobre cualquier exigencia del mundo del arte.

Finalmente, en nuestra entrevista, Victoria Díaz agradeció que se haya despertado un interés mayor en la juventud por conocer esta parte de la historia, la historia de las arpilleras. Pero, además, se siente feliz de que se les considere desde sus relatos que están vivos porque ellas siguen en pie. En razón de lo mismo, comenta: "a veces se construye a partir de lo que quedó escrito de lo que ya está escrito, pero se obvia a las que todavía estamos".[237] El testimonio abierto de Victoria Díaz como posicionamiento político y su constante quehacer desde la creación artística, han contribuido a la reestructuración de la historia, no tan solo de las arpilleristas, sino que además, del rol protagónico que tuvieron las mujeres como agentes de lucha y cambio social en la dictadura.

2.5.2 Aida Moreno, dirigenta y arpillerista de convicciones sociales

Aida Moreno en la actualidad es dirigenta social y arpillerista. Se incorporó el año 1977 a un grupo de arpilleras y desde ese entonces la creación de estas piezas textiles es una forma de activación comunitaria que no abandonó nunca más.[238] Es de las pocas arpilleristas con las que he conversado que tiene la vivencia de lo que fueron las enseñanzas de Valentina Bone. Aida recuerda: "Valentina nos capacitó en que esto era una herramienta para comunicar, comunicarle (..) al mundo entero lo que pasaba en cada

[235] Ídem
[236] Ídem.
[237] Ídem.
[238] Aida Moreno es uno de los casos de arpilleristas que no tienen un familiar desaparecido, pero recuerda que el padre de su hijo era jefe del MIR, lo que la llevó a enfrentar el allanamiento de su casa y a vivir bajo el peligro constante de que algo les ocurriera.

una de las familias". Para ella la arpillera fue "una herencia que la Valentina nos dejó y que las que la tomamos así, pero muy muy muy cerca, la llevamos hasta hoy día".[239] Aida continúa apegándose "sagradamente" a la metodología y técnica que difundió su maestra, fue muy enfática al comentarlo cuando le preguntamos por Valentina.

Aida Moreno se vincula a la creación de arpilleras como un medio para generar recursos y mejorar las condiciones de vida de su comunidad. Estas inquietudes, que son diferentes a las de las primeras arpilleristas que pertenecían a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos como Victoria Díaz, tampoco le restan peso político a las arpilleras que realizaron y lo que querían expresar. Las creaciones de Aida están principalmente sustentadas en las organizaciones sociales y las duras circunstancias de vida que muchas mujeres que quedaron solas durante la dictadura tuvieron que enfrentar. En razón de lo mismo comenta: "Yo siento que la arpillera para el tema social y político es un gran aporte, porque hablamos a través de eso".[240] Aida lleva más de 35 años trabajando por los derechos de las pobladoras de Huamachuco. Simultáneamente a la creación de arpilleras, su quehacer social la ha llevado a fundar y dirigir La Casa de la Mujer en Huamachuco (1989-). Esta entidad busca capacitar a la comunidad y mejorar la vida de las mujeres de la localidad de Renca, en Santiago de Chile. Un objetivo fundamental es luchar contra la pobreza, la discriminación y la violencia económica.[241] Aida no siempre estuvo vinculada a la política. Un hecho traumático fue cuando le allanaran su casa, situación que la hizo entender el peligro que corría su familia. Ella comenta que ese fue su despertar político. La arpillerista recuerda las reuniones de partido en las que participaba el padre de su hijo y lo lejana que se sentía a ese mundo y las cosas que se discutían. Sin embargo, con el tiempo y los diversos sucesos familiares que marcaron esta época, fue adquiriendo una nueva forma de entender lo que estaba pasando en su territorio. Aida reflexiona sobre la importancia que tuvo la iglesia y los grupos de religiosos con los que se vinculó en su accionar político y social. Ella comenta como es que las reuniones que se gestionaban desde la iglesia contribuyeron a abrirle espacios a las mujeres, que estaban muy renegadas de las decisiones sociales:

> Los sacerdotes nos invitaron a las comunidades. Fue como una vida nueva, porque ya no era solo el caballero el que participaba solo, sino que los curas nos invitaron a los dos, porque el machismo también era requete fuerte, pues claro, nosotras las mujeres no figurábamos para nada.[242]

Para Aida Moreno estos encuentros permitieron la organización de los pobladores y además, poder ir en ayuda de las familias que habían vivido una agresión o pérdida de algún ser querido o también un allanamiento violento de sus hogares. La arpillerista comenta con mucho énfasis que estos encuentros fueron los que les permitieron expresarse a las mujeres, y sentirse escuchadas por fin. Es así como en estos procesos se potenciaron los grupos populares de mujeres que contaban con el apoyo de la Vicaría de

[239] Comunicación personal con Aida Moreno, 5 de agosto de 2023.
[240] Ídem.
[241] Para más información visitar: https://chile.un.org/es/175810-a%C3%ADda-moreno-34-a%C3%B1os-trabajando-por-los-derechos-de-las-mujeres
[242] Comunicación personal con Aida Moreno, 5 de agosto de 2023.

la Solidaridad. Aida comenzó a entender que todas esas experiencias eran fundamentales para participar socialmente y que también había que aprender y prepararse para poder contribuir eficientemente al bien común. Ella nos cuenta que comienza a capacitarse, ese ímpetu la lleva a adquirir rápidamente un liderazgo importante en su comunidad. Estas acciones que ha sostenido en el tiempo, son las que la han hecho merecedora del reconocimiento que goza como dirigenta social en la actualidad.[243] Dentro de los tantos recuerdos y anécdotas que atesora, tras tantos años de servicio, recuerda especialmente las palabras de una mujer, que en su relato refleja claramente la crueldad de la pobreza de la época: "yo estoy muy mal, fui a médico porque en mi casa no hay nada. Estoy con una depresión tremenda y me han dado Diazepam los médicos, yo los estoy compartiendo con mis hijos, les doy para que se duerman y no me pidan comida." Estas experiencias de vida también comenzaron a aparecer en las arpilleras que creaban las mujeres. Aida recuerda que eran aproximadamente ocho arpilleristas en un grupo que se llamaba Nueva Esperanza. La Vicaría les daba la posibilidad de hacer una arpillera mensual, por la que se pagaban aproximadamente 12 mil pesos chilenos a cada arpillerista. A través de esta dinámica de trabajo y creación textil, Aida reflexiona en cómo las mujeres lograron entender que las arpilleras se transformaron en una gran ayuda para sobrevivir y alimentar a sus familias, en una época donde la pobreza había alcanzado niveles muy elevados.

La creación de arpilleras fue una técnica que cautivó a Aida Moreno, porque podía comunicarle al mundo lo que estaba pasando en Chile. Sobre estos procesos comenta: "cuando empecé a hacer arpilleras siempre fueron muy revolucionarias, porque entendí perfectamente que la participación social y la arpillera estaban de la mano".[244] Recuerda que con el tiempo pusieron reglas en el grupo, como la importancia de no caer en copias a la hora de plantearse una creación y siempre hacer temáticas acordes a las vivencias reales de cada una.

Cuando le pregunté acerca de cuáles eran las temáticas que realizaban y si les comenzaron a pedir algunas en particular, recuerda que en más de una ocasión llegó una persona a pedir alguna arpillera con características específicas de colores o temáticas. Sin embargo, no fue una práctica que como grupo avalaron: "nosotras siempre nos resistimos a que no podía ser, porque la arpillera para mí, y eso es lo que yo veo (…) es una forma de poder expresar las necesidades, lo que nosotros vemos, como qué cosas faltan, la injusticia". En relación a este punto, Aida recuerda cómo es que incentivó a una mujer en la creación de una arpillera, haciéndola reflexionar en la problemática que le acogía de no conseguir hora médica en el consultorio. Su objetivo fue que ella pudiese entender que eso también era algo importante de visibilizar, que la atención médica es un derecho de todas las personas y que su arpillera podía hablar de ello también.[245]

Como mencionamos inicialmente, el trabajo de Aida Moreno como dirigenta social y arpillerista trascendió con fuerza en el tiempo. En 1988 se encontraba realizando

[243] En 2023 fue reconocida en la exposición *50 años 50 mujeres*, organizada por el Ministerio de la mujer y Equidad de Género de Chile, en colaboración con Metro de Santiago. La muestra consistió en imágenes de 50 mujeres que han sido influyentes en el país, durante estos últimos 50 años.
[244] Comunicación personal con Aida Moreno, 5 de agosto de 2023.
[245] Ídem.

arpilleras con un grupo de madres de la Iglesia, un colectivo llamado "Gestación". Fue con este grupo de mujeres con quienes comenzó a soñar con la idea de tener un espacio físico propio para que pudiesen reunirse. En 1989 lograron conseguir una "mediagua"[246] que les permitió realizar los encuentros, para en 1990 formar la primera escuela de verano. Aida recuerda con orgullo y emoción todas las etapas que dieron origen a la Escuela de la Mujer de Huamachuco. Hablando siempre en plural porque su rol de dirigenta así la ha acostumbrado, afirma que en todos esos procesos que fueron viviendo, tuvieron el trabajo de las arpilleras como protagonistas de su historia. "Las arpilleras siempre han estado con nosotras y ha sido como la herramienta fundamental para poder seguir adelante".[247] El trabajo de Aida Moreno por dignificar la forma de vida de las mujeres de Renca, a través de la Escuela de la Mujer de Huamachuco, capacitándolas y acompañándolas en el cuidado de sus familias, ha significado que se transformen en un modelo a imitar en otros territorios.

2.6 Los respiros textiles de las arpilleras hacia otras latitudes

Pese a que las arpilleras dejaron de ser confeccionadas desde los mecanismos de creación colectiva que se instauraron durante la dictadura chilena, su influencia se dejó ver inclusive más allá de América Latina. La conformación de grupos de mujeres arpilleristas desde otras latitudes y con otros fines sociales a los que movilizaron a las arpilleristas chilenas, han comenzado a proliferar en el mundo. Es así como se conformó el Colectivo de Arpilleras de Wellington en Nueva Zelanda,[248] agrupación originada el 2014, conformada mayoritariamente por mujeres latinoamericanas. Le prestamos especial interés a este colectivo porque sus orígenes radican en la visita de Roberta Bacic, cuando participó de la *Third International Visual Methods Conference* en Wellington. En dicha instancia la curadora expuso 24 arpilleras históricas en St. Andrew's en The Terrace. En este evento se mostraron por primera vez arpilleras en Nueva Zelanda, con motivo de la conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar en Chile.[249] El desempeño de este colectivo de arpilleristas de Wellington ha significado estudios académicos en torno a su práctica creativa y su posible inserción en las prácticas artísticas contemporáneas (Galarza, 2018).

En el año 2021 tuve la posibilidad de conocer de cerca el trabajo de una segunda agrupación, el Colectivo de arpilleristas de Basel,[250] conformado por integrantes que se

[246] Nombre que se le da a las viviendas sencillas construidas de emergencia en Chile.
[247] Comunicación personal con Aida Moreno, 5 de agosto de 2023.
[248] El último contacto que se tuvo con este colectivo de arpilleristas fue en el año 2020, escribí dos veces al correo electrónico de la organización en 2022, pero no recibí respuesta, por lo que se desconoce si, en la actualidad, efectivamente continúan trabajando. Este grupo forma parte de los colectivos que participaron de la manifestación textil mundial Mil agujas por la Dignidad en 2019.
[249] Para más información visitar: https://www.arpilleraswellington.com/
[250] Este colectivo participó en reiteradas ocasiones, entre 2021 y 2022, en las convocatorias de Mil agujas por la Dignidad. A partir de esa experiencia, fue posible mantener conversaciones virtuales con algunas de sus integrantes, con el fin de comprender su forma de trabajo a distancia. Sin embargo, en la actualidad se desconoce si el grupo continúa activo.

encuentran en Suiza y Chile. Esta agrupación de arpilleristas propone una forma inusual de trabajo a través de una conexión virtual para la creación de arpilleras, teniendo en cuenta que no todas las integrantes se encuentran en el mismo territorio. Sus propuestas creativas traspasan las barreras geográficas, aprovechando las herramientas tecnológicas para concretar proyectos colectivos, que mantienen los fines sociales y de denuncia de las primeras arpilleristas. Se desconoce si continúan funcionando como colectivo, puesto que su última propuesta se llevó a cabo en 2022.

Con respecto a la presencia de grupos de arpilleristas en Chile, se han llevado a cabo diversas muestras que contemplan arpilleras, sobre todo teniendo en cuenta los diversos eventos culturales que se levantaron tras los 50 años del golpe cívico-militar en Chile. Tal fue el caso del proyecto de arpilleras que llevó a cabo la Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial junto al Museo de Historia Natural de Santiago de Chile. Esta actividad llevó por nombre "Arpilleras de la Memoria: a 50 Años del Golpe" y contó con la participación de 30 mujeres arpilleristas que trabajaron sus obras durante dos meses.[251]

Es así como se levantan diversas instancias en torno a la creación de arpilleras, sin embargo, en su mayoría no contemplan la permanencia de un colectivo que trabaje periódicamente en el tiempo. Fuera de la región Metropolitana de Santiago que es donde se llevan a cabo mayoritariamente estas experiencias creativas y de memoria, en 2022, la Comisión de Derechos Humanos de la ciudad de Limache, realizó el Taller de Arpilleras La Paloma, proyecto que culminó con una muestra, pero se desconoce si el colectivo sigue funcionando en la actualidad.

En la comuna de Pedro Aguirre Cerda de la Región Metropolitana, funciona la agrupación Hebras de la Memoria Arpilleras, entre otros colectivos culturales que mantienen la esencia política y social de su territorio en sus creaciones textiles. Por otra parte, el proyecto Hijas e Hijos del Exilio Chile ha desarrollado trabajos de arpilleras desde sus vivencias en el exilio, contemplando además la experiencia del trabajo de estas obras con personas que aún viven en el extranjero. La muestra, que se tituló *Hijas del exilo. Arpilleras y retazos de memoria* fue llevada a cabo en el Centro Cultural Gabriela Mistral y contempló piezas realizadas entre el año 2022 y 2023, cuyo interés estuvo centrado en promover el resguardo de la memoria individual y colectiva.

En la Quinta Región de Valparaíso se encuentra la agrupación Arpilleras de la Memoria Valparaíso, y en el sur de Chile, el Grupo de Arpilleristas de Angachilla y el Colectivo de Arpilleras de Chiloé. En el norte, se identificó al Colectivo de Arpilleras de Atacama. La participación de estos colectivos en museos o espacios artísticos es mucho menos frecuente, considerando tanto las extensas distancias geográficas de Chile como la centralización de la mayoría de las instituciones culturales en la capital del país.

Las historias de lucha y resistencia de las Arpilleristas de la dictadura han servido de referencia para la conformación de nuevas agrupaciones textiles en Chile y el mundo. Los

[251] Para más información visitar: https://www.mhn.gob.cl/noticias/exposicion-memorias-puntadas-nuestro-lugar-en-la-historia

propósitos creativos cambian con las demandas sociales y las necesidades diversas de cada territorio, pero la esencia política de estas piezas se mantiene con el tiempo. A continuación, conoceremos en profundidad el trabajo de agrupaciones de arpilleristas originadas en Perú, Brasil y España, ejemplos que evidencian el impacto que han tenido las arpilleristas como referentes de nuevos grupos de artivismos textiles.

2.6.1 Arpilleras en Perú. Tradición textil, hilos de esperanza y dignidad

El trabajo de la creación de arpilleras en Perú se ha dado con mucha fuerza, llegando a desarrollar una técnica exquisita de muñequería y una variada gama de puntadas aplicadas en cada creación. Según Gaby Franger (1988, pp. 87-88), las arpilleras peruanas se encuentran entre la "política de las bordadoras chilenas y la tradición del arte popular peruano, que desde siempre ha constituido un medio para enviar mensajes". La investigadora plantea que hay muchos mensajes ocultos en los textiles, que han tratado de mantener la cultura andina incluso ante la enseñanza impositiva de la cultura española. Ella cita como ejemplo el tejido de fajas, parte importante del vestuario de campesinos, hombres y mujeres, durante toda su vida y que en zonas como el Cuzco se llegó a prohibir por poseer un sistema oculto de comunicación (Franger, 1988, p. 88).

Está claro que la colonización y la desigualdad social que azota a diversos países de América Latina tiene un impacto en sus producciones artísticas y, por qué no, también en sus textiles. Volviendo al caso peruano, diversas fuentes apuntan a que la creación de arpilleras con un acento político desde la activación de las mujeres proviene de la influencia de las arpilleristas chilenas (Franger, 1988, p. 83). Igualmente lo mencionó Isabel Alacote Vilcatoma,[252] representante de la Asociación de Arpilleristas de Mama Quilla de Huaycan, Lima, quienes se dedican a la creación de arpilleras y concedió dos entrevistas para esta investigación. Esta asociación la conforman mujeres y familias que fueron desplazadas durante el período de violencia entre 1980 y 2000 en el Perú y luego se asentaron en la zona autogestionaria de Huaycán, distrito de Ate. A muchas de ellas les asesinaron a sus padres y otros familiares, lo que ha marcado sus historias y las de sus nuevas generaciones. A pesar de lo anterior, han logrado readaptar sus costumbres a este nuevo territorio, como, por ejemplo, al ser quechuahablantes han tenido que aprender a hablar castellano. Sin embargo, sus ansias por reparación y justicia siguen dentro de las inquietudes que movilizan sus acciones y sus creaciones textiles, porque no olvidan sus orígenes ni las formas forzadas en que debieron emigrar.

La Asociación de Arpilleristas de Mama Quilla comenzó a reunirse en 1986, y al igual que en el caso de las arpilleristas chilenas, estuvieron al alero de religiosas extranjeras y sacerdotes que les ayudaron a readaptarse a esta nueva vida. Si bien no se constituyeron como organización legal con el nombre de Mama Quilla hasta el 2007, siempre han estado

[252] Isabel Alacote Vilcatoma nació en 1975 en Ayacucho, Perú. En febrero de 1984, sus padres fueron asesinados, lo que la llevó, junto con sus hermanos, a emigrar a Lima. Al momento de la entrevista, Isabel Alacote Vilcatoma se desempeñaba como presidenta de la asociación. Comunicación personal con Isabel Alacote Vilcatoma, 4 de octubre de 2022.

acompañadas por la iglesia, tanto en infraestructura como en soporte emocional. En el momento en que se llevó a cabo la entrevista, el colectivo estaba conformado por 20 integrantes aproximadamente. Según lo que nos cuenta Isabel Alacote Vilcatoma, en el tiempo se han ido incorporando mujeres jóvenes y familiares que de alguna forma están involucradas en el conflicto. Parte del petitorio de estas mujeres hacia las autoridades gubernamentales tiene relación con la necesidad de tener un espacio permanente para reunirse, máquinas de coser, capacitaciones con profesionales para todas, y apoyo psicológico. Isabel recuerda que a muchas mujeres les fue difícil sacar la voz, por no hablar castellano, no tener estudios básicos, pero también por no sentirse seguras por el temor a ser juzgadas y etiquetadas como terroristas. Isabel reflexiona: "Nosotras somos víctimas de terrorismo, no terroristas".[253] Por mucho tiempo se les hizo difícil contar su historia, muchas de ellas abandonaron sus hogares, pero lo más doloroso es la muerte de muchos de sus familiares.[254] Estos hechos violentos las marcaron, además de la experiencia de migración a nuevos territorios, que siempre significa un duelo. Esto originó la necesidad de adaptación de las personas que llegaron a este sitio desconocido, buscando formas de reorganizarse en sus tradiciones ya instaladas en Lima. La añoranza de sus geografías de infancia, sus costumbres, sus creencias y el conflicto latente que les arrancó a sus familiares, inspiraron muchas de las arpilleras de la Asociación de Arpilleristas de Mama Quilla, por lo que también significaron una forma de sanación. Se destaca particularmente la colección de 7 arpilleras donde cada una representa una etapa del proceso de emigración y adaptación. Isabel comenta el sentido de estas arpilleras:

> El primer cuadro es de las labores cotidianas. El segundo es el acto de violencia, se relata cómo los terroristas mataban a la gente y cómo parte de los militares y luego está de cuando llegamos a Huaycán, cómo lo encontramos. Estaba seco, lleno de rocas, y nosotros nos posicionamos con casas rústicas (…). La gente se organizó para pedir derechos básicos, se hicieron marchas, para pedir sistema de agua y desagüe. Los trabajos comunales que se hacían para poder mejorar el lugar, la comunidad. En otro de los cuadros se relata una de las marchas más grandes que se hizo hacia el congreso, en los 90. Murió uno de los principales dirigentes de la comunidad en esa marcha, pero se lograron derechos básicos. Otro de los cuadros es de cómo queremos ver a nuestra comunidad de Huaycán, con veredas, agua, colegios. Una vida más digna con parques y mejoras de vida.[255]

Isabel reflexionó sobre la importancia de reconocer que su pueblo no se quedó paralizado en el rencor y el recuerdo de la violencia inmerecida que vivieron. También buscaron formas de recomenzar, y la creación de arpilleras fue una manera de contar sus historias, sino también de plantear sus anhelos para el futuro (ver figura 13). Así, como con el tiempo, se comenzó a hablar de la Comunidad Urbana Autogestionaria de Huaycán, localidad del distrito de Ate, al este de la provincia de Lima, sitio donde estas personas comenzaron su nueva vida, pero sin abandonar parte de las costumbres que traían de sus tierras de origen. El nombre de la Asociación de Arpilleristas Mama Quilla está en

[253] Comunicación personal con Isabel Alacote Vilcatoma, 4 de noviembre de 2022.
[254] Para más información visitar: https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/reportaje/mama-quilla-la-espera-por-una-reparacion-colectiva-urgente/
[255] Comunicación personal con Isabel Alacote Vilcatoma, 4 de noviembre de 2022.

quechua y significa Mama: madre; Quilla: luna. Está inspirado en los recuerdos de la sierra peruana en la época de la violencia, donde no había electrificación. Isabel recuerda que a raíz de esta carencia las noches eran muy oscuras, cuando allanaban o amenazaban sus hogares, la luna era la única que les guiaba para poder arrancar a un sitio donde no corrieran peligro. La arpillerista se refiere a la luna como una "madre que nos amparaba para buscar un lugar seguro que nos salvara del peligro, era la luz, la esperanza".[256]

Figura 13. Arpillera. Asociación de Arpilleristas Mama Quilla.[257]

Fuente: Archivo de la Asociación de Arpilleristas Mama Quilla.[258]

El trabajo que ha llevado adelante la asociación les ha permitido participar de diversas instancias vinculadas a la artesanía, más que en espacios del mundo del arte en Perú. Tal es el caso de la feria de artesanía Ruraq Maki, que cuenta con mucho prestigio en el país. Isabel también recuerda que hay una arpillera de la Asociación de Arpilleristas de Mama Quilla en el Museo de la Memoria y que también se hizo una arpillera grande a pedido para el Ministerio de la Mujer. Por otra parte, tuvieron la posibilidad de mostrar una de las arpilleras de la colección en Brasil alrededor del año 2010; sin embargo, no recuerda con exactitud cómo fue ese suceso ni en qué lugar en particular fue expuesta. Como asociación poseen una página web que da cuenta de sus intereses como agrupación y

[256] Idem.
[257] Se desconoce el título y el año de la arpillera.
[258] Imagen facilitada por Isabel Alacote.

formas de contactarlas, pero en ella no llevan un registro específico de los sitios en que exponen.[259] Con respecto al tema del arte, se le preguntó a Isabel si como arpilleristas se consideraban artistas, a lo que respondió:

> Yo conocí a un antropólogo, César Ramos, muy querido acá por artistas tradicionales. Cuando este señor vio lo que nosotras hacíamos, nos dijo "maestras", entonces yo quedé con la boca abierta. Ahí entendí que lo que nosotras hacíamos tenía un valor muy muy alto y a partir de ahí yo empecé a valorar lo que yo hacía (…) Si bien yo no soy experta en el arte, no tengo estudios, pero yo hago a mi manera y sí, me considero una artista, de repente tengo carencias académicas, pero muchas veces he escuchado que el hecho de pisar una universidad no te hace ser un profesional artista (…) Yo tengo la universidad de la calle, la universidad de mi familia, la universidad de la vida, no sé hablar muy bien, pero yo me sé expresar de lo que yo hago, a mi manera y a veces pienso que no necesito hablar, sino que lo que habla es lo que yo hago, entonces yo sí me considero artista.[260]

En 2019, la Asociación de Arpilleristas de Mama Quilla expuso una arpillera en los Juegos Panamericanos realizados en Perú. En 2023 se llevó a cabo el encuentro "Tejiendo memorias: Procesos de sanación en Perú y Colombia", organizado por el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social LUM junto a la Embajada de Colombia. Este evento contó con la participación de la Asociación de Arpilleristas Mama Quilla, organización de familias desplazadas por la violencia en Perú, y de las Tejedoras de Mampuján, mujeres sobrevivientes de la costa caribeña de Colombia. El objetivo fue poder intercambiar experiencias desde los diferentes conflictos que vivieron en sus respectivos países, para finalmente reflexionar en torno al rol de las prácticas textiles en sus procesos de sanación y fortalecimiento.[261] Este mismo año, además, Isabel Alacote Vilcatoma fue una de las 18 mujeres que recibieron la Beca de Gestión Cultural entregada por la UNESCO en el Perú.

Tal como se comentó anteriormente, la Asociación de Arpilleristas de Mama Quilla ha mantenido su trabajo inserto principalmente en el campo de la artesanía, lo que le ha permitido fortalecer su trayectoria a lo largo del tiempo, a pesar de su poca entrada a instituciones del mundo del arte. La actividad de la arpillería en Perú, teniendo en cuenta la tradición textil predominante del país, se ha desarrollado principalmente con fines decorativos, sobre todo desde los años ochenta, por lo que el trabajo de esta asociación abre esta técnica a nuevas formas de artivismo textil, pero sin perder de vista lo ancestral. Dentro de los colectivos activos en Perú, también se constató la existencia del Colectivo de Arpilleras Perú, que trabajan desde Lima, al alero de Pamplona Artex desde el año 2000. Este proyecto busca enriquecer la técnica de la arpillería capacitando a diversas mujeres, trabajando temáticas vinculadas a las tradiciones de la tierra, las costumbres y también celebraciones religiosas. En 2019 participaron de la manifestación textil mundial

[259] Para más información visitar: https://asociacionmamaquilladehuaycan.ruraqmaki.pe/
[260] Comunicación personal con Isabel Alacote Vilcatoma, 4 de noviembre de 2022.
[261] Para más información visitar: https://lum.cultura.pe/noticias/arpilleras-y-tejedoras-de-per%C3%BA-y-colombia-intercambian-experiencias

Mil agujas por la Dignidad, evento que tenía intencionados matices políticos, pese a no ser la tónica habitual del colectivo.

2.6.2 Arpilleras en Brasil. Mujeres y puntadas de resistencia social

Brasil es uno de los países que ha tomado el sistema de trabajo que ofrecen las arpilleras para aplicarlo de forma permanente desde sus propias problemáticas. Desde esta dinámica de hacer del textil una herramienta para visibilizar causas sociales, surge el colectivo Arpilleras de la Resistencia, perteneciente al Movimiento de Afectados por Represas (MAB, por su sigla en portugués). Este movimiento busca criticar las políticas energéticas implementadas en el territorio brasileño, poniendo el acento en las formas de producción y en cómo se distribuyen las riquezas. La urgencia es denunciar la forma violenta en que se apropian y controlan los recursos ambientales en el contexto de la construcción de centrales hidroeléctricas para poder ir en ayuda de las poblaciones que sufren por esta causa (ver figura 14).

En 2011, el grupo de mujeres en lucha de MAB organizó un colectivo con fines de oficializar su funcionamiento como colectividad. Esta se llevó a cabo en el *1er Encontro Nacional das Mulheres Atingidas* (Encuentro Nacional de Mujeres Afectadas), en Brasilia. Esta reunión contó con la participación de 500 mujeres, entre las que se encontraban representantes de los pueblos indígenas. Desde esta acción, se impulsaron diferentes actividades en contra de las violaciones a los derechos humanos originadas por la construcción de represas. Entre las iniciativas que se propusieron estaba la creación de arpilleras, por lo que se organizaron 11 talleres en los que llegaron a participar alrededor de 900 mujeres. En esta ocasión se utilizó el mecanismo de los talleres de arpilleras impartido por la Vicaría de la Solidaridad en Chile (Monise, 2020, pp.154-155). El apoyo de la curadora Roberta Bacic y la psicóloga Esther Vital fue fundamental,[262] ya que ellas realizaron los primeros talleres para formar a mujeres que posteriormente pudiesen enseñar la técnica de arpillería a otras mujeres de las cinco regiones de Brasil (Monise, 2020, p. 159).

[262] En 2022, Esther Vital junto a Giuliano Conti, director de fotografía y productor ejecutivo, crearon la película "Cadê Heleny?" (¿Dónde está Heleny) en donde se aborda la temática de la dictadura brasileña a través de la historia de Heleny Guariba, filósofa, profesora y directora de teatro, que fue desaparecida en 1971. Esta narración cinematográfica se encuentra realizada en su totalidad a través de lenguaje artístico textil.

Figura 14. *Resistência, liberdade*, arpillera. Mujeres afectadas por Proyectos PCH en la región oeste de Bahía. 2020.

Fuente: Archivo digital de Movimiento Dos Antigidos por Barragens. Fotografía Cleidiane Barreto. https://mab.org.br/wp-content/uploads/tainacan-items/23258/25973/8.png

Posteriormente lograron conseguir el apoyo de la Unión Europea para darle mayor alcance a este proyecto, impulsadas por la idea de que la creación de arpilleras favorecería la documentación y denuncia de las injusticias y atropello a los derechos en las zonas afectadas por la construcción de represas. De esta forma, el año 2013 los grupos comenzaron a impartir talleres de arpillería por todo el país.[263] El 2017 lograron estrenar un documental que retrata el trabajo de la creación de arpilleras y los conflictos de las mujeres en los diversos territorios afectados. La producción audiovisual titulada *Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência,* [264] cuenta la historia de diez mujeres del colectivo de diversas regiones de Brasil que fueron afectadas por la construcción de las represas. La idea central fue poder reflejar cómo es que en la creación de arpilleras se pudo encontrar una manera de resistir ante las injusticias vividas. Este documental también buscó rendir un homenaje a Dilma Ferreira da Silva, referente del

[263] Para más información visitar: https://es.globalvoices.org/2015/06/11/con-hilo-y-aguja-las-mujeres-cosen-el-lado-mas-oscuro-de-la-construccion-de-represas-en-brasil/
[264] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AATb3TU&ab_channel=MABBrasil

Movimiento de Afectados por Represas, del municipio de Tucuruí, en el interior de Pará, quien fue brutalmente torturada y asesinada, al igual que su marido Claudionor Costa Silva y su vecino Milton Lopes. En una declaración emitida por el Consejo Nacional de Derechos Humanos, 16 violaciones de derechos humanos fueron identificadas en las zonas de represas en Brasil.[265]

La organización MAB, posee un archivo digital donde se pueden encontrar las más de 300 arpilleras de la colección que ha surgido del trabajo colectivo de diversas mujeres afectadas por las represas. Las piezas textiles abordan esta temática desde las historias de cada una, que dan cuenta de las violaciones de sus derechos y sus luchas por salir adelante.[266] Desde sus inicios, han participado en diversas exposiciones de carácter artístico y también vinculadas a los derechos humanos. En el 2022 se llevó a cabo la exposición *Historias de Brasil*, en el Museo de Arte Assis Chateaubriand (MASP) de São Paulo. En esta ocasión se presentaron tres arpilleras colectivas.[267] Estas piezas fueron parte de la exposición internacional *Arpilleras, bordando la resistencia*, realizada en el Memorial de América Latina, en São Paulo, en 2015. La muestra reunió 25 obras creadas en los talleres impulsados por el MAB (Ertzogue y Busquets, 2019). En 2023, junto a la Asamblea Legislativa del Estado de Rio Grande do Sul realizaron otra exposición de arpilleras, que llevó el mismo nombre, en Porto Alegre, Brasil. En la muestra se expusieron 14 arpilleras, todas las piezas originales confeccionadas por mujeres insertas en la problemática de la construcción de represas en Brasil.[268] Este grupo de arpilleristas continúa trabajando de forma activa sus denuncias y peticiones de justicia, siendo uno de los colectivos de artivismo textil más activos de Brasil.

Con respecto a los proyectos que vinculan a Chile y Brasil en la creación de arpilleras, se destaca *Chilena tú eres parte no quedes aparte*. Este programa se realizó durante 18 meses en 2008 y reunió a mujeres que residían en São Paulo. El tema era el rescate de la memoria mediante los juegos infantiles, con el objetivo de trabajar con arpilleras el empoderamiento de mujeres que llegaron a Brasil a buscar mejores condiciones de vida. Según lo que comenta Pilar Ordenes, una de las integrantes de lo que con el tiempo sería un colectivo "este fue nuestro primer contacto con esta técnica, a partir de esto se hicieron muchos talleres con diferentes temas y problemáticas".[269] Inés Fuentes González fue una de las mujeres encargadas de transmitir la técnica en este proyecto.[270] La arpillerista llegó a Brasil en 1976 escapando de la dictadura chilena y la técnica de la arpillería es una de

---

[265] Para más información visitar: https://blogdoquatro.wordpress.com/2015/06/02/arpilleras-de-um-pais-alagado/
[266] Para más información visitar: https://mab.org.br/
[267] Para más información visitar: https://mab.org.br/2022/08/26/arpilleras-de-mulheres-do-mab-sao-expostas-em-mostra-historias-brasileiras-no-masp/?fbclid=IwAR3gCxCr02sOy5b1vxC20mJXoMSZ7sPMiu3YnhNRO8hCvL_JbyUHmx5jQss
[268] Para más información visitar: https://www.resumenlatinoamericano.org/2023/03/05/cultura-arpilleras-bordando-resistencia-exposicion-brasilena-denuncia-las-violaciones-que-sufren-las-mujeres-afectadas/
[269] Comunicación personal con Pilar Ordenes, 27 de febrero 2021.
[270] En 2019, en el marco del Programa De Migración Laboral de Fundación Avina, se realizó el proyecto "Storytelling: La migración a través de los ojos de los protagonistas", desarrollado en Brasil, Chile, México y Guatemala. El objetivo fue poder visibilizar las historias de vida de migrantes a través de diferentes formatos, entre los que se encuentra la arpillera como medio utilizado. Para más información visitar: https://www.youtube.com/watch?v=2G2G49ZBkRo&ab_channel=Fundaci%C3%B3nAvina

las cosas que trajo consigo para compartir en sus nuevas tierras. Muy pronto comenzó a formar grupos de mujeres para practicarla, inspirada en la música de Violeta Parra y la poesía de Gabriela Mistral como referentes.

A raíz del proyecto anterior, en 2017 se creó el colectivo Mujeres arpilleristas, bordadoras de nuestra historia. Este grupo surgió desde la idea de homenajear a Violeta Parra, su vida y obra por medio de la arpillera en Brasil. Pilar recuerda "en esta ocasión trabajamos sus décimas y músicas, transformándose en un trabajo muy significativo para nosotras donde se envolvieron recuerdos e intercambio de saberes".[271] Las mujeres de este colectivo continuaron haciendo talleres con familiares, con chilenas y brasileñas y otras inmigrantes que llegaban al país. En diferentes lugares como el Museo do Imigrante, el Centro de Direitos humanos e Cidadanía do Imigrante, en el Instituto Federal de São Sebastião, Brasilia D.F entre otros, tanto en Sao Paulo como en Brasilia. Además, han participado con sus arpilleras en la marcha anual de los inmigrantes que se hace en Sao Paulo. En 2019 iniciaron un proyecto colaborativo por motivo de los 45 años del premio Nobel de Literatura de Gabriela Mistral, donde participaron personas de Sao Paulo y Brasilia. A raíz de la pandemia ocasionada por el virus Sars-Cov-2, este proyecto se terminó en 2020.[272] Actualmente, en 2024 se encuentran trabajando en un proyecto textil en torno al poeta Pablo Neruda.

Brasil ha tenido un importante rol en lo que respecta a la evolución de las prácticas textiles, desde una función estética y política en América Latina. En los capítulos 5 y 6 analizaremos otros casos de estudios vinculados al bordado como herramienta política y social. Estos casos también han despertado el interés de investigaciones desde la academia.

2.6.3 Arpilleras en España. El hilván de mi investigación desde muy cerca

Desde mi experiencia viviendo en Barcelona hace más de siete años, he podido constatar que existe una amplia cantidad de grupos de mujeres arpilleristas en Cataluña, España. Esta sincronía con el caso de las arpilleristas chilenas y la dictadura, puede ser que venga dada por la historia política y de resistencia que guarda el territorio catalán y su gente. Mi trabajo artístico con la aguja y mis investigaciones en torno a las prácticas textiles me han permitido estar en contacto con varios de estos colectivos. Incluso tuve la posibilidad de codinamizar un colectivo de arpilleristas en Barcelona por más de tres años. Antes de entrar en esta experiencia haré un hilván por los diferentes colectivos de arpilleristas que he podido conocer de cerca, además de otros proyectos educativos vinculados a las arpilleras como objetos de mediación social y comunitaria. El fin de este análisis es poder entender cuáles son las motivaciones principales de estas colectividades y si continúan desarrollándose desde las inquietudes que movilizaron a las primeras arpilleristas chilenas.

[271] Comunicación personal con Pilar Ordenes, 27 de febrero 2021.
[272] Ídem.

El grupo más antiguo, que ha estado en funcionamiento desde 2008 y ha mantenido un desempeño constante a lo largo de los años, son las Arpilleristas de Sant Roc. En 2008 se realizó en el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison de Barcelona la exposición de arpilleras *L'artesania com expressió del compromís polític de les dones xilenes*. Este encuentro tuvo como objetivo el rescate de la memoria individual y colectiva de las mujeres que se resistieron a la dictadura chilena a través de las arpilleras.[273] Para las arpilleristas de Sant Roc, fue el punto inicial de posteriores proyectos a través de la técnica y sentido de las arpilleras.[274] El grupo de arpilleristas ha realizado 16 exposiciones con diversas temáticas históricas, vinculadas a los derechos humanos, entre estas muestras se encuentra *Mujeres Disruptivas collective arpillera unveiling: Refugee week* llevada a cabo en Void Gallery, Derry-Londonderry, Irlanda del Norte en 2023. Este evento se llevó a cabo a través del trabajo en red con la curadora Roberta Bacic y Conflict Textiles.[275]

Las Arpilleristas de Sant Roc y la Escuela Sant Pau de Sant Pol de Mar organizaron el *Forum de Arpilleres de Cataluña* en 2018. Este evento buscó reunir a diversos colectivos de arpilleristas y contó con la presencia de la curadora Roberta Bacic. Entre los grupos de arpilleristas que participaron en el Forum se encuentra el colectivo Tejiendo Vínculos, Arpilleras de Sagrada Familia, que también se mantiene activo en la actualidad. Afortunadamente, en 2018 pude acercarme a conocer de cerca cómo funciona este grupo y me percaté de que poseen un lazo muy importante con diversas entidades comunitarias del territorio. Este colectivo ha abierto el trabajo de creación de arpilleras a todas las personas, por lo que no se plantea como un espacio exclusivo de mujeres. Por otra parte, a diferencia de las otras colectividades que pude visitar, este grupo tiene una dinámica mucho más libre de creación, tanto en lo que respecta al uso de materiales, como a las temáticas que se desarrollan. La creación de arpilleras se concibe como un espacio de acompañamiento, más que como una instancia de denuncia social con matices políticos, por lo que se aleja de los fines que se perseguían en los orígenes de las arpilleras.

Otro colectivo que trabaja con bastante periodicidad desde el año 2011 es el Grupo de Arpilleristas del Casal del barrio Congrés-Indians. Este colectivo se reúne cada martes a trabajar en proyectos vinculados a rescatar principalmente la memoria histórica del barrio. Además, antes de enfocarse en la creación de sus obras, realizan un trabajo de documentación con las personas que son protagonistas de las mismas historias que representan sus arpilleras. De igual modo, tienen un fuerte interés en utilizar telas recicladas que reciben a modo de donaciones de las mismas personas del barrio. En 2016, el Grupo de Arpilleristas del Casal del barrio Congrés-Indians recibió el Premio Sant Andreu por su proyecto de arpilleras sobre la Guerra Civil española, colección que han

[273] Para más información visitar: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=49
[274] Para más información visitar: https://fundacioateneusantroc.org/es/categories-arpilleres/los-inicios/
[275] Para más información visitar: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=309

mostrado por diversos centros cívicos de la ciudad.[276] Dos de estas arpilleras forman parte de la colección Conflict Textiles y se encuentran en Irlanda del Norte.

Otros proyectos que no funcionan como grupos de arpilleristas, pero le han otorgado especial protagonismo a las arpilleras como una forma de contribuir a la educación en materia de derechos humanos La Escola de Cultura de Pau y la Associació Teixint Fils d'Emocions ARTiPAU.[277] Desde Barcelona, aunque en red con diferentes colectividades en el mundo. Neus Bartrolí, es la presidenta de la asociación y creadora de la metodología TFE (Teixint fils d'emocions/Tejiendo hilos de emociones), utilizada para impulsar proyectos sociales sin ánimo de lucro, ofreciendo espacios socio-afectivos de encuentro, interculturalidad y creación desde el arte y la paz (Álvarez et al., 2021).

He dejado para el final mi quehacer como investigadora de arpilleras y tallerista textil, en la codinamización del Grupo Caminantes, Arpilleras de Poble-sec.[278] En 2018, desde una iniciativa que ya estaba en marcha y que tenía como objetivo la idea de trabajar proyectos creativos con mujeres del barrio, me invitaron a dar una charla sobre la historia de las Arpilleras al Centro Cívico El Sortidor. Desde ese entonces comencé a frecuentar el espacio donde funcionaba la propuesta del grupo de mujeres, y fue así como la idea del grupo Caminantes fue transitando a transformarse en un colectivo permanente de mujeres arpilleristas. En los tres años de funcionamiento del proyecto realizamos más de seis exposiciones itinerantes, de las que se destaca la llevada a cabo en el Bar-Librería feminista La Raposa, en 2019. Esta fue la primera exposición del grupo y la primera experiencia expositiva de muchas de las mujeres que lo conformaban. La colección de arpilleras de ese entonces se tituló *Dona'm Espai*, estaba previsto que circulara por diversos espacios, pero la pandemia truncó estos proyectos. Aun así se logró exponer en 2021 en la Escuela de Arte y Diseño La Massana, dentro de un proyecto que justamente buscaba rescatar trabajos comunitarios. La segunda colección de arpilleras, "Somos la Trama de todas Nosotras", fue expuesta ese mismo año por diversos espacios del barrio.

La última muestra de arpilleras que realizamos como colectivo fue en 2022 y se tituló *Elles. M'han Fecit* y fue expuesta por primera vez en la Asociación Cultural La Biliomusicineteca de Poble-sec, y finalmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (ver figura 15).

[276] Los centros cívicos son entidades públicas españolas que promueven diversas actividades fundadas en las necesidades de las personas en los territorios, con el fin de generar espacios de encuentro entre la comunidad.
[277] Para más información visitar: https://www.teixintfilsdemocions.com/?s=arpilleras
[278] Este proyecto estuvo dinamizado inicialmente por dos técnicas pertenecientes al *Plan Comunitario del barrio de Poble-sec* (entidad municipal que contribuye a la realización de proyectos que favorezcan el bienestar de los territorios), Esther García y Esther Repullo y una arteterapeuta de la *Associació Alia,* Raquel García. Mi participación en la dinamización de este grupo fue como artista textil e historiadora del arte, de forma independiente y voluntaria.

Figura 15. *Siento*, arpillera. Mariana Ahumada. Exposición *Elles. M'han Fecit.* 2022.

Fuente: Archivo personal de Mariana Ahumada.

Este último proyecto intencionó un cruce entre las arpilleras comunitarias y la colección románica permanente del Museo Nacional de Arte de Cataluña.[279] Para algunas mujeres, esto generó cierto desgaste en el proceso creativo, ya que la temática era muy acotada teniendo en cuenta que las piezas textiles que habían creado anteriormente habían salido de intereses propios del grupo. Esta muestra no duró más de dos días y tampoco se realizó en una de las salas habilitadas para exposiciones dentro del museo. Resulta un hecho inusual que instituciones de esta categoría se abran a recibir proyectos comunitarios

[279] La muestra se llevó a cabo el día 9 y 10 de julio de 2022, dentro del evento "La Nit d'Estiu del Museu Nacional". Para más información visitar: https://www.timeout.es/barcelona/es/que-hacer/la-nit-destiu-del-museu-nacional

vinculados al textil. Esta exposición, pese al corto impacto que pudo haber tenido, en cuanto a la corta permanencia que tuvieron las arpilleras en el museo contribuye a los cuestionamientos sobre cómo se están llevando a cabo los procesos de artificación de estas piezas.

Desde mi participación en la codirección de la muestra *Elles. M'han Fecit*, pude comprobar en primera persona que, a pesar de las intenciones de las instituciones por incorporar este tipo de exposiciones en sus espacios, persiste una infravaloración tanto de las piezas como de sus creadoras. Esto se ve reflejado tanto en los espacios físicos que se les asignan para exponer como en la forma en que se alude a sus creadoras (principalmente como mujeres del barrio, señoras, etc.), así como en la difusión que se hace de estos proyectos. Estas variables están vinculadas con la capacidad de este tipo de eventos para fortalecer la reputación del museo, particularmente en lo que respecta a su compromiso y articulación con proyectos de carácter comunitario. Este "cotizado" concepto de los comunitario resuena bastante entre las entidades culturales que operan con recursos públicos y están obligadas a cumplir con ciertos estándares de retribución a la sociedad. Lo interesante es poder constatar si en la práctica real, las instituciones del mundo de la cultura hegemónica, reciben estas obras y propuestas cercanas al ámbito de lo popular, con todas las facilidades y cuidados que le darían a una propuesta proveniente del sector erudito del arte.

Desde mi rol como investigadora textil, específicamente en lo que respecta a mi estudio sobre las arpilleras que partí el año 2014, me ha tocado llevar a cabo seminarios y charlas sobre esta temática específica en diversos sitios culturales de Cataluña, como escuelas, centros cívicos, agrupaciones feministas, librerías, bibliotecas, entre otros. Esta investigación también ha viajado a Madrid, Zaragoza, y diversas localidades del País Vasco, donde también ha habido un importante interés en las arpilleras como una forma de arteterapia y también, como una valiosa herramienta educativa. Tal es el caso de *La embarcada Artivista. Arteterapia y Artivismo*, proyecto organizado por el Centro de Investigación por la Paz Gernika Gogoratuz y el Museo de la Paz de Gernika para el Faro de la Paz de la Capital Europea de la Cultura, en Donostia-San Sebastián en 2016 (Carrascosa et al., 2017).

Teniendo en cuenta mi experiencia y los diversos públicos a los que le he presentado mi investigación, podría decir que las personas conectan rápidamente con la historia de las violaciones a los derechos humanos en Chile. Es un capítulo de mi país que conocen mucho mejor que cualquier otro aspecto cultural. Sin embargo, me he sorprendido en reiteradas ocasiones cuando busco conectar las historias de resistencia social chilena con las historias de las mujeres en la dictadura de España por el desconocimiento de los sucesos que acontecieron aquí en materia de violaciones a los derechos humanos. En el apartado del capítulo 5, que hace referencia a los multiespacios del textil, ahondaré mucho más en este tema.

2.7 Atando nudos: Síntesis de una relectura crítica de la historia de las arpilleras y sus creadoras

Uno de los objetivos centrales de esta investigación es contribuir a completar uno de los tantos pasajes inconclusos que quedan en torno a la historia de las arpilleras y sus creadoras. Si bien se ha escrito una importante literatura en torno a este caso de estudio (Vera, 1987; Agosín, 1994; 2008; Strom y Facing History and Ourselves, 2009; Adams, 2013; Berlien: 2019; Mallea, 2021), esta investigación propone una mirada a la historia de las arpilleras desde la valoración y reconocimiento de sus mentoras Gloria Torres y Valentina Bone. Además, se adentra en cruces poco tratados entre la arpillera y el mundo del derecho, pero principalmente analiza desde la mirada de la historia del arte, cómo circulan las arpilleras por el mundo, el impacto que tienen en la conformación de otras colectividades, la deuda histórica con la firma de las arpilleristas y la variación de significados que adquieren dependiendo del contexto en el que se encuentren.

Este ultimo es el que más no interesa y aparece en diversas instancias en este estudio, porque las arpilleras resultan el principal caso de estudio de este trabajo, además de su importante nivel de reconocimiento, como un ejemplo de una manifestación que puede tener diversos significados y valoraciones teniendo en cuenta el paso del tiempo y los escenarios en que es puesta en diálogo. Sin duda las arpilleras son las piezas que han logrado una mayor entrada al mundo de las artes, por las exposiciones en las que están participando, por las expertas que se están formando en este tema y el material bibliográfico que existe sobre ellas.[280]

Es por eso que en este capítulo se realizó un análisis profundo en torno a los sucesos más relevantes que dan origen a las arpilleras. Este hilván de sucesos fue realizado a través de fuentes primarias, donde entrevistamos a personas que participaron en la red de distribución de arpilleras en el extranjero, además de haber reconocido instituciones y entidades que han sido clave en su reconocimiento internacional. Y por supuesto, hemos dado espacio a la voz de diversas arpilleristas que intervienen en todo momento de este relato, como las auténticas protagonistas de esta historia, desde sus vivencias del pasado y además desde sus acciones en el presente.

Con respecto al proceso de circulación de las arpilleras en la época en que fueron creadas, se considera que la asociación que tuvieron con el arte popular facilitó su circulación como objetos artesanales que no ameritaban censura, por la "simpleza" de sus materiales asociados al mundo doméstico de mujeres, pero a la vez limitó su reconocimiento como obras estético-políticas. Esta clasificación, más vinculada a lo artesanal que a lo artístico, contribuyó a que muchas veces fueran excluidas de los registros sobre manifestaciones

[280] Un ejemplo de esta creciente visibilidad internacional es la exposición realizada en la Tate Modern de Londres en noviembre de 2019, titulada *A Year in Art: 1973*. Esta reconocida institución incluyó, junto a las arpilleras, diversas obras que reflexionan sobre las expresiones artísticas y activistas surgidas en respuesta al golpe cívico-militar en Chile. La muestra fue curada por Clara Kim, Michael Wellen y Fiontán Moran, y buscó abrir un espacio de debate en torno al arte como forma de resistencia política y memoria histórica. Para más información visitar: https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/year-art-1973 (Consulta: 3 de julio de 2022).

artísticas de la dictadura, debido a la ausencia de una legitimación clara respecto a su valor como obra de arte. Por supuesto que este fenómeno también refleja tensiones más profundas entre la cultura popular y la alta cultura.

Las arpilleras surgieron con tres propósitos principales: denunciar las violaciones a los derechos humanos, dar testimonio de las vivencias y resistencias de las mujeres que integraron los colectivos y funcionar como un medio de subsistencia económica para las familias más empobrecidas. Por ello, quienes adquirieron estas piezas centraron su interés en la causa humanitaria que las atravesaba más que en sus cualidades formales. Lo estético no fue el objetivo principal, sino el contenido político y social que transmitían.

La politización de las arpilleras fue clave para su visibilización, aunque no en términos partidistas o panfletarios, sino como representación directa y cruda de la realidad vivida en los distintos territorios. Inicialmente, las arpilleras representaron imágenes reales, principalmente sin intervenciones que blanquearan las realidades duras de cada territorio. Según Gloria Torres, el que las mujeres lograron hablar sin estar cruzadas ideológicamente, hizo que bordaran "lo bonito y lo malo".[281] Esa naturalidad de quien vive lo que representa, hizo de las arpilleras piezas sociales, posibles de democratizar el lenguaje de las poblaciones inclusive fuera del país de origen. Por otra parte, la vinculación de los talleres de arpilleras a otros proyectos de ayuda social, como los comedores infantiles, permitió que las mujeres entraran a formar parte de espacios donde se tomaban decisiones políticas y donde, frecuentemente, no eran consideradas (Caldwell, 2012, p. 665). Estos sucesos sociales, que rodean todo lo que conllevó la creación de arpilleras, también las han hecho ganar reconocimiento en materia de manifestaciones relacionadas con el empoderamiento de las mujeres y los movimientos feministas (Pérez y Viñolo, 2020).

Otra de las razones fundamentales por las cuales profundizamos en la historia de este caso de estudio es que el origen e impacto de las arpilleras ha repercutido significativamente en diversas colectividades tanto en Chile como en el extranjero. Este fenómeno ha quedado evidenciado en la bibliografía más reciente sobre el tema, así como en la proliferación de agrupaciones que reconocen a las arpilleristas como referentes en el ámbito de los textiles políticos y testimoniales (Bryan-Wilson, 2017; Vinyes, 2018). Todo lo anterior reafirma la idea de que las arpilleras constituyen una piedra angular en el desarrollo de las prácticas textiles en América Latina durante las últimas cinco décadas (Rosentreter-Villarroel, 2022).

Sin embargo, a pesar de este reconocimiento, esta investigación optó por reconstruir la historia de las arpilleras a partir de fuentes primarias, con el objetivo de deconstruir un relato que, en muchos aspectos, se presenta como incompleto o poco riguroso, especialmente en lo relativo a las autorías y a los orígenes. Se intentó evitar la reproducción acrítica de una historia escrita, en gran parte, desde miradas externas, principalmente extranjeras, que, si bien han contribuido significativamente a visibilizar a las arpilleristas, también han tendido a paralizar ciertas discusiones.

[281] Comunicación personal con Gloria Torres, 21 de marzo de 2023.

Es importante señalar que sí existen registros sobre las experiencias y opiniones de las arpilleristas respecto al funcionamiento de los grupos y al sentido de su labor creativa. No obstante, son escasos los testimonios que abordan cuestiones más complejas, como su inserción (o exclusión) en el campo artístico, la autoría de las obras, o su percepción sobre el lugar político que ocuparon, y aún ocupan, dentro de la escena cultural chilena e internacional. Este tipo de preguntas, que van más allá del reconocimiento de su creatividad o de su rol testimonial, permitirían situarlas también como sujetas intelectuales, reflexivas y críticas dentro del proceso de creación artística que llevaron a a cabo durante la dictadura chilena.

Consideramos que esta dinámica poco cuidadosa no es exclusiva del caso de las arpilleras, aunque su impacto internacional la haga más notoria, sino que responde a una visión desvalorizadora hacia las prácticas textiles y hacia las mujeres que las desarrollan, especialmente, cuando no provienen del mundo institucional del arte. Esta mirada ha relegado a un segundo plano su aporte cultural, político y estético, reproduciendo jerarquías históricas que esta investigación justamente busca cuestionar. A lo largo de esta investigación, volveremos a citar el caso de las arpilleras desde múltiples perspectivas.

*** Remate parte I

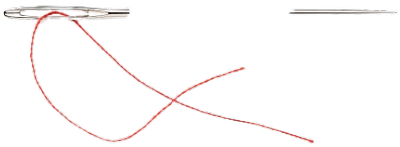
Una vez abordados los antecedentes históricos a través de los tres casos de estudio, respaldados por el análisis bibliográfico y su relevancia desde la década de 1960 en adelante, comenzamos a delinear los ejes de trabajo que estructuran las siguientes partes de esta investigación. Estos ejes se centran, principalmente, en el reconocimiento de las prácticas textiles dentro de espacios sociales de denuncia, los procesos de artificación de piezas textiles, y la mediación realizada por mujeres que han desempeñado diversos roles para conectar estas producciones con distintos circuitos culturales y artísticos.

Los tres casos presentados muestran distintos niveles de reconocimiento y diversas formas de inserción en los circuitos artísticos y sociales, tanto en su contexto de origen como en la actualidad. Cada uno aporta, desde su especificidad histórica y cultural, a la comprensión de la diversidad de trayectorias que pueden asumir las prácticas textiles en América Latina. Violeta Parra, como vimos en el análisis de su trayectoria, accedió al mundo del arte gracias a la astucia de sus habilidades sociales y la potencia creativa de su obra, convirtiéndose en su propia mediadora. En contraste, las Bordadoras de Isla Negra llegaron a galerías y museos internacionales gracias a la gestión de Leonor Sobrino, quien actuó como su mediadora cultural. Sin embargo, tras su alejamiento, las bordadoras perdieron ese vínculo con el mundo artístico. Por último, el caso de las Arpilleristas de la dictadura destaca por su dimensión colectiva y política. Si bien fueron inicialmente guiadas por Gloria Torres y Valentina Bone, la circulación internacional de sus obras fue impulsada por una red de personas comprometidas con los valores políticos y humanitarios que esas piezas representaban. El reconocimiento de las arpilleras no se basó inicialmente en su valor estético, sino en el poder de las historias que transmitían desde un Chile que estaba trizado por la represión y la violencia de un régimen dictatorial.

Una vez trazado este mapa de antecedentes históricos, han quedado esbozados algunos de los debates que serán desarrollados en la segunda parte de esta investigación. Entre ellos destacan: las formas de circulación de las obras textiles; la percepción social y artística del trabajo textil; el grado de apertura de las instituciones académicas y culturales hacia estas prácticas; la relevancia de lo colectivo frente a la autoría individual; y la legitimación de piezas textiles con fines sociopolíticos, muchas veces facilitada por figuras clave como las mediadoras. Esta segunda parte buscará profundizar en el desarrollo de las prácticas textiles desde un enfoque contemporáneo y a través de diversas metodologías que superen la mirada individual de quien investiga, integrando múltiples voces y experiencias. Uno de los objetivos será identificar si desde las experiencias de los tres casos analizados hasta la actualidad, persisten ciertas cualidades constantes y particularidades que se han mantenido a lo largo del tiempo en el quehacer textil.

PARTE II

TRABAJO DE CAMPO. UNA MIRADA AL DESARROLLO DE LAS PRÁCTICAS TEXTILES DESDE LA PERCEPCIÓN DE SUS AUTORAS



A través de los tres casos de estudio analizados en los capítulos 1 y 2, se comenzó a esbozar cómo, desde la década de los sesenta, algunas creaciones textiles han adquirido una creciente presencia tanto en espacios artísticos como en centros académicos de investigación. Estos proyectos suelen estar vinculados principalmente a causas sociopolíticas y a la defensa de los derechos humanos, lo que ha despertado un mayor interés en áreas como la antropología y la sociología, aunque con menor incidencia en la historia del arte. Este menor interés podría explicarse, entre otras razones, por la constante asociación del ámbito del textil con la cultura popular y la infravaloración hacia gran parte de las manifestaciones que puedan ser categorizadas dentro del campo de lo que Storey (2002, p. 20) denomina como "cultura residual".

La segunda parte de esta investigación se basa en el trabajo de campo realizado entre 2021 y 2022, período en el que se llevó a cabo y analizó la encuesta. Como objetivo general, se propuso desarrollar una metodología innovadora que fomente un diálogo teórico-práctico, con el fin de profundizar en el estudio de las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina, desde la perspectiva de quienes las llevan a cabo. En esta sección, entrelacé mi trayectoria de más de veinte años en el ámbito textil con mi labor en la promoción de espacios dedicados a estas prácticas. Durante el proceso de

diseño de la encuesta, las preguntas fueron formuladas considerando las estadísticas de participación y las preferencias de los cientos de personas que participan de la plataforma Mil agujas por la Dignidad. Asimismo, desde mi experiencia como mediadora textil, procuré mantener la distancia necesaria para garantizar una interpretación objetiva y libre de distorsiones de los datos.

El respaldo de bibliografía especializada resultó esencial en este proceso, al igual que las 36 entrevistas llevadas a cabo con personas relacionadas, desde diversas perspectivas, con las prácticas textiles. Estas entrevistas permitieron contrastar y enriquecer la estructuración del trabajo de campo y las discusiones teóricas, además de ofrecer una mirada experiencial sobre los procesos creativos, las motivaciones personales, y los desafíos que enfrentan quienes están insertas en este ámbito. Su inclusión permitió conocer detalles y conocimientos específicos que no se pueden analizar a través de fuentes secundarias, aportando una dimensión más humana al trabajo investigativo.

Uno de los principales aportes metodológicos de este estudio radica en la modalidad de difusión de la encuesta y la amplia participación obtenida, ya que nos permitió profundizar de manera específica en datos cuantificables en torno a cómo son percibidas las prácticas textiles, sus creadoras y la difusión que están teniendo, entre otros aspectos a destacar. Encontrar investigaciones cuantitativas en esta materia es algo poco común. Esto podría estar relacionado, en parte, con la persistencia de ideas preconcebidas sobre el mundo textil, frecuentemente asociado a una práctica artesanal de menor valor, lo que limita una exploración crítica e intelectual de su complejidad y potencial.

Como objetivo específico, el análisis de los datos obtenidos a través de la encuesta, junto a las lecturas que acompañaron este proceso, nos ha permitido identificar tanto generalidades como particularidades que facilitan un mejor acercamiento a las características de las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina. Asimismo, la puesta en marcha de este trabajo de campo nos permitió detectar algunos agentes que podrían estar favoreciendo el reconocimiento de esta disciplina, por una parte, pero, además, identificar cuáles son aquellos aspectos negativos que persisten en las diversas categorizaciones y valoraciones que reciben.

La aplicación de la encuesta, como primera instancia, es decir antes de definir las cualidades de las prácticas textiles, ya sea a través del análisis bibliográfico o de mi propia experiencia como mediadora, sirvió como una guía para identificar con mayor precisión dichas cualidades. Esta forma de proceder permite evitar interpretaciones poco fundamentadas o estudios basados únicamente en la experiencia individual desde mi rol de investigadora, ya que establece un entretejido entre diversos agentes, pudiendo delinear cuáles son los puntos de coincidencia y disidencia entre ellos. Esta decisión se tomó principalmente considerando la falta de rigurosidad existente en algunos estudios sobre prácticas textiles, tanto en aspectos técnicos como en las dimensiones históricas y en las interpretaciones de las percepciones de quienes las llevan a cabo.

Para la realización de esta parte de la investigación, el capítulo 3 se estructuró como un breve esbozo de las principales etapas de proyección y ejecución de la encuesta. En el capítulo 4 se analizaron los datos más relevantes obtenidos tras la aplicación de este instrumento. Se consideraron las secciones con temáticas principales en el mismo orden en que fueron presentadas a las encuestadas. Estas aristas se enfocan en su desarrollo desde los márgenes de la cultura oficial, su reconocimiento y la relación de sus practicantes con el mundo del arte.

Las preguntas de la encuesta se dividieron en ocho ejes principales, sin embargo, para el análisis de los datos se dividieron en tres grandes categorías: datos sociodemográficos, ejes de la producción textil y circulación y visibilidad de las prácticas textiles. El primero se centró en recopilar datos personales de las participantes, como edad, género y nacionalidad, como una forma de delimitar cuáles son los territorios que tienen mayor desarrollo textil y si esto se condice con lo que plantea la bibliografía analizada. El tema del género se abordó a lo largo de todas las secciones de la encuesta, al igual que la variable de la edad de las participantes. El propósito fue analizar si aún persiste la idea de que las prácticas textiles son consideradas actividades de interés exclusivo para mujeres y si la edad es un factor influyente en el alcance que pueden lograr.

Las demás secciones abordaron aspectos como las técnicas utilizadas; las temáticas y los fines de la práctica; la difusión y el patrocinio a través del uso de las redes sociales; la relación con el mundo del arte y su proyección en instituciones como museos y galerías; la enseñanza, y finalmente, si el trabajo en colectividad influye en su reconocimiento. A lo largo del proceso de exposición de los datos obtenidos en la encuesta, se incluyeron también algunas respuestas abiertas de las participantes, así como las opiniones generales expresadas en la sección final.

Finalmente, a través de los capítulos 3 y 4, buscamos delimitar un camino más preciso y fundamentado respecto a las características y particularidades reales de las prácticas textiles, las cuales serán abordadas en profundidad en la Parte III de este estudio. De esta forma podremos tener mayor claridad sobre el desarrollo de estas prácticas con fines sociopolíticos y su relación con los diversos espacios en los que han comenzado a circular sus creadoras y producciones.

Capítulo 3: Censo Textil. Encuesta digital sobre prácticas textiles en América Latina

La encuesta aplicada tuvo como objetivo indagar en la relación de las personas dedicadas a las prácticas textiles con el ámbito artístico, así como su vinculación con otros espacios sociales, tales como la academia, los contextos comunitarios de lucha social y las plataformas digitales. Para ello, las temáticas abordadas en cada segmento de este instrumento buscaron conocer las percepciones de las encuestadas sobre su entorno sociopolítico y la relación de su proceso creativo textil con agentes del mundo del arte. Su diseño y aplicación se sustentaron en diversas fuentes bibliográficas, que sirvieron de base para construir una estructura metodológica sólida, apoyada en enfoques propios de la sociología y la investigación social (Combessie, 2000; Casas et al., 2003; Gutiérrez, 2009; Alvira, 2011).

Este capítulo se centrará en aquellos puntos previos a tener en consideración antes de la distribución de la encuesta. También se profundizará en las colaboraciones que enriquecieron la difusión y el alcance que logró tener.

3.1 Primeras puntadas. Antecedentes y mecanismos de difusión

Como se ha señalado previamente, esta investigación aborda una temática en plena expansión, dado que las prácticas textiles están siendo cada vez más reconocidas y acogidas en diversos espacios. Estas van desde su legitimación como manifestaciones artísticas, hasta su utilización como herramienta pedagógica (Cuellar, 2019) o como medio para generar dispositivos de cuidado y acompañamiento entre mujeres en conflicto (Espinoza et al., 2020). Teniendo en cuenta el momento actual que viven las prácticas textiles, se llevó a cabo una encuesta de forma digital con el objetivo de reunir datos específicos sobre las experiencias de personas latinoamericanas dedicadas a la creación en este ámbito.

Antes de su lanzamiento, la encuesta fue sometida a una prueba piloto con cinco personas de distintos ámbitos: un psicólogo, una artista textil, una pedagoga, un historiador, y una persona que se dedica a trabajar con diversas técnicas textiles, pero no se desenvuelve directamente en el mundo del arte. La retroalimentación de estos colaboradores permitió afinar la redacción de las preguntas, para mejorar su claridad y rigurosidad, además de considerar aspectos prácticos como la duración del instrumento y la incorporación de títulos. Una vez implementadas las mejoras de la encuesta, se tituló *Censo Textil* y fue lanzada el 13 de septiembre de 2021.

El formulario en línea estuvo disponible durante seis semanas (ver anexo 1), hasta el 23 de octubre del mismo año. Asimismo, se habilitó un correo electrónico exclusivo para atender eventuales problemáticas relacionadas con el documento y para canalizar el envío de comunicados oficiales a las entidades contactadas para la difusión de la encuesta. El alcance superó las expectativas iniciales, logrando la participación de 1.134 personas de

20 nacionalidades. Este amplio número de respuestas permitió, en primera instancia, identificar desde qué países provienen quienes se dedican a las prácticas textiles en América Latina y cuál es el género con que se identifican. Posteriormente, se creó una base de datos para futuras investigaciones, ya que muchas de las personas expresaron su interés en recibir actualizaciones con los resultados o participar de otros estudios sobre el área.

La principal herramienta de difusión de la encuesta fue un video promocional,[282] distribuido principalmente a través de Mil agujas por la Dignidad, comunidad y plataforma de activación textil y derechos humanos que, como se mencionó al inicio de esta investigación, dirijo desde 2019 y que será abordado como caso de estudio en el capítulo 5. La figura 16 muestra la imagen promocional que se compartió, además del video, durante todo el período en que la encuesta estuvo disponible.

Figura 16. Imagen promocional del Censo Textil. 2021

Fuente: Archivo de Mil agujas por la Dignidad

[282] El vídeo fue realizado en colaboración con el diseñador chileno Rodrigo Garrido Lepe y puede ser consultado en el siguiente enlace: https://youtu.be/xepYHMmI8GE?si=mWvv_a8bt0X2yO-L

Mil agujas por la Dignidad, que funciona mayoritariamente a través de las redes sociales de Instagram y Facebook, cuenta con más de 20 mil seguidores, entre los que se encuentran personas de diversas profesiones, a pesar de su cercanía con el ámbito textil, que participan activamente de las instancias informativas y prácticas que promueve el proyecto (Rosentreter-Villarroel, 2023). Esta constancia de las personas que interactúan en la plataforma ha permitido la conformación de una comunidad textil que se ha mantenido activa durante los cinco años de funcionamiento del proyecto. El trabajo de Mil agujas por la Dignidad se efectúa a través de alianzas con colectivos, artistas y/o creativas textiles provenientes de diversos países de América, Europa y Oceanía. En menor medida también se han realizado proyectos en colaboración con museos y fundaciones culturales de América Latina y España.

Las primeras iniciativas que se llevaron a cabo para difundir la encuesta tienen relación con uno de los aspectos particulares que plantea este estudio, acerca del rol protagónico de las redes sociales en las dinámicas de funcionamiento de las prácticas textiles, especialmente en lo que respecta al alcance de sus producciones. Estos espacios, que favorecen la inmediatez y la conexión entre personas de diversas latitudes, también contribuyen a incrementar el reconocimiento de textiles políticos desde instituciones artísticas y académicas. Estas formas de conexión, asociadas al uso de plataformas digitales, serán abordadas con mayor profundidad en el capítulo 4, a partir de los resultados de la encuesta, y en el capítulo 5, donde se expondrán y analizarán las características particulares de las prácticas textiles.

Es importante señalar que un segmento de la población vinculada a las prácticas textiles no utiliza redes sociales, ya sea por decisión personal o por falta de acceso a Internet en zonas rurales. Por ello, los datos de la encuesta son representativos de aquellas personas que utilizan y tienen acceso a plataformas digitales. De igual forma, como el principal medio de difusión fueron las redes de Mil agujas por la Dignidad, proyecto con amplias inquietudes políticas y feministas, es de esperarse que las personas vinculadas a la plataforma que respondieron la encuesta también tengan estas inclinaciones.

En cuanto al idioma en que se llevó a cabo la encuesta, esta fue realizada en castellano y también traducida al portugués, para lo que se contó con la colaboración de la pedagoga e historiadora del arte brasileña, Mariana Matos, quien realizó la traducción y, además, contribuyó a la correcta utilización de conceptos técnicos específicos del mundo textil artístico. La decisión de realizar la encuesta también en portugués se fundamenta en que se ha observado un importante incremento de grupos textiles vinculados a causas sociales en Brasil, por lo que se piensa que en este país hay una fuerte tradición textil que ha evolucionado con el tiempo como una herramienta reivindicativa y social que trasciende a las labores feminizadas. Esto se evidencia en la gran cantidad de artistas y colectividades brasileñas que participan de las instancias promovidas por Mil agujas por la Dignidad, pese a la barrera del idioma. Sumado a lo anterior, han incrementado los artículos académicos en torno a grupos de artivismos textiles brasileños que apuntan a la intencionalidad sociopolítica de sus producciones (Passos, 2019; Rusansky, 2021; Climent-Espino, 2022).

Como ya se indicó, esta encuesta buscó llegar a personas vinculadas al ámbito de las prácticas textiles, teniendo en cuenta que estas actividades se consideran mayoritariamente dentro de la cultura popular, pero también han comenzado a ser reconocidas desde el mundo del arte y la academia. En razón de lo mismo, se buscó difundir la encuesta a través de conexiones académicas e institucionales. Para este propósito, se realizó un sondeo de universidades dentro de América Latina, específicamente de aquellas que cuentan con carreras y postítulos vinculados al textil.

Una vez realizada la identificación de instituciones, principalmente a través de los sitios web oficiales donde muestran las ofertas académicas anuales, se enviaron correos electrónicos a las unidades específicas de los cursos relacionados. De las 16 entidades que se contactaron, respondieron docentes y coordinadoras de la Universidad de ICES de Cali, Colombia; de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, Argentina; de la Universidad Iberoamericana de Puebla, México; de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México y de la Universidad Finis Terrae, Chile. Las personas que respondieron se comprometieron a difundir la encuesta entre sus estudiantes de artes y de especialidades textiles.

De igual manera, también hubo interés y respuesta de dos entidades vinculadas a la artesanía: la Escuela Municipal de artesanía Trelew Chubut y el Taller de telar Sapikuna, de Tucumán, ambos de Argentina. Además, fue fundamental el apoyo de la plataforma Difusión Artesanía Chile, quienes prepararon un programa online que se realizó en vivo a través de sus redes sociales, con el fin de difundir la encuesta y conversar conmigo sobre la investigación y su concordancia con el mundo de la artesanía. En menor medida, también se difundió la encuesta entre establecimientos culturales vinculados al empoderamiento de las mujeres, que impartiesen algún curso relacionado al mundo textil.

Con respecto a la idea de difundir la encuesta a través de instituciones del mundo del arte, se utilizaron los contactos previos de Mil agujas por la Dignidad, tras la realización de proyectos en conjunto, específicamente en Chile, Argentina, México y Costa Rica. Entre las instituciones artísticas que contribuyeron a la difusión de esta encuesta, se encuentra el Museo de las Mujeres de Costa Rica, cuya directora me puso en contacto con todas las artistas textiles que habían pasado por el museo. De igual forma, el Museo de Arte Popular Tomás Lago de Santiago de Chile, difundió la encuesta por sus plataformas y me invitó a participar de un conversatorio online para que pudiese explicar el fin de mi estudio e invitar a personas asiduas al museo a que respondieran el formulario. La encuesta también fue difundida durante el evento *Festival de la Lana*, el cual además realizó una nota periodística sobre el estudio, la que fue difundida y publicada en las redes y página web oficial del evento.[283]

[283] Disponible en: http://festivaldelalana.cl/category/blog/

3.2 Segundas puntadas. Contenidos de la encuesta

Antes de dar paso a la sección de preguntas se incluyó un instructivo que explicase el objetivo del estudio, además de clarificar a quiénes estaba dirigida la encuesta y el tiempo estimado en responderla. Tal como muestra el cuadro 2, la encuesta contó con 9 secciones y un total de 61 preguntas, de las cuales 13 fueron de respuesta abierta, permitiendo a las participantes incorporar sus propias opciones (ver anexo 1). En la primera sección, las encuestadas entregaron su consentimiento para el uso de los datos proporcionados en el estudio. La segunda sección contó con 6 preguntas enfocadas en reunir características de índole personal de las encuestadas, como su edad, nacionalidad, género y el lugar de residencia, entre otras. Estas preguntas fueron fundamentales para reunir datos que permitieran analizar el nivel de desarrollo de las prácticas textiles en cada país y determinar si existe un perfil común entre las participantes. Además, estas respuestas permitieron despejar dudas con respecto a la relación de estas actividades exclusivamente con mujeres de edad avanzada.

Cuadro 2. Resumen de temáticas y cantidad de preguntas abordadas en cada sección de la encuesta.

Sección	**Temática**	**Cantidad de preguntas**
1	Consentimiento	1
2	Características de las encuestadas	6
3	Técnicas Textiles	4
4	Temática de las creaciones	2
5	Difusión y Patrocinio	20
6	Mundo del Arte y Proyección	13
7	Enseñanza	5
8	Colectividad	9
9	Opinión abierta	1

En la tercera sección, se profundizó en cuáles son las técnicas textiles y materiales más utilizados, así como en los métodos de aprendizaje de las personas encuestadas para adquirir estos conocimientos.[284] Esto permitió reflexionar en torno a la multidisciplinariedad que se da en los procesos creativos de las encuestadas, además de indagar en el rol de las mujeres como divulgadoras de estos conocimientos. La cuarta sección estuvo centrada en conocer cuáles son los fines y las temáticas que más se repiten en las obras textiles. Nuestro interés fue saber si efectivamente estas nuevas manifestaciones textiles tienen una mayor inclinación por temáticas políticas, por sobre aquellas que se vinculan a la decoración o fines estéticos.

[284] Para la elaboración de esta sección, fue fundamental el trabajo de observación en la plataforma Mil Agujas por la Dignidad, ya que dicho análisis permitió identificar técnicas, materiales y modalidades de experimentación utilizadas, con el fin de incorporarlas como opciones de respuesta en las preguntas de la encuesta.

La quinta sección, a la que dedicamos especial atención, incluyó un total de 22 preguntas que permitieron explorar la relación que las personas tienen con las instituciones culturales, al momento de difundir sus creaciones. Además, esta sección contribuyó a identificar cuáles son los espacios a los que están llegando sus trabajos y cuáles son los medios oficiales y/o alternativos de difusión que utilizan. También se les preguntó a las encuestadas si poseían alguna marca personal o logo propio. A partir de estas preguntas, algunas encuestadas declararon que realizaban otras actividades profesionales además de la producción textil, lo que, en ciertos casos imposibilitaba su dedicación completa a consolidar una marca personal.

La sexta sección contó con 13 preguntas especialmente vinculadas al mundo del arte y la proyección del quehacer textil de las encuestadas. Se les consultó si poseían estudios previos de arte y también si se definían como artistas, artesanas, artistas populares, practicante de técnicas manuales o conocedoras de un oficio. Desde el estudio se propuso la opción de creativa textil como una posible categoría de identificación, dejando además abierta la posibilidad de que las encuestadas compartieran el concepto que utilizan para definirse. De la misma forma, se les preguntó por cómo categorizan su trabajo utilizando conceptos propuestos por el estudio, brindándoles también la opción de proponer sus propias definiciones.

Entre todas las preguntas abiertas de la encuesta, aquella que invitaba a las participantes a identificar sus trabajos con algún otro concepto que no fuese los propuestos por el estudio fue la que recibió menor participación. Sin embargo, entre los aspectos que algunas personas destacaron, expresaron que sus trabajos eran “arte, pero no obras de arte”, “extensiones de su persona”, “textiles lúdicos”, “bordados y ya”, “ejercicios de creación”, “diseños textiles” y “piezas de artes ritualícas”. Asimismo, se les preguntó en qué sitios habían expuesto sus obras, lo que permitió trazar una idea de cuál es la relación de las personas encuestadas con instituciones como museos, galerías, universidades y otros espacios culturales, además de su vinculación con especialistas del campo del arte. Según lo comentado por algunas encuestadas, el ámbito del arte y todo lo que encierra, les parece “bastante lejano”. A muchas de ellas ni siquiera se les “había pasado por la cabeza” la idea de poder exponer en museos o galerías hasta antes de responder la encuesta.

En la séptima sección de la encuesta se realizaron 5 preguntas que abordaron la relación entre estas prácticas y las formas en que se enseñan y se aprenden. Se preguntó a las participantes si combinaban sus actividades de creación con la de enseñanza de estas técnicas, además de indagar si reciben ingresos por esa labor. También se prestó atención a los aspectos de género en estas dinámicas de aprendizaje, preguntándoles con qué género identifican a las personas a las que han instruido en la enseñanza de prácticas textiles.

En la octava sección se realizaron 9 preguntas que abordaron aspectos que nos permitieron identificar si el desarrollo de las prácticas textiles se da con mayor fuerza

desde lo colectivo o desde el trabajo individual. Además, se les consultó en qué sitios han podido exponer sus producciones textiles realizadas en colectividad.

Finalmente, se incluyó un apartado abierto y opcional donde las encuestadas pudieron compartir sus apreciaciones sobre la encuesta y los contenidos abordados tras su participación. Esta sección recibió 357 respuestas, lo que representa el 31% de las participantes. La mayoría de las mujeres agradecieron el espacio porque les permitió cuestionarse aspectos de su trabajo que no habían considerado previamente. Otras participantes enfatizaron en el tema de la precariedad económica con que son consideradas estas prácticas. Asimismo, surgió el tema de la mirada peyorativa en torno a los conceptos asociados a las técnicas textiles, específicamente el que hace referencia a lo artístico en contraposición a lo artesanal. Una de las encuestadas planteó la necesidad de indagar en "el papel del artista textil, no sólo como participante, sino como gestor, promotor y organizador de actividades textiles". Esta última reflexión resulta especialmente significativa considerando los aspectos que persigue esta investigación y lo que se abordará más adelante en el capítulo 6, cuando se profundice en el rol de las mediadoras textiles de abrir espacios. Desde una postura más política, diversas encuestadas plantearon la importancia de poner el foco de interés en el apoyo de las políticas públicas y culturales de los territorios hacia iniciativas textiles.

En razón de lo anterior, en el capítulo 4, a lo largo del desarrollo de los principales resultados de la encuesta, se presentarán diversas reflexiones surgidas a partir de las respuestas a las preguntas abiertas. Si bien el instrumento tuvo un enfoque predominantemente cuantitativo, las opiniones vertidas por las participantes aportaron una riqueza significativa, al tiempo que delinean posibles investigaciones futuras.

3.3 Puntadas finales y cierre de la encuesta

Tras la difusión de la encuesta en diversos espacios, tanto académicos como artísticos y artesanales, se procedió a su cierre para dar inicio al proceso de organización y análisis de datos. Este proceso se extendió aproximadamente por un año e implicó la clasificación de la información reunida en cuadros y gráficos, la identificación de patrones y la elaboración de conclusiones preliminares.

Durante este período, se envió un correo general a todas las personas que participaron en la encuesta para agradecer su contribución al estudio. Tal como se mencionó anteriormente, se prestó especial atención a las observaciones y comentarios compartidos en la sección final del formulario, ya que ofrecieron valiosas perspectivas para complementar el análisis y la interpretación de los datos. En casos específicos, se respondieron de manera individual las inquietudes de algunas encuestadas a través de correo electrónico.

Tal como se planteó en la introducción de esta investigación, el análisis de los datos extraídos de la encuesta, junto al análisis bibliográfico, mi experiencia como mediadora y las entrevistas realizadas a diversas mujeres investigadoras y gestoras de proyectos de artivismo textil, permitirá identificar las múltiples variables que afectan el desarrollo de estas prácticas en el período analizado. En el caso específico de los datos de la encuesta que serán presentados en el siguiente capítulo, su análisis tiene como objetivo identificar tanto generalidades como particularidades que permitan un acercamiento más preciso a las características de las prácticas textiles, las cuales serán abordadas en la parte final de este trabajo. En coherencia con este propósito, se optó por analizar primero los resultados de la encuesta, antes de iniciar discusiones sobre las posibles cualidades de dichas prácticas. Esta decisión responde a la necesidad de partir de una base más sólida y así evitar interpretaciones apoyadas en nociones preconcebidas o imprecisas, que, como se ha señalado en los capítulos 1 y 2, suelen ser frecuentes en este contexto.

Se cree que, debido a las características de este estudio y la escasez de investigaciones similares, sus hallazgos serán fundamentales para futuras investigaciones que busquen adoptar una metodología mixta. Además, de contribuir a fortalecer la rigurosidad en el análisis de este tema y promover el reconocimiento de las prácticas textiles dentro del ámbito artístico y otros espacios sociales.

Capítulo 4: Donde se cruzan los hilos. Generalidades y particularidades de las prácticas textiles

Tras conocer los objetivos de esta encuesta y los procesos involucrados en su implementación, este apartado se centrará en la organización y análisis de los datos obtenidos. Como ya se ha precisado, el fin de este instrumento fue reunir información clave sobre el desarrollo de las prácticas textiles desde la percepción de las personas que actualmente se dedican a ellas. Si bien la encuesta estuvo dividida en ocho ejes temáticos, en esta ocasión, los datos analizados fueron reagrupados en tres grandes categorías: datos sociodemográficos, ejes de la producción textil y circulación y visibilidad de las prácticas textiles.

Se decidió reorganizar los datos por dos razones principales. Primero, la gran cantidad de datos obtenidos hace necesario un esquema que facilite la lectura de los resultados, por lo que reagruparlos permite sintetizar la información y destacar los puntos más relevantes. En segundo lugar, esta división enriquece el análisis, ya que realizamos un cruce entre distintos datos en vez de presentarlos de manera segmentada. Creemos que esta estrategia permite extraer información más significativa al poner en diálogo diferentes variables y ayuda al lector a comprender los principales puntos entre los datos de la encuesta y los objetivos de la investigación.

Como primera categoría se analizaron los datos sociodemográficos, específicamente la nacionalidad de las participantes, tomando también en consideración los casos de aquellas que no residen en sus lugares de origen. El objetivo era poder estimar en qué países podría haber una mayor producción textil y determinar si estos resultados coinciden con la bibliografía existente y la percepción general sobre el tema. Del mismo modo, inicialmente se analizó el tema de género desde la identidad de las encuestadas; sin embargo, esta variable fue considerada transversalmente a lo largo de todo el análisis del estudio. Algo similar ocurre con el grupo etario de las participantes, que se analizó en diálogo con diversos datos para comprobar si influye en el alcance que estas prácticas pueden tener en distintos espacios sociales.

Con respecto al eje de producción textil, se consideraron las técnicas que más utilizan las encuestadas, poniendo el interés en cuáles son sus pretensiones de experimentación al momento de plantearse proyectos creativos. También se consideraron las variables de temáticas y fines, principalmente para examinar si existe una lejanía de pretensiones estéticas o si hay una mayor inquietud por crear desde fines sociopolíticos.

En la categoría de circulación y visibilidad de las prácticas textiles, se puso especial énfasis en los mecanismos de difusión, particularmente en el uso de las redes sociales. Asimismo, se analizaron los espacios en los que han expuesto las encuestadas y si mantienen alguna relación con instituciones del mundo del arte, ya sea a través de muestras o ventas de sus producciones. También se indagó en cómo se autodeterminan las participantes y de qué manera catalogan sus creaciones.

Finalmente, como se anticipó en la introducción de este estudio, mi voz aparecerá en diversas instancias de este capítulo. A partir de mi trayectoria y mi rol como directora de Mil Agujas por la Dignidad, buscaré aportar una visión crítica y objetiva a los temas que se abordarán, procurando evitar sesgos que puedan influir en los resultados finales de la encuesta

4.1 Datos sociodemográficos

El análisis de los datos sociodemográficos permitió conocer el perfil de las personas que actualmente se dedican a la producción textil. Se consideraron tres variables principales: la nacionalidad, para identificar el país de origen de las encuestadas y estimar dónde podría haber una mayor producción textil; el género, para comprender en qué medida esta variable influye actualmente; y la edad.

En cuanto a la nacionalidad de las encuestadas y el posible desarrollo más avanzado de las prácticas textiles en algunos países, en este apartado se analizaron los posibles factores de sesgo y los contextos sociopolíticos que podrían influir en esta tendencia según la nacionalidad de las participantes.

Es importante destacar que se preguntó directamente a las participantes con qué género se identificaban. Además, esta temática se abordó a lo largo de todo el estudio mediante diversas preguntas, analizando aspectos como quiénes enseñan estas prácticas, a quiénes se les enseña y quiénes adquieren producciones textiles.

Con respecto a la variable de la edad, no es una temática que se desarrolló en una sección en particular, sino que fue abordada en distintos momentos de este capítulo, mediante la relación del rango etario de las encuestadas con otras variables. Esto permitió identificar la edad de las personas que han logrado exponer en espacios artísticos y analizar si esta variable influye en su interés por identificarse con las normas de este ámbito, por mencionar alguno de los aspectos abordados.

4.1.1 Desde qué países se desenrolla el hilo. Países con mayor actividad en la creación textil

La nacionalidad de las encuestadas que aún residen en sus lugares de origen permitió identificar qué países podrían tener una mayor presencia de activaciones textiles. En cuanto al número de participantes que tuvo la encuesta, hubo 1.137 personas que la respondieron, de las cuales 1.091 la completaron en castellano y 46 lo hicieron en portugués. Tal como se explicó en el capítulo 3, la encuesta fue traducida al portugués con la idea de no excluir a aquellas personas que trabajan desde Brasil pese a la barrera

del idioma; sin embargo, de las 71 personas que se identificaron como brasileñas, 29 respondieron la encuesta igualmente en castellano.
Tras la revisión inicial de la muestra recogida, se desestimaron las respuestas de tres personas no latinoamericanas, contabilizando un total final de 1.134 personas cuyas respuestas serán utilizadas para la elaboración de los siguientes apartados. En relación al grupo etario de las personas que más participaron en la encuesta, el 52,40% tiene entre 30 y 49 años. El segundo grupo que tuvo mayor presencia fue el de encuestadas entre 20 y 29 años, con un 19,2% de representatividad.

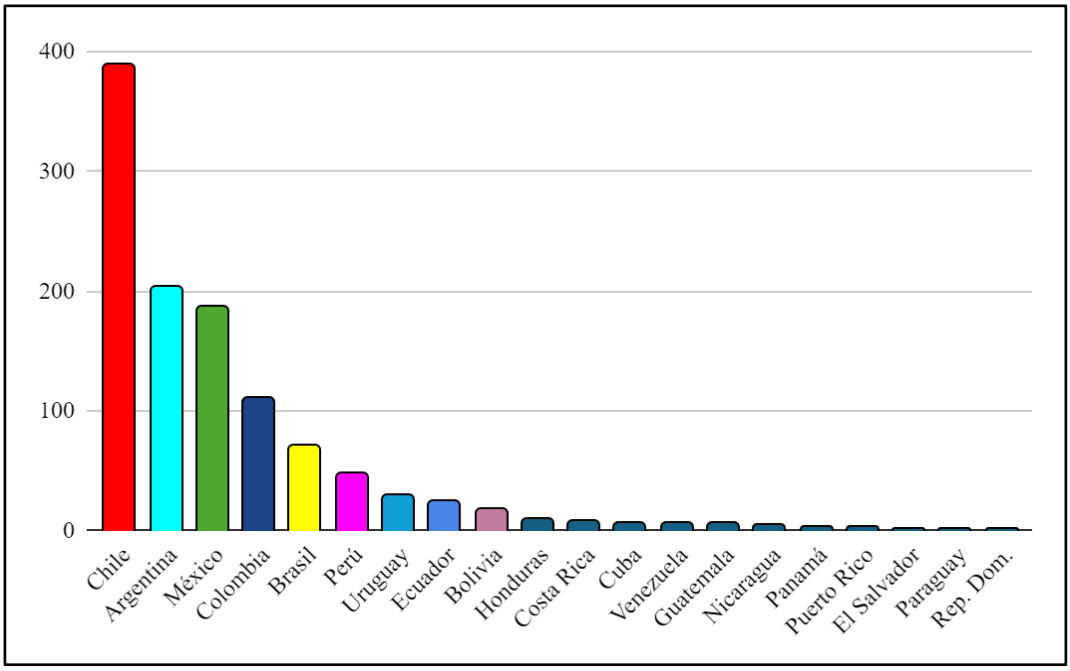
Como se ha mencionado anteriormente, se analizó la nacionalidad de las encuestadas para identificar patrones claves en los principales epicentros de creación textil. Este análisis no solo consideró la tradición, sino también el contexto sociopolítico que ha impulsado el uso de estas prácticas como formas de reivindicación. Teniendo en cuenta estas delimitaciones territoriales, en el capítulo 6 observaremos a través de casos de estudios, cómo los entornos culturales y las dinámicas locales pueden influir en las narrativas textiles y su tendencia sociopolítica.

En la muestra participaron personas de 20 nacionalidades diferentes de América Latina. Tal como se observa en el gráfico 1, hubo una amplia participación de encuestadas provenientes de países como Chile (34%), Argentina (18%) y México (16,5%). También se registró participación de países como Colombia (9,8%) y Brasil (6,3%). Estos porcentajes se relacionan con las conclusiones obtenidas tras la revisión bibliográfica, donde se corrobora que existe una amplia activación de agrupaciones y proyectos textiles en países como Chile, Argentina, México, Colombia y Brasil.

Podría pensarse que la cantidad de población que poseen los territorios mencionados es un factor importante al momento de entender el número de participantes que respondieron la encuesta. Sin embargo, los datos demográficos varían considerablemente y no muestran una correlación directa entre mayor población y mayor participación. Brasil, por ejemplo, tiene la población más grande, con 203 millones de habitantes, seguido de México (126,7 millones), Colombia (51,6 millones) y Argentina (45,8 millones). Chile tiene la población más pequeña entre los países analizados, con un total de 19,5 millones de habitantes.[285] A pesar de esto, la mayor cantidad de casos de estudios que se consideran en esta investigación son chilenos. Este dato podría sugerir que el tamaño de la población no es un factor determinante para comprender la cantidad de personas que se dedican a estas prácticas en cada territorio de América Latina.

[285] Los datos de población de cada país fueron obtenidos de Datosmacro.com plataforma online que reúne datos macroeconómicos de los principales países del mundo. Para mayor información visitar: https://datosmacro.expansion.com/

Gráfico 1. Cantidad de participantes por país.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

Aun considerando lo anterior y el hecho de que 389 personas se identificaron con la nacionalidad chilena, resulta pertinente ahondar en los aspectos que podrían influir en esta mayor inclinación. El primero de estos factores está relacionado con la importante tradición textil que posee Chile, sobre todo a nivel político desde los años sesenta en adelante y que fue analizada a través de los tres casos de estudio presentados en la primera parte de este trabajo. Por otra parte, el enérgico contexto social que vivía Chile tras el Estallido Social, momento en que se llevó a cabo la encuesta, también pudo haber favorecido la creación de textiles políticos y una mayor familiarización con estas prácticas. Asimismo, el hecho de que mi nacionalidad sea chilena y que los fines con los que se originó Mil agujas por la Dignidad estén vinculados a este país podría haber sido una de las principales razones que impulsaron la amplia participación de chilenas en la encuesta. De todas formas incluso si dejáramos todas las variables mencionadas antes, la bibliografía analizada confirma la existencia de un importante desarrollo de las prácticas textiles en Chile, siendo el caso de las arpilleristas, un importante referente a nivel nacional e internacional (Morris, 2016; Bradshaw, 2018; Rosentreter-Villarroel, 2022).

Otro de los resultados destacables de la encuesta con respecto a los sitios de origen de las participantes, es que 41 de ellas residían fuera del continente cuando la respondieron, y 16 formaban parte de colectivos vinculados al textil en países como España, Nueva Zelanda y Suiza. Todos estos proyectos textiles poseen fuertes inquietudes políticas y están vinculados mayoritariamente a problemáticas de América Latina, a pesar de que sus dinamizadoras viven fuera del continente. Desde mi experiencia colaborando con estas colectividades, he observado que una amplia cantidad de personas migrantes y exiliadas políticas suelen participar de estos espacios, desarrollando sus creaciones textiles en torno

a inquietudes sociales latinoamericanas, incluso tras años de vivir lejos de sus países de origen. Esta discusión podría relacionarse con un factor geopolítico sobre la intencionalidad de las prácticas, temática que abordaremos en la tercera y última parte de esta investigación.

4.1.2 ¿Quién está detrás de la aguja? Cuestiones de género

El tema del género fue abordado considerando el reconocido vínculo histórico entre el quehacer textil y las mujeres. El objetivo fue corroborar si esta relación se sustentaba en los datos obtenidos a través de las preguntas que abordaban esta temática. En particular, analizamos aspectos como la identidad de género de las participantes, de quiénes aprendieron las técnicas que saben, a quiénes les ha tocado enseñar estas prácticas y quiénes han comprado sus obras textiles, entre otros puntos claves.

Como ya ha sido planteado, esta investigación cuenta con un amplio porcentaje de mujeres participando, tanto en los casos de estudio que se consideran, como en las autorías de la bibliografía analizada.[286] De igual modo, de la cantidad de personas que respondieron la encuesta el 93,7% se identificó con el género femenino, el 3,1% con el masculino, el 1,9% declaró pertenecer a otro género y el 1,2% prefirió no decir su género. La tendencia de la vinculación de las mujeres a las prácticas textiles es algo que se mantiene constante.[287] En el capítulo 5 se prestará especial interés a este aspecto, abordándolo desde una perspectiva histórica y a partir de lo escrito sobre las prácticas textiles. Además, se analizará la inclusión de las disidencias sexuales y de género en estas prácticas.

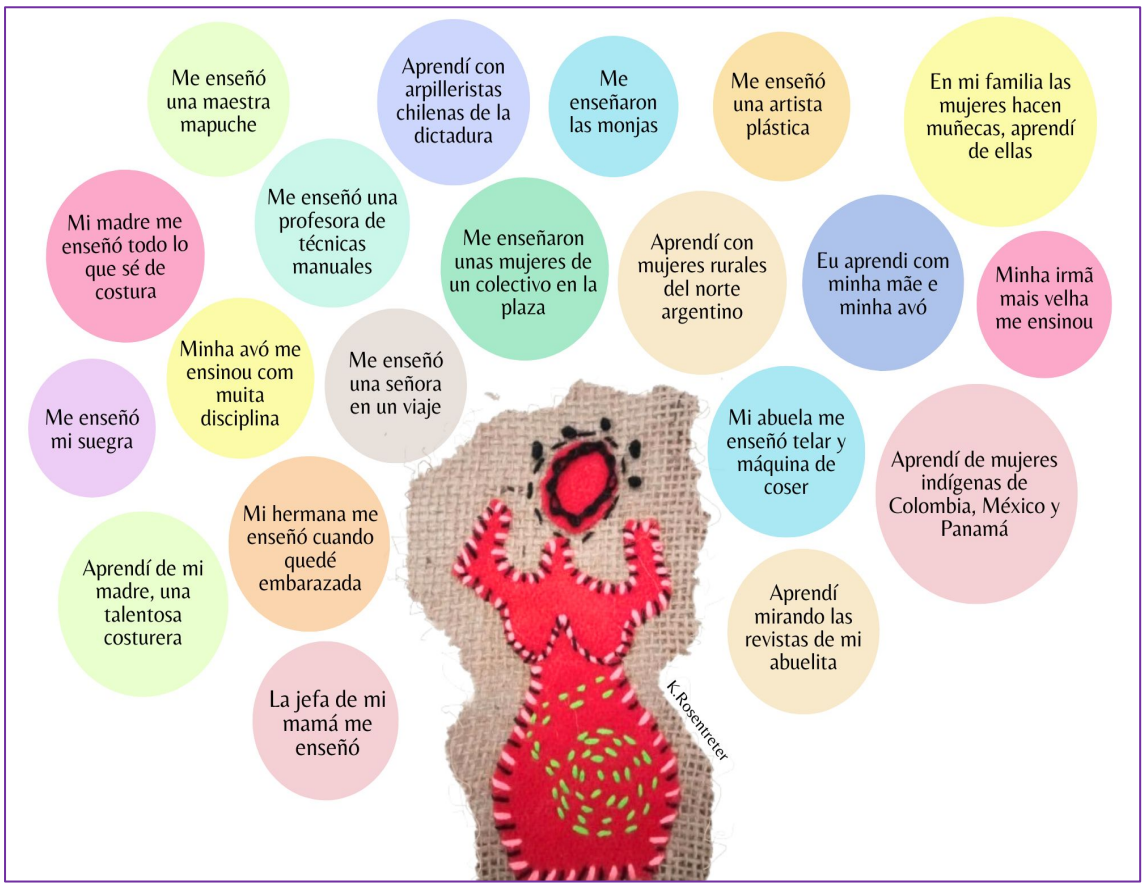
Cuando se preguntó a las encuestadas cómo aprendieron las técnicas textiles que conocen, el 49,7% escogió la opción que hacía referencia a una persona de su familia. Si bien la respuesta propuesta no hace referencia al género específico de esa persona, el 21% de esas encuestadas escribió en la sección donde podían dejar sus apreciaciones el nombre de la madre o de la abuela, haciendo referencia a la relación del linaje de estas técnicas con sus ancestras. Es posible que, de haberse especificado en las opciones que se sugirieron el género de la persona de la familia a la que se hace referencia, este porcentaje podría haber sido más preciso. Sin embargo, llama la atención que, pese a que no se puntualizó en un género en particular en esa pregunta, las encuestadas tuvieron amplio

[286] Recordemos que por esa razón siempre nos referimos en femenino a las encuestadas, las mediadoras, las participantes, entre otras.
[287] Tras más de siete años residiendo en Barcelona, he realizado diversos talleres y charlas vinculadas a las prácticas textiles, tanto en centros educacionales, centros comunitarios como también en entidades artísticas, y puedo confirmar que en su amplia mayoría en todas estas experiencias me ha tocado trabajar exclusivamente con mujeres. Lo anterior teniendo en cuenta que en muchas ocasiones los espacios han sido intencionadamente difundidos para todo público. Del mismo modo, he podido comprobar, a través del diálogo con gestoras de proyectos culturales municipales, que palabras como bordado o tejido, generan rechazo en personas del género masculino, por lo que prefieren no usarlas en las publicidades realizadas para difundir estos encuentros, esperanzadas en poder atraer no solo a mujeres.

interés en querer especificar quiénes eran las mujeres de su familia que les enseñaron estos saberes textiles.

La situación anterior, que podría considerarse una inexactitud de parte del estudio, proporciona una idea sobre la importancia de la relación de las encuestadas con las mujeres de sus familias en torno al aprendizaje de estas técnicas. De igual forma, el 12% de las participantes que incorporó su propia opción de cómo aprendió estas técnicas, declaró que había sido a través de otra mujer, no necesariamente una familiar. Al sumar ese porcentaje de encuestadas que mencionaron a mujeres, alcanza un total de 33%. Por otra parte, un 10,9% declaró haber aprendido por la instrucción de una amiga y solo un 1,4% declaró haber aprendido a través de las enseñanzas de un amigo. En la figura 17 se pueden observar algunas de las referencias que las encuestadas entregaron en sus respuestas.

Figura 17. Diagrama de referencias de mujeres que transmitieron sus conocimientos textiles a las encuestadas.



Fuente: Elaboración Propia.

La imagen de la madre, la abuela, la profesora, la religiosa y otras mujeres que forman parte de las comunidades de las encuestadas se relaciona, por una parte, con recuerdos de infancia y, por otra, con diversos procesos de aprendizaje en la etapa adulta. En las opciones propuestas por el estudio, la alternativa de haber aprendido de forma autodidacta obtuvo un 74,9% de adhesión, mientras que un 40,3% seleccionó la opción de haber tomado un curso específico sobre técnicas textiles. Entre los comentarios que realizaron las encuestadas sobre estas preguntas, se destacó el uso de la plataforma de YouTube como principal facilitadora de técnicas y estilos al momento de incursionar en nuevas habilidades. Una de las encuestadas señaló: "En YouTube está todo, puedes aprender muchas técnicas, hay cursos completos gratuitos que se pueden seguir paso a paso sin problemas".

La opción de haber aprendido en el colegio obtuvo un 16,1% adhesión; sin embargo, varias de esas personas comentaron que sus experiencias de aprendizaje fueron "bastante aburridas", ya que estaban enfocadas en los quehaceres domésticos. Una encuestada argumentó:

> Nunca le presté atención a las clases de técnicas manuales, se me enredaba la lana y la profesora me castigaba sacándome de la sala. Yo hacía nudos con las lanas de aburrida y un poco como berrinche, con los años aprendí macramé y terminé haciendo nudos, pero para crear algo bello.

Como mediadora textil, trabajando especialmente con mujeres, estas vivencias parecen ser bastante recurrentes. Muchas mujeres conocieron variadas técnicas textiles a través de diversas instancias educativas formales en su infancia y adolescencia, sin embargo, no calaron del todo en ellas como para fomentar interés por seguir practicándolas en el tiempo. Es en la adultez cuando comienzan a redescubrir el mundo de lo textil, pero motivadas por inquietudes creativas personales, realizando obras libres que no necesariamente persiguen fines utilitarios o domésticos.

En la parte del estudio en que se consultó a las encuestadas cuál es el género de las personas que han comprado sus producciones textiles, el 74,3% declaró que estas son principalmente del género femenino. De igual forma cuando se les consultó por el género de las personas a las que les había tocado instruir formal o informalmente en alguna técnica textil, el 71,3% declaró que a personas del género femenino. Este punto de la encuesta arroja datos valiosos sobre quiénes son las personas que compran producciones textiles y, además, cómo siguen siendo las mujeres las que poseen un mayor interés en enseñar y capacitarse en estas técnicas. Cabe mencionar que ninguno de los hombres que contestó la encuesta dejó alguna opinión o inquietud con respecto al estudio o algún tema de interés, por lo que tampoco podemos saber cuál es su apreciación sobre la relación de las prácticas textiles con el género femenino.

En mi rol de dirección de la plataforma Mil agujas por la Dignidad, he tenido la posibilidad de trabajar y colaborar con un promedio de 1.500 personas que se dedican a

las prácticas textiles.[288] Solo para lo que fue la convocatoria y el proceso de curaduría de la muestra virtual Puntadas Revoltosas, llevada a cabo en el Museo de las Mujeres de Costa Rica el año 2021, se presentaron 306 propuestas, de las cuales solo dos fueron de personas identificadas como hombres. Para la reciente muestra virtual y presencial llevada a cabo en el Museo de Arte Popular Tomás Lago, en Santiago de Chile, en 2023, trabajaron 126 creativas textiles de 12 países diferentes. Entre las personas que participaron, solo se contó con la presencia de un hombre, quien además pertenece a una colectiva conformada por otras cinco mujeres.

Es un número amplio de personas las que han formado parte de las diversas iniciativas impulsadas por Mil agujas por la Dignidad. En estos proyectos artísticos y espacios de denuncia, se observa que aproximadamente el 99% de las personas participantes han sido mujeres. De manera similar, esta tendencia se refleja en el género de quienes interactúan en las redes sociales de la plataforma, así como en los diversos espacios de aprendizaje abierto que se ofrecen a través de ellas.

Sumado a lo anterior, he observado que los pocos hombres que participan en alguna iniciativa de la plataforma, suelen mostrarse más seguros al autodenominarse como artistas o al utilizar terminología propia del mundo del arte. Por el contrario, las mujeres suelen abordar estos aspectos con mayor cautela, lo que parece reflejar el peso histórico de la invisibilización que sigue calando en las mujeres al momento de definirse como artistas o reconocerse como expertas en una disciplina. De igual forma, los proyectos colectivos integrados exclusivamente por hombres, que han trabajado con la plataforma son escasos, a diferencia de las centenares de iniciativas colectivas lideradas por mujeres que continúan colaborando en red. [289] Esto queda demostrado cuando se les preguntó a las encuestadas cuál era el género de las personas que conforman los colectivos a los que pertenecen y un 74,3% declaró que eran de género femenino, un 6% del género masculino, un 3,3% de otro género y un 16,3% prefirió no responder esta pregunta.

4.2 Ejes de la producción textil

La segunda categoría abarcó materias relacionadas con los ejes de la producción textil, divididos en dos aspectos principales: las técnicas que emplean y las temáticas y fines de sus creaciones. Para conocer el interés de experimentación de las participantes, se

[288] Este número se obtuvo como promedio a partir de las personas y colectivos que han participado de las publicaciones de las redes de Mil Agujas por la Dignidad, así como de la base de datos generada a partir de las convocatorias realizadas durante los cinco años de existencia de la plataforma.

[289] En las pocas instancias en que he trabajado con hombres vinculados al mundo textil, cabe destacar el trabajo del Colectivo de Hombres Tejedores de Chile y Argentina. Esta agrupación participó en el programa *Relatos Textiles: "*Deshilachando Masculinidades, Hombres que bordan y tejen*"* en 2021. Al finalizar el encuentro, les manifesté mi percepción respecto a la escasa difusión del evento por parte de ellos. Aunque reconocieron esta falencia, con el tiempo quedó en evidencia la falta de interés en continuar colaborando en red con la plataforma Mil Agujas por la Dignidad, ya que no se retomó ningún tipo de comunicación posterior.

analizaron las técnicas que dominan, cómo las aprendieron, cómo las combinan y cuáles son las más utilizadas. Asimismo, se investigó cuáles son las temáticas y fines de sus producciones textiles, con el objetivo de comprobar si en sus creaciones existe una dimensión política o si predomina un enfoque artístico, comercial o de expresión personal.

4.2.1 Habilidades textiles: La técnica que importa

En la introducción general de esta investigación se expresaron algunas aclaraciones con respecto a las diferencias entre una técnica textil y otra, haciendo referencia a la constante confusión que se da al momento de mencionarlas, sobre todo entre personas que no se dedican a practicarlas. En cuanto a la cercanía de las personas con estas destrezas, se considera que el bordado es la técnica que presenta mayor versatilidad para adaptarse tanto a fines políticos como estéticos, lo que por ende la hace la técnica más popular.

Para la realización de este apartado en que se les preguntó cuáles son las técnicas que desarrollan las encuestadas, fue de mucha ayuda el trabajo de observación en torno a las técnicas que realizan las personas que han participado en las más de 40 convocatorias digitales y presenciales de Mil agujas por la Dignidad.

Por otra parte, fue relevante analizar si las participantes están empleando diversas técnicas al momento de enfrentarse a un proyecto creativo, ya que esto podría dar cuenta de la forma en que fusionan la tradición y la contemporaneidad ampliando, a su vez, los alcances narrativos de sus obras. Este aspecto resulta de interés, ya que dialoga con las nuevas dinámicas instauradas por el arte contemporáneo, las cuales privilegian la experimentación y la versatilidad técnica (Heinich, 2017b), en contraposición a épocas anteriores, cuando los artistas se veían obligados a especializarse exclusivamente en una única disciplina a lo largo de su trayectoria.

Al analizar el tiempo que las personas encuestadas llevan desarrollando técnicas textiles, se observa que el 48,1% tiene entre uno y siete años de trayectoria, mientras que un 24,5% ha dedicado más de veinte años a estas prácticas. Un 18,6% señaló contar con entre ocho y quince años de trayectoria, y solo un 4,5% declaró estar practicando esta disciplina desde hace menos de un año. Con base en estos datos y en los aportes proporcionados por las participantes al detallar las técnicas que emplean, es posible inferir que quienes respondieron a la encuesta poseen una amplia experticia en el manejo de diversas técnicas. Entre aquellas mencionadas, que no se encontraban entre las opciones propuestas, destacan el macramé, la arpillería, el punch needle o aguja mágica y el patchwork, entre otras. Además, es razonable suponer que las participantes no solo conocen las diferencias entre estas técnicas, sino que también dominan las características de los materiales utilizados y sus múltiples aplicaciones.

El cuadro 3 presenta los porcentajes de inclinación hacia las técnicas preferidas por las encuestadas.[290] Una amplia mayoría, el 80,4%, declaró dedicarse principalmente al bordado. Esta inclinación era de esperarse si tenemos en cuenta la amplia cantidad de muestras textiles vinculadas al bordado en la actualidad.[291] De igual manera esta técnica ha adquirido un mayor protagonismo en lo que respecta a la intención de los movimientos feministas por querer reivindicar aquellas actividades que fueron clave en el rol social de las mujeres, quienes fueron excluidas de funciones públicas para ser relegadas al espacio íntimo y privado del hogar (Ágreda, 2020). Si pensamos en los libros que se han escritos sobre teoría en torno a las prácticas textiles y no solo de conocimiento práctico podemos observar que el bordado ha generado un mayor interés que otras técnicas.[292]

Cuadro 3. Resumen de porcentajes de inclinación de las encuestadas por las técnicas propuestas.

Técnicas propuestas en la encuesta	**Cantidad de preferencias**	**Porcentaje del total de las opciones propuestas**
Bordado	912	80,4
Mixtas	412	36,3
Tejido a crochet	410	36,2
Tejido a palillos	215	18,9
Fotobordado	213	18,8
Telar	206	18,2
Fieltro	121	10,7
Bordado libre a máquina	70	6,2

Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

Desde mi experiencia guiando espacios de formación textil, he observado que muchas participantes coinciden en que el bordado, a diferencia de otras técnicas como el telar, permite una mayor flexibilidad en cuanto al lugar desde el cual se puede practicar. Esta percepción, con la que como creativa textil estoy absolutamente de acuerdo, destaca el carácter portátil del bordado, que facilita su incorporación en la vida cotidiana, incluso en contextos de movilidad. La posibilidad de transportar un costurero de tamaño reducido favorece la continuidad y regularidad en el desarrollo de proyectos artísticos. De manera similar, algunas encuestadas señalaron que técnicas como el crochet también ofrecen ventajas prácticas que permiten su realización en diversos entornos.

[290] Cada encuestada pudo escoger hasta tres opciones en esta pregunta.
[291] En lo que respecta a esta investigación un amplio porcentaje de los casos de estudios y las exposiciones que se comentan, corresponden al trabajo de bordadoras o artistas que utilizan el bordado como técnica principal.
[292] Un ejemplo de estas publicaciones es el libro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (Parker, 1984/2010), una obra de amplia repercusión mundial que, hasta la fecha, no ha sido traducida al castellano. Por otro lado, en el catálogo bibliotecario global The WorldCat se registran más de 1.500 libros dedicados al bordado y 39.000 títulos bajo el concepto embroidery (bordado, en inglés). En relación con otras técnicas, como el tejido asociado a lo textil (y no al ámbito médico), se encuentran 450 libros, mientras que, para el caso del macramé, existen 3.600 títulos en castellano y en inglés.

La segunda opción más elegida por las participantes fue la de técnicas mixtas o combinadas, es decir, la mezcla de dos o más de las técnicas previamente mencionadas. Esta propuesta recibió el 36,3% de aceptación por parte de las encuestadas. Algunas ellas señalaron en sus comentarios la importancia de experimentar para enfrentar desafíos creativos. En este sentido, como ya mencionamos al inicio de este apartado, es posible reflexionar sobre el diálogo entre las prácticas textiles y los principios del arte contemporáneo, donde prevalece el interés por la experimentación con diversas técnicas y la libertad de no tener que definirse exclusivamente por una disciplina para alcanzar una carrera de artista exitosa. Un claro ejemplo de esta libertad creativa es la reconocida artista chilena inglesa Cecilia Vicuña, quien, desde los años setenta, ha vinculado diversas técnicas y expresiones textiles con objetos "precarios" destinados a desaparecer, en sus impactantes instalaciones.[293]

En relación a otras técnicas por las que las encuestadas se inclinaron, el fotobordado tuvo una aceptación del 18,8% y el telar de un 18,2%, ambas técnicas han comenzado a adquirir protagonismo dentro de la oferta de talleres online y las muestras que incorporan textiles en sus propuestas. Este interés por el fotobordado puede tener relación con su vinculación a medios tecnológicos que favorecen la inmediatez ante un hecho puntual, como intervenir una fotografía de una protesta, por ejemplo. En el caso del telar, la poderosa relación que tiene desde lo que concierne a la tradición textil de los pueblos originarios según lo expresado por algunas encuestadas, es un factor de mucho peso entre las personas que lo realizan.

Entre las opciones que las participantes comentaron para complementar sus respuestas, muchas de ellas evidenciaron interés en relacionar sus producciones textiles con técnicas artísticas. Entre las técnicas que tuvieron mayor adhesión cuando se les preguntó directamente si combinaban su trabajo textil con otras técnicas, un 18,5% declaró utilizar la acuarela, un 23,8% pedrerías y un 16,7% tintes naturales. Una de las ventajas que presentan las prácticas textiles al momento de generar un diálogo con alguna disciplina propia del mundo del arte es que materiales como el hilo, la lana y la tela pueden ser utilizados de diversas formas dependiendo de la técnica que se desarrolle, además de ser objetos de fácil acceso.

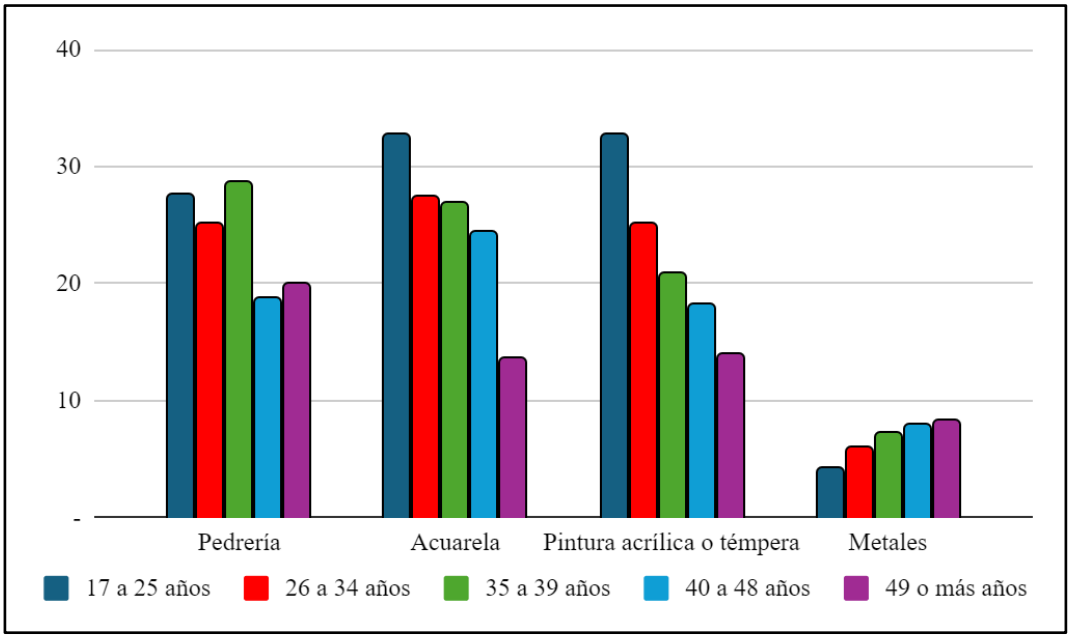
Lo corroborado en mi labor como dinamizadora de espacios textiles, así como profesora de otras técnicas artísticas más tradicionales, como la acuarela y la pintura, demuestra que la naturaleza de los materiales textiles invita a la experimentación desde el primer momento en que se presentan los objetos en la mesa de trabajo. Las participantes se acercan a tocar las telas, a escoger colores de los hilos, a sentir las texturas de las lanas, incluso si nunca antes habían tenido contacto con estos materiales. Muy por el contrario, cuando se disponen acuarelas, pinturas y pinceles en una mesa de taller, las personas se retraen de tocarlas, la mayoría tiene miedo de abrirlas, lo que requiere de un trabajo más intenso de familiarización con los materiales para facilitar un espacio creativo en el que

[293] La revista de arte chilena La Panera, aborda esta temática en su artículo "El 'arte precario' de Cecilia Vicuña". Para mayor información visitar: https://lapanera.cl/web/el-arte-precario-de-cecilia-vicuna/ (Consultada el 20 de julio de 2024).

pierdan el miedo a usarlos incorrectamente. Es quizá por esta razón que se podría comprender que el 23,7% de las personas que respondieron la encuesta declararon utilizar exclusivamente técnicas textiles al abordar proyectos creativos.

En cuanto a la elección de técnicas, se realizó una relación entre el grupo etario de las personas que respondieron la encuesta y su inclinación a combinar prácticas textiles con otras disciplinas. Como se observa en el gráfico 2, las personas de entre 17 y 34 años muestran una mayor apertura a integrar sus trabajos textiles con técnicas como la pedrería, la acuarela, la pintura acrílica y la témpera. Estas tres últimas disciplinas están estrechamente vinculadas al mundo del arte. Por otro lado, también se identificó una tendencia creciente en el uso de técnicas que involucran metales a medida que aumenta la edad de las encuestadas.

Gráfico 2. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y sus preferencias en la combinación del trabajo textil con otras técnicas.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

La inclinación de las generaciones más jóvenes a mezclar técnicas en sus producciones podría estar relacionada con su familiaridad con las plataformas digitales, presentes en su cotidianidad desde temprana edad. Estas herramientas han facilitado la incorporación de nuevos conocimientos en sus prácticas, ofreciéndoles mayor acceso a capacitaciones y cursos en línea, a menudo gratuitos, sobre el uso de diversos materiales. En este contexto, el aprendizaje de disciplinas como la pintura acrílica o la acuarela, que en otros tiempos resultaba más complejo, se ha democratizado gracias a la llegada de las plataformas digitales que ofrecen capacitaciones a fácil acceso.

Desde la mediación de espacios creativos textiles, también he observado que quienes se dedican a estas prácticas suelen desenvolverse con mayor libertad al trabajar. En particular, las personas parecen experimentar menos temor al fracaso cuando utilizan hilos y telas, en contraste con materiales como pinturas y lápices, que suelen estar asociados a un ámbito donde la experticia es más estrictamente validada por los consensos sociales. La percepción de las prácticas textiles como disciplinas de segunda categoría en las instituciones artísticas, en comparación con el reconocimiento incuestionable de la pintura o la escultura, podría contribuir a que estas técnicas se perciban como más accesibles y cercanas. Además, esta diferencia también podría estar vinculada al costo de los materiales, ya que los implementos textiles suelen ser mucho más asequibles.

No se puede pasar por alto la idea de que la creación textil ha estado históricamente vinculada al ámbito doméstico (Ágreda, 2020). Esta tradición ha hecho que estas habilidades sean más comunes entre ellas, transmitiéndose de generación en generación como parte de las labores cotidianas. Por esta razón, es factible que gran cantidad de personas, especialmente mujeres, sin importar su contexto o formación profesional, hayan tenido alguna vez la oportunidad de enfrentarse a una tarea textil, tanto como una necesidad de supervivencia o como una actividad recreativa.

Es posible que la familiaridad mencionada anteriormente haya contribuido a que las prácticas textiles se fueran haciendo más accesibles y cotidianas en comparación a otras disciplinas artísticas, que suelen requerir una formación especializada. De esta manera, la infravaloración hacia las técnicas textiles, que se fue consolidando con el tiempo, podría estar contribuyendo, paradójicamente, en la actualidad, a la creación de espacios que fomentan una expresión más libre y espontánea, al no estar sujetas a las convenciones estéticas tradicionales del ámbito artístico.

La tercera mayoría de adhesión de las encuestadas por las técnicas propuestas fue la de tejido a crochet, que contó con un 36,2 % de aceptación. Esta técnica, también conocida como ganchillo en algunos países, ha adquirido mayor fuerza este último tiempo, siendo clave en el surgimiento de nuevos proyectos de artivismo textil (Goggin, 2015; Jefferies, 2016; Babativa-Chirivi, 2022). Aunque la técnica del crochet ha comenzando a tener un renombre en lo que respecta a muestras artísticas, todavía está muy por debajo de lo que significa la presencia del bordado en las exposiciones. Tomando en cuenta los resultados de la encuesta, del 26,5% que se declaró como artista, un 28% mostró una inclinación por el crochet como técnica preferida, siendo esta la tercera opción más escogida. En primer lugar, se ubicó el bordado con un 85%, seguido por las técnicas mixtas con un 49%. Nos pareció importante realizar este cruce de datos entre las personas que se consideran artistas y las técnicas textiles que más utilizan, con el objetivo de analizar si estos resultados se alinean con lo observado en las instancias de Mil agujas por la Dignidad. En esta plataforma, el bordado continúa siendo la técnica por excelencia para comunicar causas sociopolíticas o feministas, tanto para quienes se identifican como artistas y trabajan en ese campo, como para quienes no lo hacen.

Finalmente, nos sorprendió la gran cantidad de técnicas sugeridas por las encuestadas, además de las ya propuestas en el estudio. Entre las más mencionadas se encuentran la costura (17%),[294] el macramé (13,2%), la arpillería (11,3%) y el patchwork (7,6%). Con menor frecuencia, sugirieron la técnica rusa/inglesa de la aguja mágica o punch needle (5,2%) y la muñequería (5,6%). De las personas que se identificaron como artistas (26,5%), escogieron después del bordado la opción de experimentación textil con un 49% de adhesión. Las personas que se denominaron como creativas textiles también seleccionaron como segunda técnica de preferencia, las técnicas mixtas, con un 42,4%. Estos alineamientos entre los datos sugieren que, independientemente de cómo se identifiquen las encuestadas, existe un amplio interés por experimentar y emplear diversas técnicas, siendo el bordado el protagonista y principal vehículo de gran parte de las obras que realizan.

A modo de síntesis desde mi experiencia creativa y pedagógica, puedo observar una marcada tendencia hacia el uso del bordado como una de las técnicas más empleadas, debido a la facilidad de manipulación y transporte de los materiales requeridos. Además, se trata de conocimientos que han sido transmitidos inicialmente en espacios informales, entre mujeres que muchas veces comparten un vínculo íntimo, lo que les otorga un importante peso afectivo y social. Por otra parte, las plataformas digitales, la proliferación de libros especializados y la oferta de espacios colectivos abiertos que proponen el bordado como herramienta de creación, también han contribuido significativamente a la difusión de esta técnica a gran escala. Este aspecto resulta fundamental en relación con uno de los ejes centrales de esta investigación, orientado a explorar el creciente reconocimiento que las prácticas textiles han comenzado a adquirir en distintos contextos y escenarios.

4.4.2 Significados textiles: fines y temáticas

Las prácticas textiles han sido tradicionalmente desarrolladas desde un imaginario femenino asociado a lo utilitario, lo decorativo y el cuidado del hogar (Blanca, 2015). No obstante, dentro de esa diversidad de propósitos, resulta relevante explorar el surgimiento de temáticas que vinculan estas actividades con la política, entendida en su sentido más amplio. Si bien la dimensión estética y artística sigue siendo relevante al momento de abordar un proyecto creativo entre las participantes, uno de los fines de este estudio es comprender cómo utilizan estas expresiones para denunciar conflictos sociales, defender los derechos humanos, visibilizar la problemática de la violencia de género y exponer conflictos medioambientales, entre algunos de los temas recurrentes entre los textiles políticos. Consideramos que estas preocupaciones se configuran como ejes centrales de los artivismos textiles en América Latina, y serán abordadas en mayor profundidad a través de casos de estudio en el capítulo 6.

[294] Todos los porcentajes presentados en este párrafo son en relación al total de las opciones que las mismas encuestadas sugirieron, no en base al total de las opciones propuestas por el estudio.

La sección de la encuesta que exploró los fines con los que las participantes identifican principalmente sus producciones textiles también incluyó una parte en la que podían escribir sus propias respuestas. Esta última sección no tuvo tanta adhesión como en otras instancias de respuestas abiertas, ya que solo 74 personas dejaron sus comentarios.

Como ya se mencionó, esta investigación tiene especial interés en casos de estudio de proyectos textiles vinculados a causas sociopolíticas, por lo que fue fundamental identificar si, entre las encuestadas, los fines de sus creaciones también se enmarcan dentro de este ámbito. Al observar los porcentajes del cuadro 4, se aprecia que los fines estéticos/artísticos son los que tuvieron mayor inclinación, con un 72,6% de adhesión. Esto demuestra el interés de nuestras encuestadas por posicionar estas prácticas dentro del ámbito artístico, el cual, tradicionalmente, ha tendido a considerarlas de segunda categoría debido a su asociación con lo doméstico y el mundo privado de las mujeres, entre otros factores que se analizarán en el capítulo 5. Sin embargo, los porcentajes de las otras opciones propuestas resultaron bastante cercanos entre sí, los fines utilitarios alcanzaron un 41%, mientras que los decorativos registraron un 40,2%.

Cuadro 4. Resumen de porcentajes de inclinación de las encuestadas por los fines de sus creaciones textiles.

Categoría	**Cantidad**	**Porcentaje**
Estéticos/Artísticos	823	72,6
Utilitarios	464	40,9
Decorativos	464	40,9
Denuncia	388	34,2
Sanación y salud	384	33,9
Reutilización textil	362	31,9
Entretenimiento	231	20,4

Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

Los fines de denuncia, que se vinculan estrechamente con los intereses de nuestra investigación, obtuvieron un 34,3% de inclinación por parte de las encuestadas. Este porcentaje es bastante similar al de los fines de sanación y salud, con un 34%, y de reutilización textil, que alcanzó un 32%. Esta última opción también podría considerarse dentro de los fines de denuncia, dado que los grupos estudiados que vinculan su trabajo a esta causa buscan interpelar a las sociedades sobre el conflicto de la degradación medioambiental asociado con la producción textil, además de visibilizar la explotación laboral asociada a estas industrias.

El porcentaje más bajo por el que se inclinaron las participantes fue la opción que plantea las prácticas textiles exclusivamente con fines de entretenimiento (20,4%), lo que respalda la idea de que estas prácticas, poco a poco, se han desapegado de historias pasadas donde eran consideradas un simple pasatiempo de mujeres. Esto no significa que las personas que se dedican a estas prácticas no puedan o no deban disfrutar mientras las

realizan; sin embargo, los fines primordiales son otros y no simplemente ocupar el tiempo de manera trivial. Lo anterior se tuvo en cuenta sobre todo desde la relación de las prácticas textiles con la historia de las mujeres y su rol en la sociedad, y el interés por observar si existía algún cambio en la perspectiva de quienes las practican y cómo son consideradas. Es claro que lo artístico y lo utilitario continúan siendo aspectos fundamentales, pero también se abre espacio para otros fines propios de los colectivos que estudiamos, en los cuales la denuncia y el autocuidado no quedan relegados.

Las nuevas colectividades y personas que se dedican a las prácticas textiles proponen desarrollarlas desde diversas perspectivas. Por ejemplo, entre las opciones propuestas por las encuestadas, el 32,3% (considerando únicamente las propuestas nuevas, y no las ofrecidas por el estudio) se inclinó por los fines educativos. La versatilidad creativa con la que están siendo abordadas las prácticas textiles favorece su expansión hacia actividades en diversas áreas, donde el ámbito educativo está adquiriendo una relevancia significativa en el marco de las nuevas prácticas feministas, que buscan una desjerarquización de los espacios de aprendizaje (Rosentreter-Villarroel y Albarrán-González, 2023).

Otra de las opciones señaladas por las encuestadas, con un 9,46 % del total de sus propias respuestas, fue la realización de producciones textiles con el objetivo de promover el "rescate ancestral". Esta opción refleja la intención de reivindicar el origen precolombino de numerosas técnicas textiles que han perdurado a lo largo del tiempo, a pesar de los efectos del proceso de colonización. De manera similar, alrededor del 8% de las encuestadas seleccionaron los fines investigativos y los fines de memoria, aspectos que también se vinculan con los objetivos sociopolíticos promovidos por los casos de estudio de este estudio.

Asimismo, nos interesaba saber cuáles eran las temáticas que más desarrollan las encuestadas en sus producciones textiles. Tal como muestra el cuadro 5, las encuestadas se inclinaron en un 48,2% por temas feministas. Este porcentaje se condice con las personas que se declararon como artistas, quienes también se inclinaron en 49,7% por estas temáticas. Estos resultados parecen esperables si consideramos las inquietudes actuales que han impulsado la revalorización y reivindicación de las prácticas textiles como un lenguaje de resistencia, especialmente entre las mujeres. Según Parker (2010) ellas han transformado estos saberes en mecanismos de lucha para interpelar al sistema y avanzar hacia la igualdad de derechos. Aunque tradicionalmente estas labores fueron utilizadas como mecanismos de control y sujeción a los rígidos mandatos de género, en la actualidad la creación textil se ha resignificado como una poderosa forma de expresión, tanto individual como colectiva. En muchos casos, busca honrar a las mujeres que no pudieron crear por gusto o con fines políticos, y al mismo tiempo se ha transformado en una herramienta con una clara intención de denuncia feminista. Así, a través de la aguja y el hilo, también se bordan los nombres de mujeres asesinadas y se visibiliza la lucha por la igualdad de derechos.

Cuadro 5. Resumen de porcentajes de inclinación de las encuestadas por las temáticas de sus creaciones textiles.

Opción	**Cantidad**	**Porcentaje del total**
Feminismo	547	48,2
Autorreferencial	429	37,8
Medioambiental	409	36,1
Derechos Humanos	322	28,4
Espiritual	322	28,4
Conflictos sociales	305	26,9
Política	206	18,2
Animalista	113	10,0

Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

Al analizar las principales vías de distribución de la encuesta, a través de la plataforma Mil Agujas por la Dignidad y los centros educativos y artísticos que colaboraron distribuyéndola entre sus estudiantes, la gran mayoría de las respuestas que se recibieron fueron de mujeres. Es decir, son principalmente ellas las que están impartiendo estos conocimientos en instituciones profesionales y quienes desean difundir este tipo de proyectos. Sumado a lo anterior, volvemos a constatar que las respuestas utilizadas para construir este estudio también provienen sustancialmente de mujeres, quienes tuvieron una participación del 93,7%. De igual forma, todos los casos de estudio empleados como hilo conductor de esta investigación corresponden a creadoras, al igual que la bibliografía analizada. Es importante aclarar que esta situación no fue buscada intencionadamente. La presencia de mujeres que crean, difunden y reflexionan sobre prácticas textiles ocurre de forma natural. Este estudio busca dar cuenta de ello desde un enfoque cualitativo, pero también cuantitativo a través de esta encuesta.

En cuanto a la temática con la segunda mayor inclinación por parte de las encuestadas, la autorreferencial, alcanzó un 37,8% (ver cuadro 5). Este porcentaje, y el interés de hablar de sí mismas y sus experiencias de vida, se relaciona claramente con el interés que mostraron las participantes por expresar que los principales fines de sus obras son artísticos y estéticos (ver cuadro 4). Del total de personas que se identificaron como artistas, el 45,7% indicó que creaba con fines autorreferenciales. Desde la mirada del arte, generalmente el proceso de creación parte desde las propias historias de los y las artistas, independientemente de la conexión que logren establecer con las vivencias de su época y su entorno. En razón de lo anterior, se observa en los casos de estudio de esta investigación una estrecha relación entre perseguir fines estéticos, y a su vez, expresar situaciones personales e íntimas. En muchos ejemplos estas expresiones inicialmente personales, que lamentablemente surgen en contextos de conflictos sociales, terminan por convertirse en un eco de problemáticas colectivas. Tal es el caso de las arpilleristas y sus creaciones en Chile, Perú y Brasil (ver capítulo 2).

El tercer porcentaje con mayor adhesión entre las encuestadas, con un 28,4%, correspondió a las temáticas espirituales y de derechos humanos (ver cuadro 5). Según lo argumentado por algunas encuestadas el concepto de espiritualidad fue comprendido desde “la necesidad de conectar con ellas mimas”, apareciendo en reiteradas ocasiones la idea de “bordado meditativo”, “honrar la madre naturaleza”, “conectar con la energía del universo”, por mencionar algunas de las ideas que expresaron las mujeres. En las respuestas proporcionadas por las encuestadas en las preguntas abiertas, muchas argumentaron por qué habían elegido la opción "espiritual", expresando que la consideraban una temática que responde a una percepción más holística del concepto, en lugar de una pertenencia a una religión en particular.

Se prestó especial atención a la inclinación que hubo por la temática de conflictos sociales que, como muestra el cuadro 5, fue de un 26,9% de adhesión, y la de política que alcanzó un 18,2% de preferencias. Estos tópicos guardan una estrecha relación con la mayoría de los casos de estudio y los proyectos creativos de esta investigación. Si analizamos otras de las opciones propuestas como la de medioambiente (36,1%) y la de derechos humanos (28,4%), estas temáticas también podrían ser calificadas dentro del marco del enfoque político. Se consideraron estos temas de forma separada, agrupando el de política en una sola categoría debido a la percepción reiterada de este concepto, que suele asociarse exclusivamente con partidos políticos o figuras dedicadas a esta actividad.

En diversas actividades, como jornadas de bordados ante conflictos sociales en las que he desempeñado roles de gestión o dinamización, he observado que las personas han desarrollado cierto rechazo hacia el concepto de política. Esta desaprobación parece estar influida por un sentimiento de inconformismo ante problemáticas que se han perpetuado en el tiempo y que, en su percepción, podrían resolverse mediante acciones gubernamentales más efectivas. En cualquier caso, parto del supuesto de que los encuentros de bordado y discusión en torno a problemáticas sociales constituyen, en esencia, espacios de carácter político, más allá de que quienes participen en ellos no los perciban de ese modo. [295]

Si consideramos la inclinación de las participantes hacia las cuatro temáticas abordadas anteriormente: derechos humanos, política, conflictos sociales y medioambiente, recordando que podían elegir hasta tres opciones, es evidente que el porcentaje total de adhesión a temáticas políticas sería aún mayor. Las diversas preferencias ante estos tópicos y otros que sugirieron las encuestadas, refuerza la idea de que existe un interés de quienes se dedican a las prácticas textiles en América Latina por crear a partir de temáticas sociopolíticas. No obstante, es importante tener en cuenta que accionar no necesariamente entra en conflicto con el interés de crear con fines estéticos.

Desde mi experiencia gestionando convocatorias a través de Mil agujas por la Dignidad, he podido percatarme de que, en aquellos casos en que se invita a la población a participar

[295]Entre estos eventos destacan: *Plebiscito Textil: Agujas que reflexionan*, una jornada presencial de bordado y reflexión en torno a la propuesta de la nueva constitución en Chile, realizada en 2022 en Espai La Tregua, Barcelona; y el taller de bordado *Narrativas textiles feministas*, organizado por el PIAD de Les Corts en la Biblioteca Montserrat Abelló, realizada el 2024 en Barcelona.

de piezas textiles de denuncia en lugares públicos, como plazas o calles, es factible que aspectos estéticos puedan quedar relegados. Esto se debe a que en muchas ocasiones estas iniciativas acercan a personas que no necesariamente son asiduas a la práctica textil, pero que desean colaborar movilizadas por sus convicciones.[296] Al mismo tiempo, existe una gran cantidad de proyectos colectivos en los que se producen textiles políticos de denuncia, donde prevalece el interés de transmitir un mensaje crítico sin dejar de crear obras visualmente atractivas.

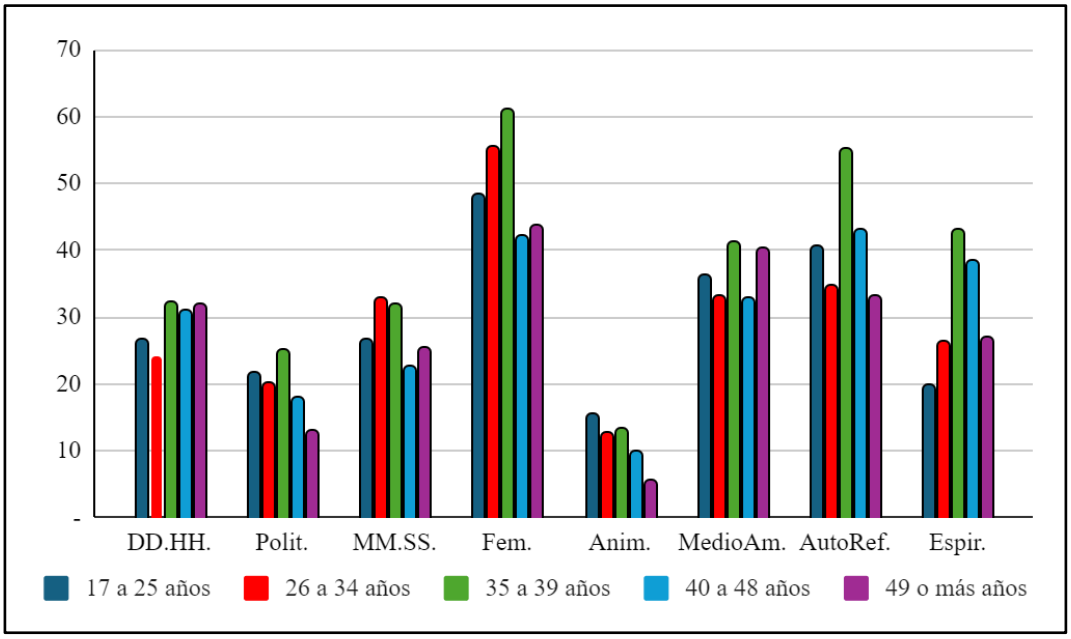
El gráfico 3 muestra cómo existe una gran inclinación de los grupos entre 17 y 39 años por las temáticas feministas.[297] Como mencionamos anteriormente, esto no resulta sorprendente si consideramos el proceso reivindicativo que han atravesado las prácticas textiles, impulsado por iniciativas feministas y por su constante vínculo con las mujeres, ya sea como una imposición social o como una poderosa herramienta de expresión. Por otra parte, el interés por los temas de Medio Ambiente y Autorreferencial es relativamente consistente en todos los grupos de edad, aunque hay un interés superior de 55,1% en personas de entre 35 y 39 años de edad.

Siguiendo con el análisis del gráfico 3, en la categoría de derechos humanos se muestra un interés mayor entre las participantes de los grupos entre 35 años o más. Esto podría estar relacionado con el hecho de que estas mujeres eran adolescentes, jóvenes o incluso adultas durante conflictos políticos de alto impacto, como las dictaduras ocurridas en América Latina entre las décadas de 1960 y 1990. La edad que tenían les permitió comprender y experimentar de manera más profunda su impacto en los derechos humanos y las fracturas permanentes en las sociedades. De hecho, así lo comentó una encuestada de 66 años: "Para nosotros, la dictadura en Argentina es algo que te deja con los ojos bien abiertos para siempre. Después de lo que se vivió, no podés mirar igual nada, ni siquiera cuando agarrás la aguja".

[296] A partir de las entrevistas realizadas a mujeres que coordinan estos proyectos, los cuales invitan a la población a participar de forma abierta en espacios públicos, se observa que son ellas mismas quienes terminan completando las obras inacabadas, planchando las piezas, conservándolas y asegurándose de que sean exhibidas en condiciones adecuadas cuando tienen la oportunidad de trasladarlas a espacios cerrados como museos o galerías, donde pueden adquirir la categoría de obras de arte. Este accionar recurrente entre las entrevistadas daría cuenta que, aunque en estas instancias lo estético no sea el eje principal, igualmente termina siendo un aspecto considerado en una etapa posterior, a cargo de un grupo reducido que gestiona el proyecto de artivismo textil.

[297] Por el grupo etario de las encuestadas entendemos que muchas de ellas se encontraban asistiendo a la universidad durante la década del 2010 al 2019. Durante el 2015 se llevó a cabo la convocatoria digital *Ni una menos* que tuvo un fuerte impacto en Argentina y otros países. De igual forma, teniendo en cuenta que el 34% de las encuestadas declaró se chilena, el 2018 se registraron importantes manifestaciones feministas en Chile, apodadas por medios informativos internacionales como "ola feminista chilena o revolución feminista chilena", Para más información visitar:
https://elpais.com/internacional/2018/05/16/america/1526477379_243906.html

Gráfico 3. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y las temáticas de sus creaciones.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

En esta parte de la encuesta, donde se analizaron los fines abordados por las personas que participaron, se observó un mayor interés en argumentar las razones que motivaron sus inclinaciones. En el apartado donde podían dejar sus apreciaciones acerca de las temáticas que desarrollan, se recibieron 220 propuestas nuevas, adicionales a las sugeridas previamente por el estudio. En este punto surgieron muchas temáticas novedosas, principalmente relacionadas con lo artístico y estético (20,4%)[298], la botánica y la fauna (11,4%), el rescate de culturas ancestrales (7%) y la literatura (6%), por mencionar algunas. En algunos casos, las sugerencias planteadas por las participantes fueron bastante específicas, lo que llevó a que fueran subcategorizadas en 22 temáticas, tomando en cuenta la frecuencia con la que se mencionaron. Además, la inquietud política volvió a aparecer en las temáticas propuestas, alcanzando un 3,18% de adhesión. Estas menciones estuvieron relacionadas principalmente con procesos de memoria y reivindicación.

De las personas que sugirieron sus propias opciones, solo un 0,34% declaró no tener ninguna temática definida a la hora de realizar sus creaciones textiles. Este porcentaje significativamente bajo nos indica que la mayoría de las personas se plantea una idea inicial para comenzar sus producciones textiles. En los comentarios de las encuestadas, 26 personas declararon que las temáticas de sus creaciones se van modificando de acuerdo

[298] Todos los porcentajes presentados en este párrafo son en relación al total de las opciones que las mismas encuestadas sugirieron, no en base al total de las opciones propuestas por el estudio.

a los momentos personales de creación y/o también a los encargos que les hacen de piezas textiles específicas.

Como ya se ha mencionado, las temáticas de las creaciones textiles son un aspecto fundamental al momento de considerar el peso estético-político de los textiles que realizan los casos de estudio de esta investigación. Así mismo, la inclinación que tuvieron las encuestadas, a través de su adhesión a opciones de temáticas políticas que se propusieron desde la encuesta y sus propias apreciaciones en los espacios de respuestas abiertas, nos permiten reafirmar la importancia social del mensaje de las producciones textiles, que no tiene por qué contraponerse a un interés estético.

La convergencia de los diversos elementos analizados en la encuesta demuestra que las prácticas textiles no constituyen un campo homogéneo, sino un espacio dinámico y multidimensional donde convergen historias, identidades, conflictos políticos y también añoranzas artísticas. Desde su vínculo primordial con las temáticas de género y la colectividad como mecanismo para vehiculizar proyectos, emerge con fuerza su capacidad para ocupar tanto espacios públicos como privados. Por esta razón, las creaciones textiles han comenzado a trascender las categorías tradicionales, resurgiendo y revalorizándose como un lenguaje de resistencia y transformación

4.3 Visibilidad y Circulación de las prácticas textiles

En la categoría de circulación y visibilidad, se analizó cómo las encuestadas difunden y dan a conocer sus trabajos textiles en distintos espacios. En relación con la hipótesis de este estudio, que plantea que el rol de las plataformas sociales puede ser crucial en el reconocimiento de las prácticas textiles, se analizó si las participantes efectivamente utilizan estas tecnologías para difundir sus iniciativas creativas, así como su impacto en la conexión entre personas con intereses similares.

En este apartado se destacaron aquellos datos que evidencian la presencia de las encuestadas en sitios como museos, galerías, y universidades, así como en espacios públicos abiertos, como plazas y calles. También examinamos la relación entre las instituciones artísticas y las participantes, y si los espacios en los que circulan y exhiben sus obras contribuyen a su visualización y al alcance de un público más amplio, incluyendo especialistas del mundo del arte. También se analizó cómo se reconocen las encuestadas, ya sea como artistas, artesanas u otras denominaciones, y la manera en que definen sus propias producciones.

En la última sección de esta categoría, se analizó la disposición de las encuestadas a conformar agrupaciones, con el objetivo de comprender el impacto de las colectividades en el reconocimiento y la promoción de las prácticas textiles en distintos espacios sociales.

4.3.1 Trama digital: redes sociales, difusión y conexión

El análisis del uso de las redes sociales, particularmente Instagram y Facebook, resulta relevante, ya que estas plataformas han contribuido a ampliar el alcance de las prácticas textiles con fines sociopolíticos, a pesar de los aspectos negativos observados desde el punto de vista de la proyección artística. Gracias a su capacidad de difundir manifestaciones y denuncias colectivas, la inmediatez que ofrecen estos recursos tecnológicos fomenta una amplia participación de personas con convicciones afines, incluso más allá de los territorios en que se promueven estas iniciativas. Por otra parte, el uso de redes sociales también está contribuyendo a visibilizar el trabajo de creadoras textiles que promocionan sus proyectos, clases y productos textiles.

Asimismo, están facilitado la formación de comunidades internacionales que trabajan por objetivos en común. Como se planteó al inicio de este capítulo, la encuesta fue aplicada a personas que tienen acceso a Internet y están familiarizadas con las redes sociales. Se tiene conciencia de que esto genera un sesgo en el que pueden quedar fuera personas que pertenecen a comunidades rurales, están en situación de vulnerabilidad o que, por decisión propia, no utilizan estas herramientas digitales.

En respaldo de las ideas anteriores, entre los medios que utilizan las encuestadas para difundir sus obras, un 84,2% declaró que usaba sus redes sociales como principal canal de difusión. Entre las plataformas más empleadas, un 72,3% manifestó preferencia por Instagram, mientras que un 17,8% señaló a Facebook como su opción principal. Por otro lado, un 8,5% declaró no utilizar ninguna red social. En cuanto a la proyección de los trabajos de las encuestadas, más allá de los fines políticos y contestatarios que puedan tener, un 53% declaró que poseía una marca o un logo personal para identificar sus producciones textiles. De igual modo, en otro segmento de la encuesta, se indagó si las participantes recibían algún tipo de patrocinio por parte de marcas o instituciones que contribuyeran a mejorar la proyección de su trabajo. Solo un 3,4% respondió afirmativamente esta pregunta y, de ese grupo, apenas un 3% indicó que dicho patrocinio provenía de una institución vinculada al mundo del arte y la cultura.

Entre las opciones de difusión propuestas por el estudio que tuvieron menor adhesión, se encuentran las tarjetas de presentación (0,3%) y el correo electrónico (1,1%), que quedaron prácticamente descartadas. Por otro lado, en la sección donde las encuestadas podían proponer sus propias opciones, se destacó con fuerza la realización de exposiciones (28%). Muchas participantes señalaron que organizaban estas muestras en sus propias casas. Asimismo, otras estrategias mencionadas fueron la difusión a través del “boca a boca” (19%) y el apoyo de familiares y amigos para mostrar y dar a conocer sus producciones (14%).

Muchas de las encuestadas comentaron que eran ellas mismas quienes se encargaban de generar material audiovisual, conectar con redes y proponer mecanismos de acción para aumentar la visibilidad de su trabajo. Es decir, al igual que como lo hizo Violeta Parra en

su tiempo, son ellas mismas las mediadoras de su producción y difusión artística. Sin embargo, esta dinámica cambia cuando las personas conforman un colectivo ya que, en la totalidad de los casos de estudios analizados, hay una distribución de roles entre las integrantes. Como analizaremos en mayor profundidad en el capítulo 6, es recurrente la presencia de mujeres que asumen responsabilidades específicas en la difusión de las agrupaciones. Además de estas tareas, muchas de ellas también realizan labores académicas que documentan sus prácticas y, en muchos casos, desempeñan el papel de curadoras en las exposiciones que organizan. La labor de las mediadoras textiles las transforma en piezas fundamentales en el camino que recorren los textiles testimoniales y el reconocimiento que están adquiriendo.

Una desventaja de esta modalidad de exposición es que las imágenes de las obras subidas a las redes sociales (a diferencia de las obras físicas) cuentan con menos resguardo en términos de derechos de autor, ya que quedan liberadas y disponibles en el universo de Internet de manera inmediata. Además, las exigencias y normativas impuestas por las empresas propietarias de las plataformas pueden influir en la forma en que se presentan dichas obras. Esto se evidencia, por ejemplo, en el tiempo de visibilidad de las publicaciones y en el alcance que logran en comparación con otras cuentas. Si los administradores de las plataformas consideran que las imágenes no cumplen con sus normas de convivencia, pueden bloquearlas o incluso eliminar los perfiles de manera permanente. Existen casos de textileras que forman parte de la comunidad de Mil agujas por la Dignidad, cuyas cuentas han sido bloqueadas o suplantadas, lo que ha significado un obstáculo significativo en su camino hacia la consolidación de una marca o proyecto textil a través de estos medios. Estas situaciones les han obligado a empezar de nuevo, perdiendo tanto el alcance de sus publicaciones como a los seguidores que tenían.

En la hipótesis de esta investigación planteamos la importancia de redes sociales como Instagram y Facebook en relación con el impacto que están teniendo como medio de difusión de las prácticas textiles en la contemporaneidad. Aún teniendo en cuenta que las obras textiles han comenzado a ser expuestas en centros de arte contemporáneo la inmediatez y el alcance global que ofrecen estas plataformas facilitan la conexión entre creadoras, mediadoras textiles y profesionales de instituciones artísticas y académicas de distintas localidades del mundo. Esta dinámica favorece la interacción entre personas vinculadas a las prácticas textiles y también impulsa la expansión internacional de sus obras. Los perfiles de las redes sociales se transforman en portafolios digitales que están en permanente movimiento y actualización, brindando a las creadoras textiles un herramienta versátil y accesible de difusión.

4.3.2 La ruta de las agujas: diálogos con el mundo del arte

A lo largo de esta investigación, hemos buscado comprender cómo se desarrollan y funcionan las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina, poniendo énfasis en los espacios que exhiben estas producciones y el grado de reconocimiento que pueden alcanzar en el ámbito artístico y académico. Por otra parte, los casos de estudio abordados en los capítulos anteriores evidencian un creciente interés por estas prácticas en instituciones de arte contemporáneo. De igual forma, la encuesta sugiere que el acceso a espacios legitimados y legitimadores, como museos y galerías, está favoreciendo progresivamente la incorporación de creadoras textiles. Por esta razón, resulta de nuestro interés explorar cómo interactúan quienes se dedican a estas prácticas con el campo del arte, buscando comprender, desde sus propias perspectivas, cuál es la recepción que sus creaciones tienen en este tipo de instituciones.

Los niveles de reconocimiento de ciertas manifestaciones o prácticas, muchas veces no consideradas artísticas, suelen analizarse principalmente desde el valor simbólico e institucional que adquieren a lo largo de su trayectoria, que cuenta con procesos compuestos y no lineales (Shapiro, 2019). En esta investigación, específicamente en el capítulo 5 y 6, incorporamos las diversas perspectivas de las integrantes de los colectivos y proyectos textiles analizados, porque consideramos que sus perfiles particulares también tienen relación con las rutas que están siguiendo las prácticas textiles. Las reflexiones de las participantes han sido fundamentales y consideradas en gran parte de las discusiones desarrolladas en la investigación. Este enfoque se trasladó también al diseño de la encuesta, que, como ya hemos analizado, ofreció espacios para que las participantes compartieran sus impresiones respecto a su relación con el mundo del arte y las temáticas planteadas.

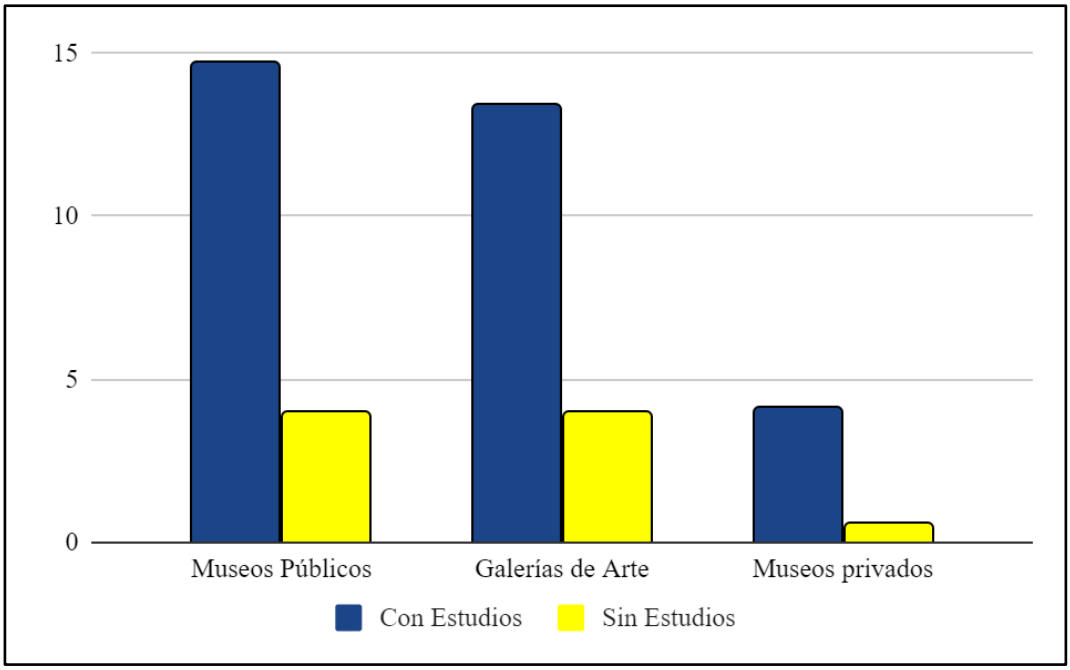
Como adelantamos inicialmente, una sección específica de la encuesta estuvo enfocada en el ámbito del arte. Lo primero fue saber cuántas de las personas que respondieron la encuesta poseen estudios de arte o diseño. En esta sección el 40,9% de las participantes declaró poseer estudios formales en estas áreas. Entre las carreras más mencionadas se destaca la de Licenciatura en artes visuales (34,1%)[299], Pedagogía en artes visuales (8,02%), Diseño gráfico (6,6%), Moda y diseño de vestuario (6,2%) y la de Arquitectura (4,6%). En estas secciones de preguntas enfocadas a la formación académica, hubo personas que respondieron que no poseían estudios oficiales artísticos ni de diseño pero que sí tenían formación académica de otras carreras nada vinculadas a estas áreas, como de derecho, enfermería, ingeniería y psicología, por mencionar algunas de las que más se repitieron.

Según el gráfico 4, la participación en 6 o más exposiciones en los circuitos artísticos, tanto en museos públicos y privados como en galerías, es mayor en quienes declaran tener

[299] Todos los porcentajes presentados en este párrafo son en relación al total de las opciones propuestas por el estudio.

estudios que quienes declararon no tener estudios en estos ámbitos. Este resultado es esperable si se consideran las dinámicas propias del campo artístico, que tiende a excluir o dificultar el acceso a quienes no pueden demostrar experticia o legitimidad profesional en el área. Además, quienes poseen estudios artísticos o de diseño probablemente manejan con mayor soltura los códigos del mundo del arte, lo que les brinda más herramientas para construir y presentar su trayectoria en convocatorias y proyectos expositivos

Gráfico 4. Cantidad de exposiciones (6 veces o más), en museos públicos, museos privados y galerías, de personas con y sin estudios en arte o diseño.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

En este punto relacionado con los estudios formales, se puede inferir que no existe una condicionante en relación a poseer o no poseer alguna formación de artista para poder dedicarse al desarrollo de estas prácticas. El ámbito textil suele asociarse a una práctica autodidacta; sin embargo, esto no significa que quienes se dedican a esta actividad no hayan recibido formación o buscado capacitarse para mejorar sus habilidades y conocimientos en el área. Lo que sí es probable es que el primer contacto con estas prácticas haya sido a través de un aprendizaje informal, ya sea mediante la enseñanza de otra persona, principalmente, o utilizando plataformas en línea. La encuesta arrojó que existe una tendencia por parte de las personas más jóvenes, entre 17 y 34 años, que se dedican a las prácticas textiles a querer obtener nuevos conocimientos que nutran sus procesos creativos. En este rango atareo se inclinaron en un 83% por la opción de aprender de forma autodidacta y un 32,2% escogió la opción de aprender asistiendo a cursos. Esto sugiere que las personas más jóvenes efectivamente están accediendo a diversas formas de aprendizaje, y que, debido a su familiaridad con las tecnologías

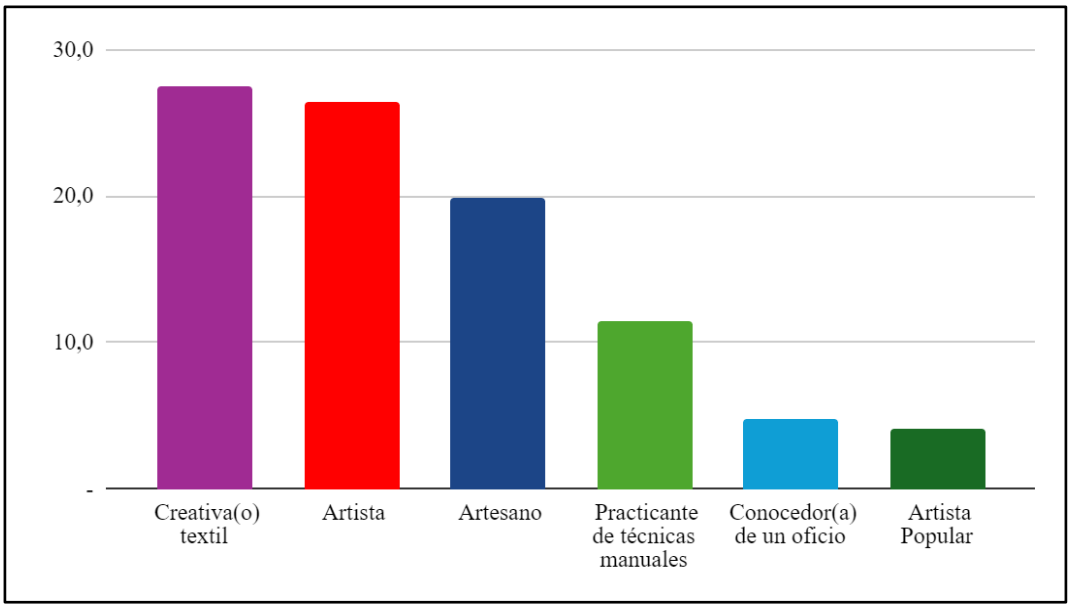
actuales, es probable que sean quienes más aprovechan las capacitaciones y cursos disponibles en las plataformas digitales.

Según lo señalado por algunas de las encuestadas, las capacitaciones que realizaron no siempre estuvieron vinculadas a una universidad o una entidad educativa oficial que las impartiera. Muchas han aprendido a través de cursos ofrecidos por artistas o creadoras textiles, quienes los promueven y desarrollan utilizando sus propios recursos y herramientas tecnológicas, sin depender de una institución que las respalde. A pesar de vivir en una sociedad donde casi todo tiende a formalizarse, incluso actividades que antes eran artesanales o que se transmitían de boca en boca, las prácticas textiles parecen resistirse a esta tendencia. Hablamos de una práctica milenaria que se sigue transmitiendo de manera similar a como se hacía miles de años atrás, donde siguen siendo las mujeres las protagonistas, pero ya no desde la clandestinidad y el interés principal por mejorar sus labores domésticas.

A las encuestadas también se les preguntó cómo se definían a partir de su quehacer textil. En el gráfico 5 se presentan las opciones ofrecidas y los porcentajes correspondientes a las elecciones realizadas. Desde el estudio, se propuso una nueva categoría que evitara las connotaciones tradicionales de términos como "artista" o "artesana". La propuesta fue "creativa(o) textil", un concepto enfocado en la “acción de crear” a través de este material. Si bien el término creativa (o creativo) suele asociarse con la imaginación y la expresión artística, no implica necesariamente un nivel de reconocimiento en espacios legitimadores, ni hace referencia a un marco teórico que sustente las prácticas realizadas. A pesar de que no se ofreció ninguna explicación previa del concepto, pensando en no inducir su preferencia, el 27,4% de las encuestadas se inclinó por esta opción. Algunas de ellas argumentaron su elección señalando que les ofrecía la libertad de no limitarse a una denominación específica, lo que les permitía mantener mayor flexibilidad respecto a los espacios en los que podrían mostrar o comercializar sus obras.

La preferencia de las encuestadas por el concepto de creativa(o) textil puede interpretarse como un acto de resistencia frente a las categorizaciones establecidas, como la obligación de definirse como artista o artesana. Este aparente distanciamiento entre las participantes y la cultura dominante podría estar relacionado con un rechazo a la rigidez de estas categorías tradicionales. Por ello, este estudio se centra en los procesos de desarrollo y funcionamiento de las prácticas textiles con fines sociopolíticos, desde los antecedentes abordados en la primera parte de esta investigación hasta el contexto contemporáneo. Esto se debe a que estas prácticas textiles al parecer estarían proponiendo su revaloración como una forma de expresión artística autónoma con características particulares.

Gráfico 5. Preferencias de las encuestadas al momento de definirse.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

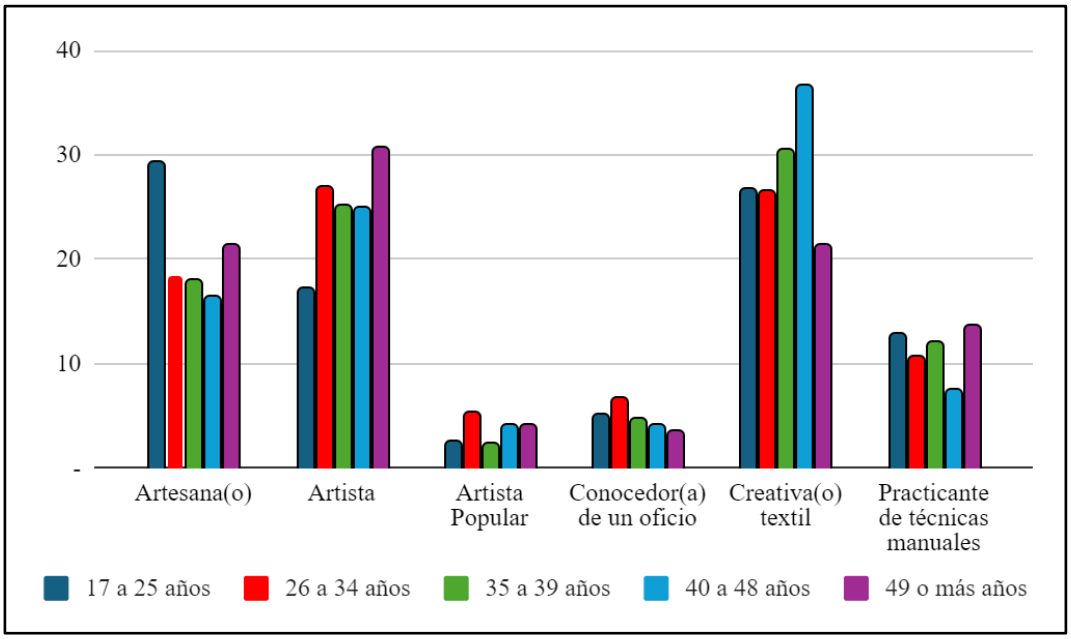
El concepto de artista fue uno de los que más suscitó controversia. Algunas encuestadas argumentaron que no se sentían cómodas con esta idea, principalmente porque perciben que está asociado a una élite que tiende a segregar a personas de clases sociales bajas o de pueblos originarios. Una de las participantes expresó: "El arte, los museos, y todos esos espacios están reservados para la gente que tiene contactos o estudió (…) una siempre va a sobrar ahí". Muy por el contrario, otras personas explicaron que prefirieron no escoger identificarse con este término porque consideran que no cumplen con las expectativas asociadas a lo que significa ser una artista. Una de las encuestadas argumentó: "llevo más de diez años dedicada a las técnicas textiles de todo tipo, pero aún me da inseguridad definirme como artista ¿cuánto tiempo se necesita?". Aún teniendo en cuenta lo anterior, los datos nos permiten inferir que sigue habiendo un interés entre las encuestadas por el reconocimiento como artistas, ya que esta opción tuvo la segunda mayor adhesión, con un 26,5%.

Considerando los años de experiencia y la edad de las participantes, se observó que las personas con más de 8 años trabajando en estas técnicas y que tienen 49 años o más se identificaron mayoritariamente como artistas, con un 30.3%. En contraste, el grupo más joven, compuesto por participantes de entre 17 y 25 años, se inclinó por identificarse como artesanas, con un 40% de adhesión a esta categoría (ver gráfico 6). Este indicador resulta interesante, ya que podría demostrar que las personas jóvenes, están revalorizando la denominación de artesanas, sin sentir la necesidad de posicionarse como artistas para obtener mayor reconocimiento. Una de las encuestadas argumentó: "Las categorías de artista, artista popular y artesano es una invención del colonialismo", de igual modo otra dijo: "no se puede llamar artista y ser del pueblo, las artesanas somos resistencia". Ambas opiniones apuntan a una necesidad de desmarcarse de las categorías oficiales o a reconocer lo artesanal como una categoría más cercana a ellas. Estas reflexiones se

aproximan a la propuesta de Sennett (2009), quien destaca el interés del artesanado por realizar su labor con excelencia, atendiendo tanto a los procesos y al trabajo con los materiales como a la dimensión comunitaria de su quehacer. Por otro lado, es posible que estemos ante una tendencia orientada a revalorizar lo alternativo, donde la predisposición sea distanciarse de aquello que podría percibirse como elitista, bajo la premisa de que lo socialmente aceptado o "correcto" es alinearse con los sectores más vulnerables, incluso sin tener que entender a profundidad los contextos sociopolíticos.

Por otro lado, las personas mayores, que han atravesado procesos sociopolíticos significativos, como dictaduras, podrían sentirse más seguras al emplear el término de "artista" desde una trinchera que lo relaciona principalmente con un arte más denunciador o ideológico inclusive. Este concepto podría estar más vinculado a sus vivencias y al impacto de esos procesos en sus trayectorias personales, lo que le otorga un sentido más profundo y político a su identidad. Sin embargo, esto no implica necesariamente una intención de identificarse como parte del sistema del arte.

Gráfico 6. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y cómo se definen.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

El análisis del gráfico 6 revela que la tercera opción más elegida, con que se definen las encuestadas desde su quehacer textil, fue la de artesana(o), obteniendo un 19,9% de adhesión. De ese grupo, el 21% lleva más de 8 años dedicándose a estas prácticas. Asimismo, entre las personas que manifestaron tener estudios relacionados con arte o el diseño, un 10,8% optó por identificarse como artesana. Una de las encuestadas argumentó: "Es importante revisar la percepción peyorativa que se da desde las artes frente a estas técnicas artesanales, más en un contexto donde predomina lo conceptual". Sin embargo, esta persona se identificó como artista y sus creaciones como obras de arte. Otra encuestada que también se identificó así, comentó:

> Es difícil decir que me siento solo artista, creo que mi producción de obras salió de un largo recorrido por diferentes técnicas manuales de experimentación y búsqueda activa de materiales y formas de expresión, y me siento también artesana, a veces no encuentro demasiada diferencia, siempre hay creatividad y trabajo manual en mis producciones.

Es muy común encontrar artistas con formación oficial que, igualmente, no dominan aspectos relacionados con el mercado del arte o las dinámicas de cómo participar en concursos o convocatorias. Esto podría deberse a que las instituciones suelen centrarse principalmente en los procesos de creación y producción, sin tomar en cuenta aspectos más materiales. Los caminos de quienes se dedican a la producción creativa y de aquellos que se enfocan en la teoría, la gestión o la administración artística suelen tomar direcciones diferentes. En el ámbito de las prácticas textiles, tanto para quienes se desempeñan como artistas como para quienes lo hacen desde otros perfiles, las redes colaborativas juegan un papel clave, ya que les permiten avanzar en las diferentes metas de su carrera.

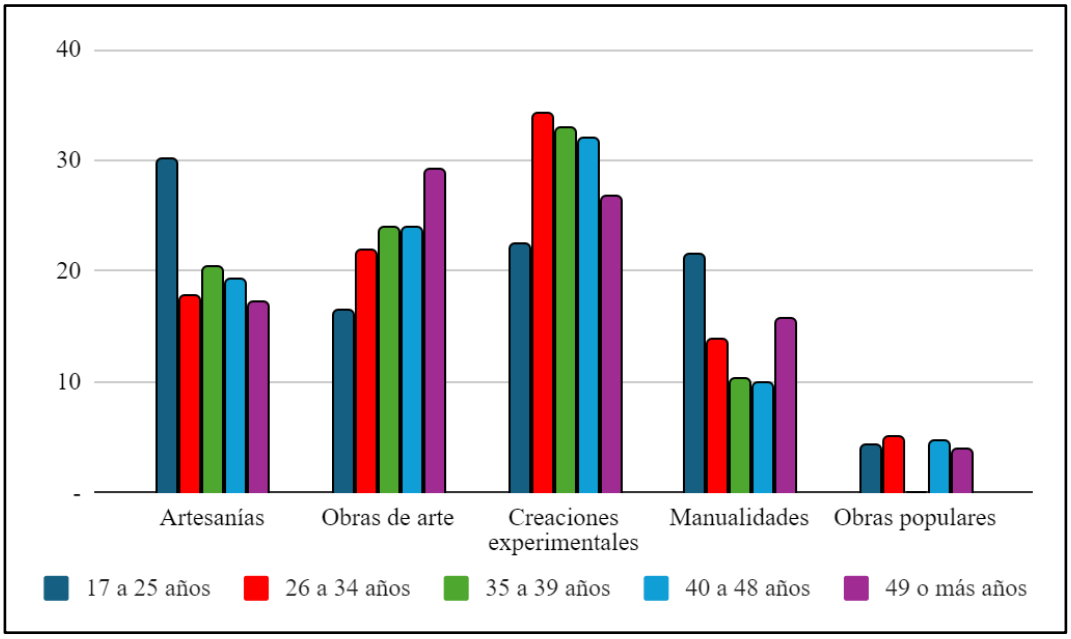
Desde la gestión de proyectos artísticos he constatado que trabajar con personas que no necesariamente manejan las relaciones conceptuales o las normas del mundo del arte puede generar ciertos conflictos en las diversas etapas de las exposiciones. Sin embargo, a pesar de estas posibles limitaciones, su desapego de la categoría de "artistas" les permite, en muchas ocasiones, aportar valiosos matices a estos espacios desde la espontaneidad y el deseo de colaborar, por encima de posturas jerárquicas que les impedirían “descender” de su estatus como artistas.[300]

Al igual que en la pregunta donde las participantes debían definirse y se les propuso la categoría de creativa textil, en la consulta sobre cómo definen las obras que realizan, se sugirió como nueva categoría la opción “creaciones experimentales”, que obtuvo la mayor adhesión con un 31,3%. De manera similar, la segunda opción más preferida fue “obras de arte”, con un 25,1%, mientras que la tercera posición, no muy distante, correspondió al concepto de “artesanía”, con un 20,2%. Estas diferencias porcentuales entre las opciones son relativamente pequeñas y se alinean con los resultados obtenidos sobre la forma en que las encuestadas se identifican a sí mismas.

[300] En mi reciente experiencia como curadora de muestras de textiles políticos, he tenido que brindar orientación a las expositoras sobre criterios esenciales para la correcta organización y montaje de una exposición. Ha sido un aprendizaje no asumir que ciertos aspectos son evidentes para todas las expositoras por muy sencillos que parezcan. Por ejemplo, el concepto de curaduría puede resultar complicado para algunas personas, al igual que la idea de diseñar una museografía que garantice que las piezas permanezcan en su lugar y no puedan ser movidas arbitrariamente. Otro aspecto crucial ha sido hacer entender los plazos establecidos por los museos, tanto para la recepción como para el retiro de las obras, haciéndoles entender a las participantes que los museos con los que hemos trabajado asignan un personal específico para los proyectos y que estas personas cuentan con horarios determinados para montar las muestras. Por lo tanto, el montaje no puede ajustarse a la disponibilidad de tiempo de cada expositora. Este tipo de temas ha representado uno de los mayores retos al trabajar con personas que no provienen necesariamente del ámbito artístico. Sin embargo, la mayoría logra comprender y adaptarse con facilidad a estos requerimientos formales, que, cabe destacar, no son muy diferentes de los que se podrían encontrar en cualquier trabajo fuera del mundo del arte. Además, muestran disposición para colaborar en tareas adicionales, como el montaje, y priorizan el beneficio colectivo sobre el individual.

Tal como muestra el gráfico 7, el 29,2% de las personas mayores de 46 años identificaron sus creaciones como obras de arte, lo cual coincide con su interés por considerarse artistas (ver gráfico 6). La categoría de creaciones experimentales fue la más popular entre los grupos de 26 a 34 años y 35 a 39 años, lo que podría reflejar un mayor interés por la exploración y la innovación al enfrentarse a desafíos creativos. Por otro lado, las categorías de obras populares y manualidades registraron la menor participación en todos los grupos etarios, aunque el rango de 17 a 25 años mostró una ligera preferencia al optar por clasificar sus creaciones como manualidades. Este dato podría estar relacionado con el hecho de que este grupo no tuvo acceso a asignaturas de manualidades en su trayectoria escolar. En contraste, las generaciones mayores sí recibieron este tipo de formación, que, en el caso de las mujeres, solía estar orientada principalmente a la creación de objetos decorativos y a actividades relacionadas con el cuidado del hogar.

Gráfico 7. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y cómo definen su producción textil.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

A través del análisis de las respuestas abiertas de esta encuesta, la revisión bibliográfica que respalda esta investigación y los trabajos de campo como dinamizadora social, he observado una tendencia entre las personas que se dedican a las prácticas textiles a emplear el concepto de arte y artista, incluso cuando se identifican como artesanas. Sin embargo, esta relación no se da de manera inversa; es decir, quienes se autodefinen como artistas raramente califican su trabajo como artesanía o se autodenominan artesanas. Esto puede explicarse por la percepción de que el mundo del arte y quienes lo integran representan el nivel más alto al que se puede aspirar en términos de reconocimiento creativo. Una vez que una persona comienza a posicionarse en ese ámbito, incluso desde la manera en que se presenta en un perfil profesional o realiza su portafolio, es poco común que adopte la categoría de artesano.

De igual forma, existen personas que no se identifican ni como artistas ni como artesanas, cuyas creaciones transitan en espacios donde pueden ser consideradas ambas cosas: artesanías y obras de arte, dependiendo del contexto. Becker aborda estas dinámicas al distinguir entre artesanos comunes, que se enfocan en la ejecución técnica y ganan su sustento a través de su oficio, y los artesanos artistas, que persiguen objetivos más ambiciosos de reconocimiento. Según el teórico, este segundo grupo crea obras que pueden tener un propósito más amplio, relacionado con la belleza y la búsqueda de legitimidad en espacios artísticos (Becker, 2008, p. 315).

Otra tendencia observada desde la práctica, sobre todo en materia de proyectos que vinculan el textil de denuncia a mujeres y causas sociopolíticas, es el uso de la palabra “oficio” para referirse a la creación de este tipo de objetos (Quincero y Villamizar, 2020). Este término parece escogerse por su connotación de humildad y cercanía con el público que suele estar relacionado con los textiles políticos. Además, el concepto "oficio" guarda una estrecha relación con las mujeres, resaltando tanto el papel de resistencia que acompaña a esta práctica, como su conexión con períodos de opresión (Pérez-Bustos et al., 2019).

Aún teniendo en cuenta lo anterior, de las opciones sugeridas por el estudio, solo un 4,9% de las participantes optaron por identificarse como conocedoras de un oficio. Esto sugiere que el uso de este término podría estar más asociado a quienes escriben sobre las prácticas textiles que a quienes las ejercen directamente. Hay investigadoras que apuntan a la necesidad de diferenciar entre los distintos modos de hacer y sus contribuciones específicas. Argumentan que, al igual que las corrientes feministas, el concepto de oficio textil no debe considerarse fijo o estático, sino como una categoría que abarca múltiples perspectivas y que puede ser revisitada y renovada constantemente (Jefferies, 2016).

Al revisar escritos sobre piezas textiles con fines sociopolíticos, se observa con frecuencia la relación entre el quehacer textil y el concepto de oficio, así como la dicotomía entre arte y cultura popular (Bryan-Wilson, 2017). En estos relatos, los términos arte y artesanía suelen entremezclarse y, en muchas ocasiones, se utilizan casi como sinónimos, tanto para describir las obras como para referirse a sus creadoras. Tal como lo desarrollamos en el capítulo 2, un caso significativo es el de las arpilleras, piezas textiles sociopolíticas con un alto reconocimiento internacional. Aunque estas creaciones son exhibidas y legitimadas como obras en museos de arte contemporáneo, persiste cierta resistencia a reconocer a las arpilleristas como artistas, a pesar de que sus piezas sean consideradas arte. En el capítulo 6 de esta investigación, se profundizará en el cuestionamiento de cómo es posible hablar de obras de arte sin otorgar el mismo reconocimiento a quienes las crean.

A las encuestadas se les ofreció la posibilidad de proponer sus propias formas de denominar sus creaciones. En esta sección participaron solo 70 personas, sugiriendo un total de 21 ideas. La opción "creaciones textiles" fue la que más se repitió, seguida de "obras" y "objetos textiles”. También en más de una ocasión mencionaron la opción de "piezas textiles" y "objetos de denuncia". La forma en que las personas denominan sus

creaciones también nos invita a reflexionar sobre su percepción del grado de pertenencia o familiarización con los espacios artísticos y la cultura dominante. Esto resulta especialmente relevante, considerando que algunas instituciones de este ámbito han comenzado a reconocer y dar cabida a estas prácticas.

En relación a las ventas de las producciones textiles, el 30% de las encuestadas declaró haber vendido más de 20 veces sus creaciones a personas y entidades no relacionadas con el mundo del arte. Sin embargo, una de las opiniones más comunes sobre este tema estuvo relacionada con la dificultad de saber cómo y en cuánto vender las producciones textiles. Una de las encuestadas argumentó: "Me encantaría saber o aprender a promocionar lo que hago. A veces cuesta mucho vender y la gente no entiende (…) No es reconocido el trabajo manual, ya que, al ser hecho a mano, son piezas únicas", de igual forma otra participante expresó:

> Solo vendo entre amigos y conocidos, ya que las personas no valoran el trabajo y consideran alto el precio de las creaciones, sobre todo porque siempre comparan con productos del retail. Es difícil cobrar por algo, difícil llegar a ferias, exponer, faltan oportunidades en ciudades o regiones (como Calama, Chile).

Por otra parte, muchas de las participantes comentaron que combinan su quehacer creativo con el de instruir a otras personas en estas técnicas, ya que, de esta forma, aseguran ingresos más constantes que únicamente con la venta de textiles. Una de las encuestadas explicó: "Si me quedo esperando que me compren un bordado no obtendré nada, no estamos para llegar a eso. Dar talleres me permite juntar más dinero, además de los otros trabajos que hago por fuera".

De igual forma, el 94% declaró que jamás ha vendido sus obras a un museo o una galería. En cuanto a la relación con profesionales del mundo del arte, un 78,3% declaró que nunca le había vendido sus producciones a un coleccionista y un 92,4% tampoco lo había hecho con alguna persona dedicada a la curatoría artística. Solo un 3,6% había logrado vender entre 6 y 10 veces obras textiles a coleccionistas de arte. [301]

Las cifras anteriores dan cuenta de cierta lejanía entre las personas que se dedican a crear piezas textiles y el mercado del arte. La presencia de textiles sociopolíticos como objetos artísticos en subastas es muy reducida. Actualmente, los textiles que sí son vendidos en este tipo de espacios suelen ser piezas históricas y antiguas. También se han comenzado a considerar obras que incorporan técnicas textiles, pero siempre desde el contexto del arte contemporáneo y realizadas por artistas que cuentan concierta reputación que avala su producción.[302] Si bien recientemente se ha avanzado en el estudio de las obras textiles

[301] Es importante destacar que, si nos referimos a mujeres artistas de otras disciplinas, como la pintura, por ejemplo, es factible que, si no cuentan con cierto nivel de reconocimiento, tampoco hayan realizado ventas a coleccionistas o tratado con especialistas del mundo del arte. De todas formas, estos datos sugieren que en el caso de las personas que se dedican a la creación textil, ámbito considerado de segunda categoría, la situación podría ser aún más marcada.

[302] Un ejemplo de esta apertura es la subasta realizada en octubre de 2024 en el Museo de Arte de Lima (MALI). En esta ocasión se destacaron colecciones que combinan más de 70 textiles tradicionales junto a piezas de artistas contemporáneos. El catálogo de la subasta ofreció una visión integral de la evolución del

desde su relación con el arte contemporáneo y su histórica desvalorización (Porcel, 2020), aún no se han identificado investigaciones que analicen de manera específica su escasa presencia en el mercado del arte.

De acuerdo con los resultados obtenidos en este apartado, la relación de las participantes con instituciones y profesionales del ámbito artístico es limitada en lo que respecta al mercado del arte, pero se observa un paulatino aumento en materia de exposiciones, teniendo en cuenta que estas prácticas históricamente han sido consideradas de segunda categoría (Ágreda, 2020). Por otra parte, gran parte de los casos analizados a lo largo de esta investigación cuentan con presencia en museos de arte contemporáneo y galerías, por lo que los datos de la encuesta sugieren que el reconocimiento de estas prácticas y sus creadoras desde el mundo del arte está ocurriendo de manera gradual.

4.3.3 Al borde de la tela: espacios por donde circulan las obras textiles

Para comprender el desarrollo de las prácticas textiles con fines sociopolíticos y el reconocimiento que están obteniendo en diversos espacios sociales, resulta fundamental conocer y analizar la variedad de espacios públicos y privados por los que circulan las obras. En lugares públicos como plazas, parques y calles, estas piezas adquieren un carácter político y comunitario, reforzando su vínculo con causas sociales propias de los territorios donde surgen. En las respuestas abiertas de la encuesta, las marchas y los sitios de memoria emergen como instancias claves para la visibilización de textiles políticos. Por otro lado, en espacios privados como galerías, tiendas y restaurantes, estas obras pueden ser presentadas como objetos decorativos o piezas artísticas. Esto demuestra su capacidad de adaptarse a diferentes contextos de circulación, teniendo en cuenta que el mensaje expuesto en la pieza sigue estando intacto.

Es importante señalar que somos conscientes de que existen manifestaciones artísticas que circulan simultáneamente por diversos espacios. Sin embargo, en el caso de las prácticas textiles que estudiamos, estas son realizadas mayoritariamente por personas que tienden a trabajar desde los márgenes del sistema del arte. Sus creaciones están motivadas principalmente por fines sociopolíticos y, en algunos casos, por necesidades de subsistencia, y su exposición en espacios artísticos suele darse de manera circunstancial. Por lo tanto, las dinámicas bajo las cuales operan estas prácticas son diferentes a las de otras disciplinas con las que podrían compartir ciertos objetivos sociales, como por ejemplo la performance, que puede desarrollarse tanto en una protesta como en una galería. En este caso, la performance está ampliamente reconocida y documentada como una disciplina artística, lo que le permite integrarse con facilidad respetando las reglas y estructuras del ámbito artístico.

---

textil, destacándolo como una forma de expresión artística y un símbolo cultural relevante. Para más información visitar: https://subasta.mali.pe/

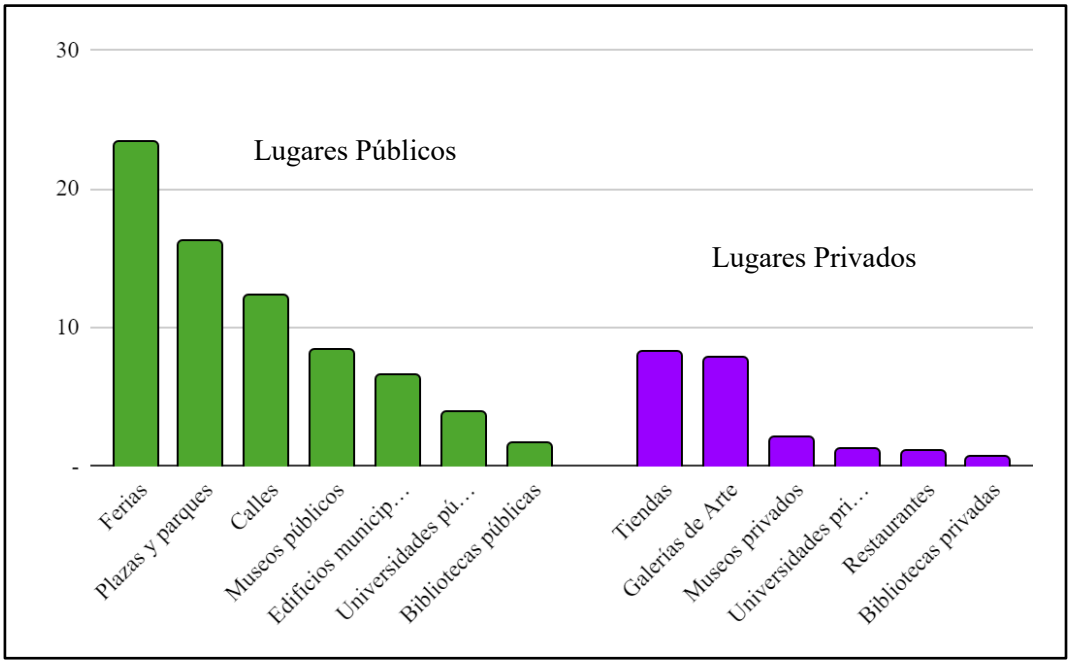
En contraste, las prácticas textiles, especialmente aquellas realizadas por personas ajenas al circuito oficial del arte, aún enfrentan un vacío significativo en términos de documentación y bibliografía. Esta situación, que puede dificultar su visibilidad, también les permite, en cierto modo, mantener una relación más independiente con las instituciones del mundo artístico, ya que no dependen de su aceptación para continuar existiendo y desarrollándose.

La idea de la circulación de las prácticas textiles en espacios artísticos cobra fuerza a partir del análisis de los tres casos de estudio abordados como antecedentes históricos en esta investigación, y también con los otros casos que veremos en el capítulo 5 y 6, los cuales también han tenido presencia en centros vinculados al mundo del arte. De igual forma, el examen de los datos extraídos de la encuesta comienza a reforzar esta percepción, tal y como muestra el gráfico 8 que expresa las opciones de espacios públicos y privados propuestos y el nivel general de inclinación de las encuestadas. Además, en este esquema, se consideró la frecuencia de seis o más exposiciones en los sitios, donde la mayor cantidad de muestras de las participantes en lugares públicos ha sido en ferias (23,4%), plazas y parques (16,2%) y también en calles (12,3%). La relación de las encuestadas con estos espacios están vinculada con las temáticas sociales que abordan los casos de estudio analizados y con las prácticas textiles sociopolíticas de interés en esta investigación. Estos lugares funcionan como los principales centros de reunión y exposición permanente de textiles testimoniales.

Otro de los datos que muestra el gráfico 8 es la relación de las encuestadas con los establecimientos propios del mundo del arte, como la participación de exposiciones en museos públicos (8,4%) que fue mayor que la presencia que tuvieron en museos privados (2,0%). De igual forma logran tener presencia en galerías de arte privadas (7,8%), donde posiblemente tienen mayor posibilidad de comercializar sus producciones textiles. Se quiso exponer estos datos a modo general en un gráfico, para poder visualizar con mayor claridad que las instituciones públicas presentan mayor amplitud al momento de recibir este tipo de exposiciones, pero, además, que nuestras encuestadas tienen un interés especial por ocupar espacios públicos.

Al profundizar en el análisis del gráfico 8, resulta sorprendente el porcentaje de personas que han logrado exponer seis veces o más en ferias, donde hubo una adhesión de un 23,4% y el 8,3% declaró haberlo hecho en tiendas comerciales. Estos datos pueden reforzar la idea de que muchas de estas creaciones siguen teniendo además de un peso estético político, una fuerte implicancia como objetos decorativos o incluso como indumentaria. De igual forma, el porcentaje de exposiciones en galerías de arte privadas fue de 7,8%. Si bien este porcentaje es mayor al que tuvieron otros sitios privados, se condice con el interés principal de estas instituciones por comercializar obras de arte, lo que, de alguna forma, les asegura la subsistencia (ver gráfico 8).

Gráfico 8. Frecuencia de participación (6 veces o más), en exposiciones en sitios públicos y privados.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

No es de extrañar que la biblioteca privada registre los porcentajes más bajos de participación, ya que el 97% de las encuestadas nunca ha expuesto en este tipo de espacios, los cuales son escasos en América Latina.[303] De manera similar, en las universidades públicas, el 3,9% de las expositoras ha participado en 6 ocasiones o más, mientras que en las privadas este porcentaje disminuye al 1,2%. En relación a este punto, se han encontrado escasas colaboraciones hacia proyectos textiles vinculados a causas sociales o políticas en universidades privadas, la mayoría de los casos que se conocen están vinculados a universidades públicas.

Las instituciones privadas generalmente están asociadas al lucro, y en esa búsqueda, orientarán sus espacios hacia aquello que genere mayor rentabilidad.[304] Si consideramos las dinámicas del sistema del arte y el arrastre que generan referentes que cuentan con alto reconocimiento, cabría la posibilidad de que estas universidades muestren un mayor interés en abrir sus puertas a artistas consagradas en el medio, ya que sus exposiciones resultan más atrayentes mediáticamente, lo que contribuiría a reforzar su prestigio y, eventualmente, a generar mayores beneficios económicos. Bajo esta lógica de rentabilidad, aquellos proyectos en proceso de ser reconocidos o promovidos por

[303] Las bibliotecas personales en el contexto latinoamericano, tras la muerte de sus propietarios, pasan a integrar bibliotecas y fundaciones públicas. En otros casos también son donadas o compradas por otras instituciones culturales públicas (Endean, 2015).
[304] El libro *Con fines de lucro: la escandalosa historia de las universidades privadas en Chile* de María Monckeberg Pardo (2013), aborda cómo a pesar de estar prohibido por ley el lucro en las universidades chilenas las instituciones privadas operan como empresas que buscan obtener ganancias.

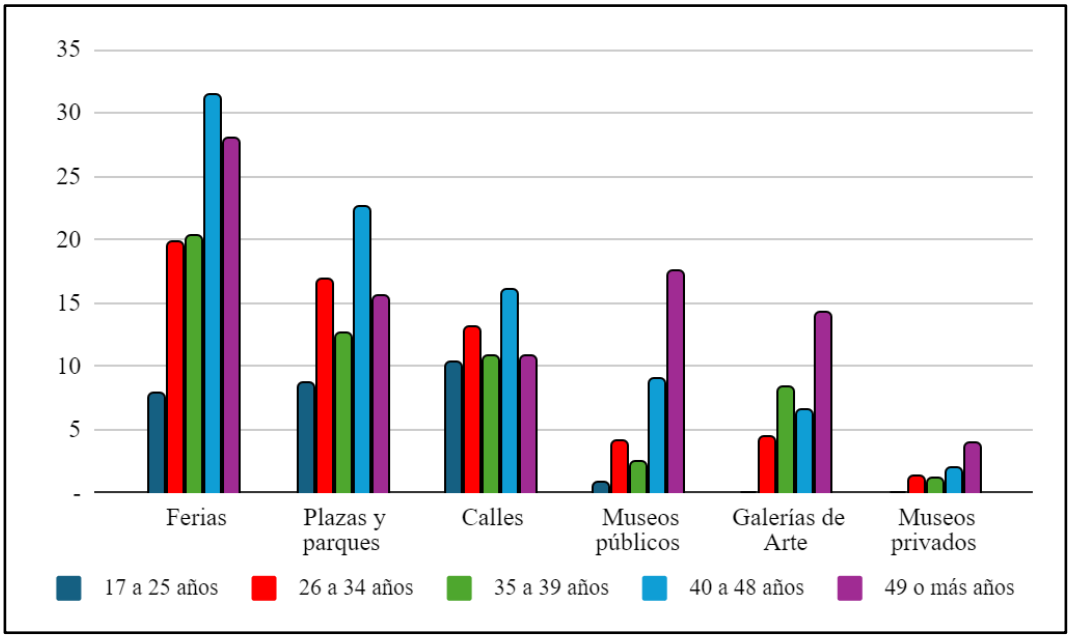
personas que no son necesariamente artistas podrían no resultar tan atractivos desde una perspectiva monetaria. Del mismo modo, se podría pensar que estos establecimientos tenderían a ser menos receptivos a exposiciones que pudieran generar conflictos en el espacio, especialmente si las piezas incluyen una crítica explícita que, de alguna forma, los cuestiona o daña su reputación.

Al contrario, la orientación principal de las instituciones públicas que funcionan con recursos estatales debería ser conseguir el bien común y el bienestar social. Bajo estos principios, es posible que hayan comenzado a abrir más espacios para manifestaciones estético-políticas emergentes, como las que se analizan en esta investigación. Estas iniciativas buscan promover tanto la realización creativa individual como la visibilización de expresiones colectivas y sociales. De todas formas, en esa apertura, resulta relevante analizar esos procesos de permeabilización cultural, teniendo en cuenta las posibles diferencias que se dan en estos espacios que, a pesar de querer generar una ventana cultural más democrática, pueden seguir perpetuando jerarquías en torno a la distinción entre la alta cultura y la cultura popular.

Desde una observación más específica, el gráfico 9 muestra la relación entre el grupo etario de las encuestadas y su participación 6 o más veces en los sitios propuestos. Las personas de 49 años o más han logrado exponer en un 17,6% en museos públicos y un 3,9% en privados. Esto sugiere que dichas instituciones tienden a abrir sus puertas a personas con mayor trayectoria o experiencia en estas prácticas. Este patrón coincide con el segundo grupo más representado, el de 40 a 48 años, que registra un 8,9% de participación en museos públicos y un 1,9% en privados. De esta forma, la edad podría ser un factor importante en el incremento paulatino de creadoras textiles en instituciones del mundo del arte.

El gráfico 9 permite interpretar que el rango de edad de 40 a 48 años corresponde al grupo de personas específicas que ha expuesto una mayor cantidad de veces en ferias (31, 2%), plazas y parques (22,5%) y también en calles (16%). Este grupo es seguido de la franja de edad de 49 o más años, que también tiene una presencia porcentual considerable en estos sitios de carácter público. Estos porcentajes, relativamente más altos dentro del resto de los otros sitios que se propusieron en el estudio, podrían estar indicando una mayor intención de incidir en el espacio público con textiles que demuestren mensajes políticos y sociales. Por otra parte, como veremos en el siguiente apartado, estos porcentajes de participación en espacios abiertos también están relacionados a temáticas específicas de carácter social.

Gráfico 9. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y la frecuencia de participación (6 veces o más), en exposiciones en sitios públicos y privados.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

Además de los datos analizados en el gráfico 9 sobre el rango etario de las participantes, es importante destacar que el 30,7% de las mujeres de 49 años o más se identificaron como artistas (ver gráfico 6), y el 29,2% de ellas reconocen sus obras como piezas de arte (ver gráfico 7). Dentro de este grupo, un 17,6% ha expuesto más de seis veces en museos públicos, mientras que un 14,3% lo ha hecho más de seis veces en galerías privadas. Esto representa más del 50% de las encuestadas que se autodefinen como artistas. Todo indica que la intención de formar parte de este ámbito artístico podría estar estrechamente vinculada con la posibilidad de acceder a sus espacios de circulación y legitimación.

Si se analizan los datos del total de las personas que poseen estudios formales en arte o diseño (59,1%), solo el 14,7% ha expuesto en museos públicos, el 4,1% en museos privados y el 13,4% en galerías de arte. Estos porcentajes sugieren que contar con estudios formales en este ámbito no es un factor determinante para acceder a exposiciones en sitios del ámbito del arte. Además, al cruzar este análisis con la información presentada en el gráfico 9, donde se observa que las personas de 49 o más años han expuesto 6 o más veces en sitios vinculados al arte, se podría inferir que no todas estas personas tuvieron un acceso regular a la educación formal en artes o diseño. Esto se relaciona, además, con el hecho de que casi la totalidad de las encuestadas son mujeres (93,7%), muchas de las cuales pudieron estar supeditadas a los cuidados del hogar y la maternidad como prioridad, ante la posibilidad de desarrollar una carrera. Aunque sigue existiendo una brecha de género con respecto al acceso a la educación superior en América Latina, el número de mujeres con mayores oportunidades de desarrollarse profesionalmente ha aumentado (Díaz-Fernández, et al., 2024).

En esta sección de la encuesta también se les permitió a las participantes ofrecer sus propias respuestas sobre otros sitios públicos no mencionados en los que habían expuesto. Del total de opciones que sugirieron, sin considerar las que se propusieron desde el estudio, aparecen con fuerza los centros y espacios culturales de carácter comunitario. Se puede deducir que estas prácticas textiles y sus creadoras están logrando itinerar por espacios culturales y artísticos, pero estos no corresponden mayoritariamente a sitios como museos o galerías de arte, que son propios de la cultura dominante. Más bien, son espacios que surgen desde procesos identitarios de las comunidades y, en muchos casos, forman parte de una cultura que tiende a identificarse como contrahegmónica, ya que busca perpetuar otros intereses, criticando los que suelen predominar en el ámbito del arte más vinculado a una elite social.

No resulta sorprendente que las encuestadas hayan coincidido en mencionar su participación en centros comunitarios al compartir sus referencias, especialmente considerando las circunstancias sociales no institucionales en las que las prácticas textiles emergen y se mantienen a lo largo del tiempo. El 12,3%, del total de las opciones propuestas por las mismas encuestadas, declaró haber expuesto en una marcha o una protesta. Una de las participantes expresó su preocupación por la falta de espacios para exhibir sus trabajos: “Me di cuenta con la encuesta de que en mi zona no contamos con oportunidades para exponer, no hay lugares donde visibilizar lo que hacemos en Talca, Chile”. Esta inquietud fue compartida principalmente por encuestadas de ciudades no capitalinas, donde los espacios culturales públicos son más escasos y hay menos iniciativas o proyectos en los que puedan participar.

La inclinación al uso del espacio público abierto por parte de las personas que respondieron la encuesta refuerza la idea de que estas creaciones textiles tienen un reconocimiento mayor desde el peso estético político que adquieren en la calle. Una encuestada comentó: “Son tan escasas las oportunidades que tenemos que no queda de otra, sacamos nuestros textiles a la calle. Por último, la gente común no siempre compra, pero valora lo que una hace”.

Entre otras de las opciones que propusieron las encuestadas, un 3% declaró haber expuesto en sitios de memoria. Estos sitios pueden ser construcciones cerradas, espacios abiertos al aire libre o monumentos, por mencionar algunos. Son representaciones materiales y simbólicas portadoras de memoria, que en muchas ocasiones juegan roles educativos para evitar que la sociedad cometa los mismos errores del pasado (Mora, 2013).

Finalmente, al parecer, la entrada de estas prácticas textiles a museos o galerías de arte es un factor determinante en la trayectoria de las encuestadas, dependiendo de la edad que tengan. Por otra parte, sus opiniones nos abren la posibilidad de incluir en futuros estudios espacios culturales artísticos provenientes de la cultura popular o de la cultura de la resistencia, como centros culturales territoriales y espacios comunitarios. Lo que se destaca con mayor claridad es que los espacios públicos institucionales, como museos y universidades, muestran una apertura significativa hacia este tipo de prácticas, al igual

que las ferias y las tiendas comerciales. Asimismo, existe un interés por parte de las participantes por incidir en el espacio público abierto, ya sea en parques, plazas, calles, donde se registraron algunos de los porcentajes de participación más altos. De igual forma, en las opciones sugeridas por las encuestadas aparecieron las marchas y los monumentos de memoria como sitios recurrentes para sus exposiciones. Este último aspecto refuerza la idea de que estos textiles tienen un valor estético-político que trasciende a los fines que persiguen las instituciones del mundo del arte.

4.3.4 Los hilos de la urdimbre: lo colectivo como mecanismo de reconocimiento

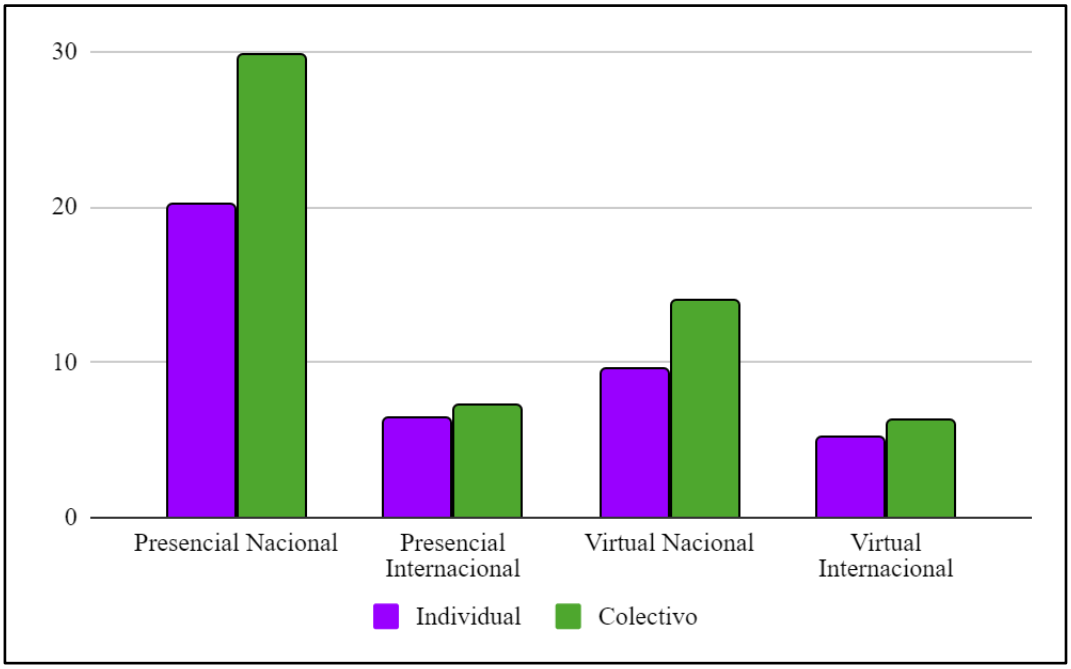
Se decidió abordar el tema del reconocimiento colectivo en un apartado específico, considerando que gran parte de las demás secciones de la encuesta se centran en este aspecto desde una perspectiva individual. Dos razones fundamentales sustentan esta decisión. En primer lugar, desde mi dirección de Mil agujas por la Dignidad, he observado que la gran mayoría de las personas que participan en la plataforma han formado o forman parte de un proyecto colectivo, en algunos casos incluso de más de uno. Además, quienes enfocan su trayectoria en la obtención de reconocimiento artístico, siguiendo las reglas de este campo, tienden a crear de manera más individual, a diferencia de aquellas personas que trabajan para visibilizar una causa humanitaria y buscan estos espacios como una vitrina de denuncia, donde los proyectos suelen ser mayoritariamente colectivos. En razón de lo mismo una encuestada expresó:

> He encontrado que hay poco interés de parte de artistas textiles de agremiarse para iniciativas colectivas diversas, más bien es un deseo de juntarse para algo concreto que les mueve y luego unas pocas siguen liderando el espacio, algunas con fines de autofinanciación y otras con fines de mantener su predominio.

Esto no significa que quienes construyen una carrera artística no tengan interés en formar agrupaciones, sino que, en general, pareciera que concentran sus esfuerzos principalmente en consolidar el prestigio de su firma como artistas.

La segunda razón por la que se abordó el tema de la colectividad de manera específica se fundamenta en los datos obtenidos a través de la encuesta, que, si bien no superan a los datos de las experiencias individuales, revelan la percepción de las participantes con el trabajo en colectividad. El 29% de las encuestadas expresó su visión positiva sobre el trabajo en colectividad en sus respuestas abiertas acerca de los sitios donde han expuesto. Asimismo, otro grupo (12%) manifestó en sus comentarios finales de la encuesta, su anhelo por conformar una agrupación.

Gráfico 10. Cantidad de exposiciones (6 veces o más), en entidades nacionales e internacionales, tanto presenciales como virtuales, de manera individual y colectiva.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

Tal como muestra el gráfico 10, la participación en 6 o más exposiciones nacionales e internacionales, tanto presenciales como virtuales, es mayor en formato colectivo que de manera individual. Esta tendencia puede deberse, en gran parte, a la presencia de mediadoras dentro de los colectivos, quienes gestionan con mayor eficacia los procesos necesarios para acceder a estos espacios. Asimismo, desde las instituciones, los proyectos colectivos pueden resultar más viables, ya que no requieren validar individualmente cada obra, sino que se reciben como una propuesta unificada o conglomerada.

El interés por identificar las características propias de las prácticas textiles nos lleva a reflexionar sobre los procesos y metodologías de este ámbito, considerando cómo dialogan con aquellas prácticas colaborativas pertenecientes al mundo del arte contemporáneo. En este sentido, y tomando en consideración las observaciones que he realizado dinamizando espacios textiles y gestionando proyectos artísticos en Europa y América Latina, me he podido percatar que las iniciativas colectivas se dan con mayor potencia en América Latina. En diversos territorios del continente, los grupos colaborativos funcionan como espacios de aprendizaje, apoyo mutuo y creación conjunta, frecuentemente motivados por las mismas carencias del sistema social o los conflictos políticos presentes.

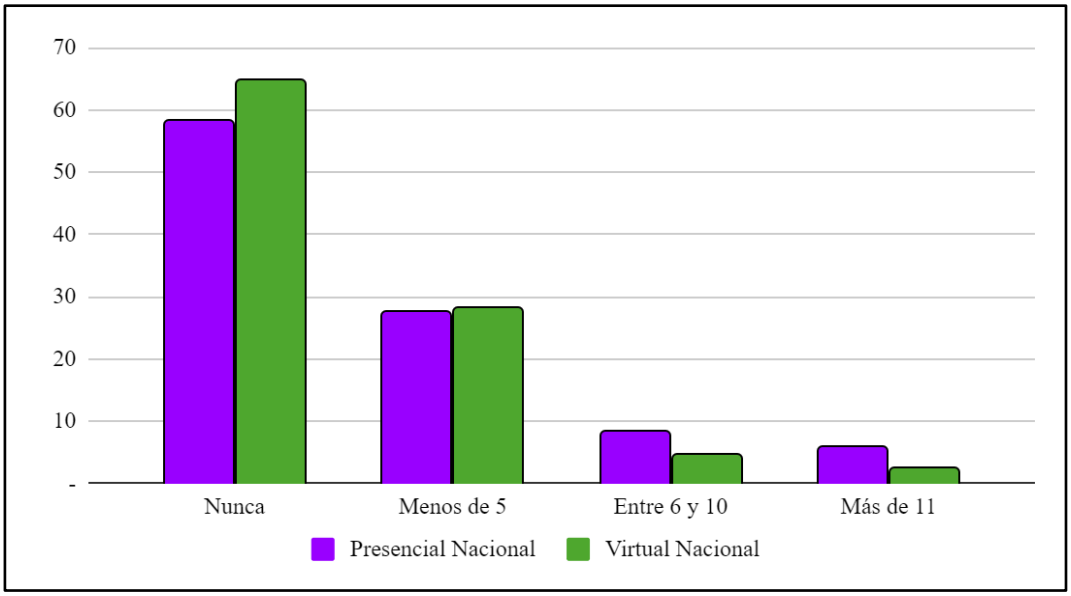
En razón de lo anterior, las experiencias de trabajo colaborativo podrían estar facilitando la entrada de obras textiles con mayor rapidez a espacios artísticos. Sin embargo, según los datos recopilados en la encuesta, si bien la participación de las encuestadas en muestras en instituciones como museos o galerías va paulatinamente en aumento, aún no

se consolida de manera significativa. En sus comentarios, muchas señalaron que la mayoría de sus exhibiciones han sido realizadas en colectivo. También recalcaron que la mayoría de ellos opera de manera autodidacta, que solo un 3,35% cuenta con apoyo institucional y que un 1,76% de ese patrocinio pertenece al ámbito artístico, lo que da cuenta de la necesidad de políticas culturales públicas que reconozcan su valor.

El 32,9% de las personas encuestadas pertenecían a un colectivo cuando respondieron el formulario. Entre los nombres de los colectivos que mencionaron, se identificaron 406 agrupaciones que vinculan su quehacer a las prácticas textiles dentro de América Latina. En relación con las exposiciones nacionales, tanto presenciales como virtuales, en las que han participado estos colectivos, los números, continúan siendo bajos (ver gráfico 3).

En el gráfico 11 se puede apreciar que un 58,2% de la encuestadas nunca ha expuesto presencialmente con su colectivo en una institución artística o cultural nacional. Esta cifra aumentó a un 80,34% cuando se les hizo la misma pregunta, pero en el ámbito internacional, como muestra el gráfico 12. Estas cifras nos dan a entender que posiblemente la incorporación de los colectivos en instituciones del mundo del arte se está dando paulatinamente, especialmente a nivel internacional. Solo un 2,9% ha participado con su colectivo más de 20 veces en una muestra nacional presencial y un 0,44% en una muestra internacional presencial.

Gráfico 11. Frecuencia de participación colectiva en exposiciones nacionales presenciales y virtuales.

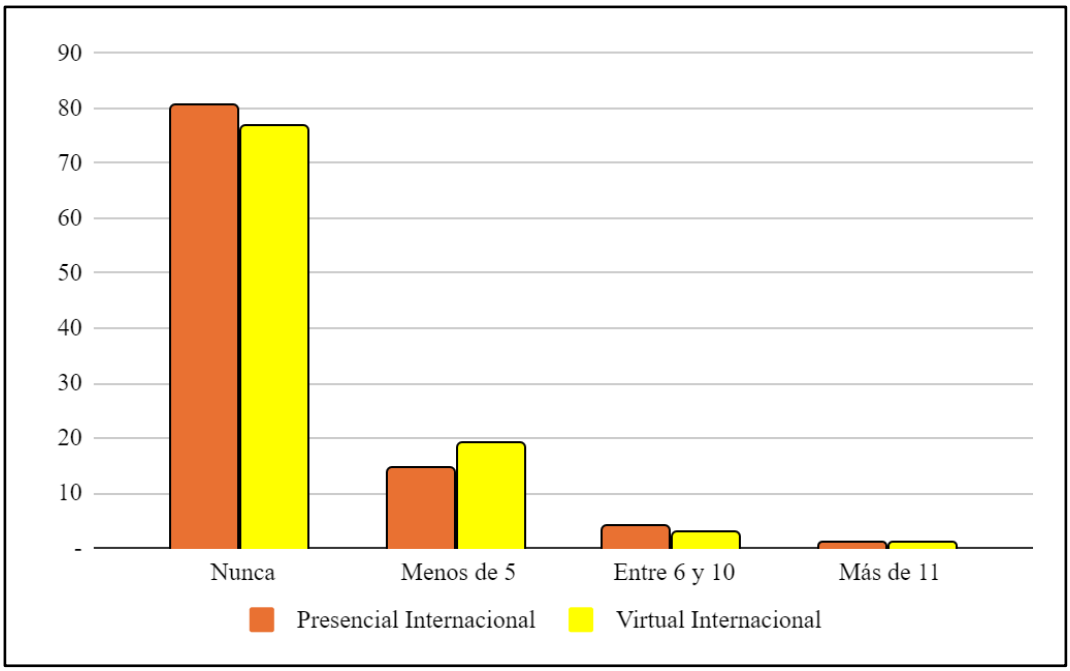


Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

Dado que la encuesta se llevó a cabo después del momento álgido de la pandemia de COVID-19, se incluyeron entre las opciones las muestras realizadas virtualmente. Sin embargo, un 64,8% de las personas encuestadas declaró que nunca había expuesto

virtualmente con su colectivo en una institución artística o cultural nacional (ver gráfico 3), y un 76,7% indicó que tampoco lo había hecho a nivel internacional (ver gráfico 4).

Gráfico 12. Frecuencia de participación en exposiciones internacionales presenciales y virtuales.



Fuente: Encuesta Censo Textil (ver capítulo 3)

Tras el desarrollo de la pandemia mundial, los museos dieron un salto forzado a la digitalidad, como una estrategia para continuar interactuando con la audiencia y nuevos públicos.[305] Fue así como proliferaron las muestras online de museos de todo el mundo. Sin embargo, pareciera que esto no tuvo un real impacto entre las encuestadas y la promoción de sus prácticas a nivel colectivo. Los museos que contaban con estrategias digitales y habían estado utilizando las redes sociales antes de la pandemia, tuvieron una mejor posición de partida y un mejor resultado en las iniciativas que promovieron durante el período de aislamiento (Faber, et al., 2022. P.131).

A pesar de que una amplia cantidad de centros de arte incrementaron la interacción con su público a través de las redes sociales durante la crisis sanitaria, abriendo exposiciones a través de recorridos virtuales, eso no significó que la selección de los artistas para formar parte de dichas instancias haya cambiado del todo. Es decir, es posible que los protocolos para llevar a cabo estas muestras, tanto individuales como colectivas, hayan sido los mismos que los utilizados para las exposiciones presenciales.

[305] Los comités del ICOM AVICOM (Comité Internacional del Audiovisual, Nuevas Tecnologías y Medios Sociales) y MPR (Comité Internacional para el Marketing y Relaciones Públicas en los Museos) en colaboración con ICOM Alemania, presentaron una investigación de los enfoques digitales adoptados por 173 museos de 51 países de todos los continentes, a raíz de las nuevas estrategias que tuvieron que solfear tras el desenlace de la pandemia de COVID-19. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1X-zGj860WWLurjyf_3x9_fJ4DpJLjN8n/view?usp=sharing

Durante el proceso de selección para la muestra *Puntadas Revoltosas,* en el Museo de las Mujeres de Costa Rica, se abrió una convocatoria de postulación a través de un formulario online. Las postulantes dieron cuenta de su trayectoria, explicaron sus objetivos de trabajo, presentaron a sus integrantes en el caso de los colectivos, y realizaron una breve referencia a las técnicas empleadas y los fines de sus creaciones.[306] En ningún caso se solicitaron requerimientos específicos vinculados a su reconocimiento dentro del sistema del arte, como premios o participación en exposiciones en sitios de renombre nacional o internacional. De ahí que las características puntuales de esta convocatoria hayan favorecido el incremento de participantes que nunca antes habían formado parte de una exposición de este tipo.

Aún teniendo en cuenta el ejemplo anterior, es factible que dicha muestra constituya una excepción, especialmente desde los objetivos que persigue Mil agujas por la Dignidad, plataforma principal por donde más se difundió la convocatoria y mis inquietudes como curadora de la muestra. Además, cabe destacar que el Museo de las Mujeres de Costa Rica ya había desarrollado una gran cantidad de exposiciones online antes de la pandemia, por lo que este proyecto no representó un desafío significativo en cuanto a su modalidad de ejecución.

Si bien el tema de la colectividad se ha abordado con profundidad desde el mundo del arte, representa un punto crucial en lo que respecta a las prácticas textiles y a esta investigación. Esto puede tener tanto aspectos positivos como negativos. Por un lado, los proyectos forjados en colectividad pueden abrir puertas a personas que quizá no están inmersas en el mundo del arte, permitiéndoles formar parte de exposiciones y proyectos propios de este campo. Sin embargo, por otro lado, la colectividad puede desdibujar el reconocimiento de la autoría en proyectos textiles, debido a los fines sociopolíticos que persiguen, pero principalmente por la relación intrínseca de estas prácticas con la cultura popular, cuyo origen suele estar más alejado de la cultura dominante.

[306] En mi rol como curadora uno de mis principales objetivos fue otorgar oportunidades a creadoras textiles cuyos trabajos destacaran por su innovación en los fines estético-políticos que perseguía la muestra, sin que su selección estuviera condicionada por su trayectoria o currículum dentro del mundo del arte. Por ello, prioricé la creatividad, la técnica y la argumentación detrás de cada obra por encima de la trayectoria previa de las participantes.

*** Remate parte II

Desde el análisis de los datos sociodemográficos el estudio recogió la información de 1.134 encuestadas de 20 nacionalidades latinoamericanas, con una fuerte presencia de participantes de Chile (34%), Argentina (18%) y México (16,5%). Si bien la amplia participación de personas de nacionalidad chilena puede estar influida por ciertos sesgos previamente explicados, esta tendencia se alinea con el creciente reconocimiento de los tres casos de estudio analizados en el capítulo 1 y 2, así como con la bibliografía sobre prácticas textiles, que destaca de manera recurrente la intensa actividad llevada a cabo en este país. En términos de edad, el 52,4% de las encuestadas tiene entre 30 y 49 años, y la mayoría ha combinado la práctica textil con otras actividades económicas.

Desde la consolidación de las prácticas textiles con la historia de las mujeres, no es de extrañar que un 93,7% de las encuestadas se identificó como tal, confirmando que la conexión entre las prácticas textiles y el género femenino es una característica que sigue predominando. De igual forma, el 49,7% aprendió técnicas textiles de una persona de su familia, especificando en sus respuestas abiertas que estos conocimientos fueron adquiridos especialmente de madres, abuelas, profesoras y amigas. Asimismo, el 74,9% de las participantes aprendió técnicas de forma autodidacta, utilizando plataformas como YouTube, lo que evidencia un cambio en las dinámicas de aprendizaje. Por otra parte, el bordado es la técnica predominante, con un 80,4% de preferencia entre las encuestadas, seguido por técnicas mixtas (36,3%) y crochet (36,2%). Estas cifras demuestran una tendencia hacia la experimentación y el diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo.

En las preguntas de respuestas abiertas apareció en reiteradas ocasiones la relación de las técnicas textiles con el concepto de femineidad, pero principalmente desde una sensación de incomodidad hacia esta asociación. Esta idea se condice con la noción de que las prácticas textiles también han sido utilizadas como una forma de sometimiento, donde las mujeres recibían conocimientos diferenciados de los hombres con el fin de que pudiesen cumplir con los estereotipos de género. En este contexto, las prácticas textiles comenzaron a convertirse en un espacio íntimo, principalmente reservado para mujeres, donde sus creaciones también dieron paso al surgimiento de temáticas de resistencia y apoyo colectivo (Parker, 2010). Esto se vio reflejado en los resultados de la encuesta en los que el 48,2% de las encuestadas mostró una inclinación hacia temáticas feministas al momento de concebir sus creaciones textiles. Recordemos que podrían escoger tres opciones simultáneamente. Este porcentaje se alinea con las personas que se identificaron como artistas, quienes también se inclinaron en 49,7% por estas temáticas.

En cuanto a los fines de las creaciones, un 72,6% de las encuestadas señaló un propósito estético-artístico, aunque un 34,2% utiliza la producción textil como una forma de denuncia, y un 36,1% se enfoca en temáticas medioambientales, que terminan teniendo una fuerte carga social y política.

El carácter contestatario y de denuncia de las prácticas textiles ha facilitado su incorporación a estos espacios, destacándose por abordar temas como violaciones a los

derechos humanos, desigualdad social y feminicidios, entre otras problemáticas. Además, estas manifestaciones cumplen un rol como objetos de memoria, al encapsular y transmitir procesos históricos en el tiempo. Esto ha llevado a un creciente interés de museos e instituciones culturales en desarrollar exposiciones de textiles que promuevan una cultura de los derechos humanos.

Como se vio en los capítulos 1 y 2, a través de la documentación y análisis de casos emblemáticos como Violeta Parra, Las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la dictadura, la activación social y política de las prácticas textiles en América Latina ha cobrado mayor impulso desde mediados de la década del 60. Diversas encuestadas hicieron alusión a estos ejemplos en sus respuestas abiertas, pero, además mencionaron la significativa influencia de textileras pertenecientes a pueblos originarios, quienes, a pesar de sus procesos de resistencia actual, continúan transmitiendo sus conocimientos. Si bien las causas que defienden algunas de las creativas y colectivos textiles analizados no están directamente relacionadas con las técnicas textiles tradicionales, la reivindicación de los pueblos originarios es un tema recurrente en sus discursos sociales y surgió con frecuencia en las respuestas a las preguntas abiertas de la encuesta.

Según las respuestas abiertas de las encuestadas el uso positivo de las redes sociales está favoreciendo el surgimiento de comunidades textiles intergeneracionales e internacionales, principalmente integradas por mujeres y disidencias sexuales, que han contribuido a visibilizar y reconocer estas prácticas. El 84,1% de las participantes declaró utilizar las redes sociales como el principal medio de difusión de sus producciones, sobresaliendo Instagram con un 72,3% de adhesión. Entre otros de los aspectos que destacaron, es que estas plataformas han permitido la organización de diferentes encuentros mundiales donde el textil, como herramienta de comunicación de denuncias, ha tenido un importante protagonismo.

De igual forma, dentro de los estragos sociales que ocasionó la pandemia mundial de COVID-19, los museos se vieron obligados a tener que incorporar con mayor fuerza el uso de sus redes sociales en sus estrategias para abarcar nuevos públicos y explorar nuevas metodologías de contacto. En la encuesta, las participantes indicaron que un 1,2% ha realizado más de 20 muestras digitales en museos y galerías de arte nacionales. En los comentarios que dejaron las encuestadas, argumentaron que este aspecto se potenció durante la pandemia, cuando las instituciones flexibilizaron sus requisitos y comenzaron a incluir propuestas que no provenían exclusivamente de personas con formación de artistas.

Las obras textiles creadas en colectividad digital han llegado a diversos espacios, incluso más allá de sitios artísticos. A partir de esta capacidad de itinerancia, este estudio destaca la existencia de multiespacios que se relacionan con estas piezas, una observación sustentada por nuestro trabajo de campo y las respuestas de las encuestadas, las cuales identificaron 32 sitios nuevos e inesperados donde actualmente se están exponiendo textiles. Entre los lugares que mencionaron destacamos iglesias, hospitales, congresos académicos, medios de transporte, mercados alimenticios y obras de teatro, entre otros.

La vinculación de las participantes con el ámbito artístico y el reconocimiento en instituciones artísticas va paulatinamente en aumento. El 26,5% de las encuestadas se identificó como artista, mientras que un 19,9% se definió como artesana y un 27,4% optó por el término de creativa textil. En concordancia con la idea de que el bordado y otras técnicas textiles comienzan a ser reconocidas gradualmente en espacios artísticos, la encuesta mostró que el 29,4% de las encuestadas ha exhibido al menos una vez sus producciones textiles en un museo público, mientras que el 8,4% lo ha hecho en seis o más ocasiones. De manera similar, un 24,2% de las participantes ha presentado su trabajo al menos una vez en una galería de arte privada, y un 7,8% lo ha realizado seis o más veces.

Las encuestadas expresaron inseguridad respecto a su pertenencia al mundo del arte, como quedó evidenciado en sus respuestas abiertas donde argumentaron su preocupación por no querer parecer pretenciosas al considerarse artistas, por una parte, y por otra, no sentirse del todo alineadas con las reglas establecidas en este sistema. El 94% de las participantes declaró no haber vendido sus obras a museos o galerías, y el 78,3% nunca ha trabajado con coleccionistas de arte. Sin embargo, 72,6% de las participantes demostró interés por crear con fines estéticos por encima del 40,9% que declaró crear con un propósito funcional o decorativo.

El grupo etario resultó un factor a considerar al tener en cuenta la relación de las encuestadas con los conceptos del mundo del arte, ya que las personas de entre 35 y 49 años o más presentaron mayor interés por autodenominarse artistas y por nombrar sus creaciones como obras de arte (ver gráfico 6 y 7) y dentro de ese grupo, también se encuentran las personas que más exposiciones han realizado en museos públicos, museos privados y galerías de arte privadas (ver gráfico 8).

La entrada paulatina de creaciones textiles realizadas al margen de lo considerado artístico al mundo del arte contemporáneo se ve potenciada por las propias reglas de este ámbito. Tal como plantea Nathalie Heinich (2017), estas nuevas pautas estarían facilitando la incorporación de este tipo de prácticas, caracterizadas por transitar entre distintas categorizaciones y valoraciones. Esto puede atribuirse en gran parte a su vinculación histórica con las mujeres, así como con las clases sociales más bajas. Según la encuesta, un 59,5 % de las personas afirmó poseer estudios formales relacionados con el arte o el diseño. Sin embargo, haber recibido una educación formal no implicó para las encuestadas una mayor integración a las instituciones artísticas.

El trabajo en colectividad es rasgo que comienza a adquirir fuerza según lo observado en la encuesta. El 32,9% de las participantes indicó formar parte de colectivos textiles y, en las respuestas abiertas, mencionaron un total de 406 colectivos relacionados con la creación textil, lo que evidencia el auge del trabajo colaborativo como espacio de aprendizaje y empoderamiento. En cuanto al funcionamiento de estos colectivos, un 3,35% de las participantes declaró que sus agrupaciones reciben apoyo institucional, pero solo apenas un 1,76% de ese respaldo proviene de instituciones artísticas.

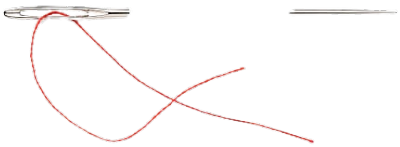
Si bien el porcentaje de participantes que conforman un colectivo sigue siendo menor al que tienen las que se dedican de forma individual a las prácticas textiles, desde la plataforma Mil agujas por la Dignidad se observa una proliferación de agrupaciones que trabajan el textil con fines sociopolíticos. Según las opiniones de las encuestadas, las obras que realizan en colectividad son creadas en procesos menos jerárquicos que los que se dan habitualmente en el mundo artístico, es por eso que tienen mayor facilidad para circular en diversos espacios porque no buscan la fama artística individual como fin único. Al parecer, la razón social prevalece por sobre el objetivo de adquirir fama artística individual, por lo que es común que las exposiciones de textiles con fines sociopolíticos se realicen con mayor frecuencia a través de agrupaciones. De hecho, cuando se le preguntó a las encuestadas por las exposiciones presenciales realizadas a través de sus colectivos, un 41,8% respondió que había logrado exponer en una entidad artística nacional y un 19,7% en una internacional. Los resultados de la encuesta apuntan a que las exposiciones en museos o galerías de arte, presencial o virtualmente ocurren con una frecuencia similar tanto de forma colectiva como individual.

En términos generales, esta encuesta nos permitió acceder a datos representativos en torno a diversas dimensiones de la relación que mantienen las personas dedicadas a las prácticas textiles con el campo del arte y otros sitios relevantes, como las universidades, las bibliotecas y los espacios públicos abiertos. Este último vínculo resulta particularmente significativo en aquellos casos en los que las producciones textiles tienen un propósito de denuncia o crítica sociopolítica. Los resultados obtenidos ofrecen una aproximación a las percepciones que las encuestadas tienen sobre las dinámicas de participación y legitimación en dichos espacios, así como sobre los límites y posibilidades que encuentran para poder acceder a ellos desde sus producciones textiles.

Pensando en investigaciones futuras, resultaría pertinente no solo revisar si estas tendencias y percepciones se transforman con el paso del tiempo, sino también incorporar un análisis más detallado sobre cómo las instituciones artísticas perciben y gestionan la incorporación de estas prácticas y de sus creadoras, que no siempre provienen del mundo del arte, a sus muestras. Esto permitiría comprender con mayor profundidad cómo van evolucionando las tensiones existentes entre los márgenes y los centros hegemónicos de la cultura, así como los posibles procesos de inclusión, exclusión o resignificación que se producen en torno a las prácticas textiles y la cultura popular.

PARTE III

LAS PARTICULARES DE LAS PRÁCTICAS TEXTILES Y LOS PROCESOS DE ITINERANCIA EN DIVERSOS ESPACIOS SOCIALES



Tras abordar en la primera parte de este estudio los principales antecedentes históricos de las prácticas textiles con impacto sociopolítico en América Latina, y en la segunda, la percepción actual de quienes las ejercen sobre su proceso de reconocimiento, la tercera parte de esta investigación se centrará en profundizar en aquellas particularidades de este ámbito y cómo se va dando su itinerancia por diversos espacios sociales.

Gran parte de la documentación sobre prácticas textiles ha sido elaborada desde perspectivas externas, siendo limitada y, a menudo, se centra exclusivamente en la experiencia individual de quien la escribe o tiende a generalizar la mirada hacia las prácticas textiles y las mujeres desde el contexto europeo. Frente a esta realidad, este estudio se ha concebido como un "tejido vivo", es decir, como una red dinámica de relaciones e interacciones de conocimientos que se entrelazan, proponiendo un enfoque que integre múltiples voces y perspectivas.

En primera instancia, nos referimos a cinco hilos claves de esta urdimbre: donde se volverá retomar parte de los antecedentes históricos, analizados en los capítulos 1 y 2; el trabajo de campo, basado en el análisis de los principales datos de la encuesta abordados en profundidad en el capítulo 3 y 4; mi labor de mediación, como dinamizadora de

espacios de creación y reflexión en torno al textil, como directora de la plataforma Mil agujas por la Dignidad y de mi trabajo de archivo en diversas instituciones; las entrevistas, que incluyen casos de estudio y testimonios de personas vinculadas a la creación y difusión textil; y, finalmente, el análisis de la bibliografía relevante, presente a lo largo de todo el estudio. Este enfoque que surge desde una metáfora textil, busca identificar las principales características de estas prácticas, pero no desde la intuición de quien escribe, sino a partir de la interacción entre todos estos agentes. A partir de una metodología enriquecedora, se pretende reconocer la existencia de una identidad especifica de las prácticas textiles en América Latina.

En este punto de la investigación, es importante señalar que algunos temas ya abordados en el capítulo 4, especialmente aquellos relacionados con el género, la colectividad, el uso de plataformas sociales y los espacios de circulación de las prácticas textiles, serán retomados en el capítulo 5. No obstante, en esta ocasión se tratarán principalmente desde la perspectiva de los casos de estudio y en diálogo con la discusión bibliográfica.

En el capítulo 6, se desarrollarán temáticas adicionales a lo recabado en la encuesta, que, sin embargo, complementan los hallazgos y las discusiones propuestas por este estudio. Por ejemplo, se profundizará en la cualidad de las prácticas textiles como un mecanismo históricamente asociado al sometimiento de las mujeres, y en cómo estas han sabido transformarlo en una herramienta de lucha y sanación. En esa misma línea, se examinará el lugar de lo emocional como un metaespacio en el ámbito textil. Además, se profundizará en el rol de la mediación textil, uno de los temas más relevantes y recurrentes a lo largo de este trabajo.

Finalmente, abordaremos cómo las prácticas textiles en América Latina se manifiestan como actos de resistencia frente a los conflictos sociopolíticos del continente y cómo se han emancipado de las lógicas tradicionales de los circuitos artísticos. Estas prácticas han desarrollado una naturaleza autónoma, articulando creaciones que muchas veces desafían los límites entre el arte popular y el arte legitimado.

Capítulo 5: Hilos conductores. Características de las prácticas textiles

Como vimos en los apartados anteriores, las prácticas textiles, desde sus antecedentes históricos, a través de casos de estudio que surgen principalmente en Chile y su ejecución actual, desde las impresiones que tuvieron las encuestadas, reflejan la subsistencia de un mundo en constante movilización. La práctica textil es una expresión cultural ancestral que ha tenido gran impacto en la evolución de las civilizaciones hasta la actualidad (Postrel, 2021).

Como una de las manifestaciones más antiguas de la humanidad, ha servido para representar las cosmovisiones de los pueblos originarios en América Latina mucho antes de la colonización. Durante este proceso histórico, las prácticas textiles se transformaron en formas de vivir y resistir frente a las nuevas imposiciones culturales, logrando que algunas de sus tradiciones y creaciones perduran hasta nuestros días. Así lo han manifestado textileras que se dedican a técnicas ancestrales: "Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar" (El camino del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala, 2020). Estas actividades siguen ocupando un lugar significativo en las dinámicas culturales, sociales y políticas de los territorios. Además, mantienen su estrecha relación histórica con las mujeres, quienes han logrado sacarlas de la clandestinidad de lo doméstico para crear narrativas que interpelan sus comunidades y desafían las estructuras tradicionalistas.

Una vez realizado el análisis de los principales datos y testimonios de la encuesta en la parte II, este capítulo toma como hilo conductor los ejes temáticos propuestos anteriormente, para identificar y examinar cuáles son las características principales de las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina, desde los años sesenta en adelante. Si bien esta investigación pareciera contemplar un amplio período de análisis, se partió desde los años sesenta porque es cuando surge el primer caso de estudio expuesto, Violeta Parra, seguida de las Bordadoras de Isla Negra y ya en los años setenta, las Arpilleristas de la Dictadura, todos con amplia repercusión internacional.

Tras el análisis del surgimiento de estos casos y su influencia histórica en la conformación de proyectos de artivismo textil, los datos de la encuesta nos arrojaron perspectivas significativas en torno a la percepción de las participantes que actualmente se dedican a estas prácticas. A partir de la información y experiencias recabadas, en este capítulo retomaremos aquellos aspectos enfocados en la variable de género, considerando en esta ocasión la participación de personas de disidencias sexuales y de género, así como la incorporación de hombres al ámbito de las prácticas textiles y el creciente reconocimiento de su labor. Este análisis será abordado a través de la revisión de la escasa bibliografía existente sobre este tema, pero, además, considerando casos de estudio y noticias actuales. Otro de los aspectos relevantes que abordaremos a partir de la encuesta es el creciente interés de las participantes por trabajar en colectividad. Esto nos permitirá establecer un vínculo con la historia de las Bordadoras de Isla Negra y las Arpilleristas de la Dictadura, reflexionando en torno al tránsito de estas prácticas desde lo privado e individual hacia lo

público y colectivo. Este proceso se potencia cuando la creación adquiere un carácter de denuncia, siendo principalmente mujeres las que impulsan iniciativas de artivismo textil en América Latina.

Como hemos planteado desde el inicio de este estudio, aquellos espacios por los que itineran las prácticas textiles, y por ende, sus producciones, se han expandido a diversos ámbitos, incluso más allá de lo artístico. Los datos de la encuesta y los casos de estudio nos permiten observar que cada vez son más las instituciones que muestran interés en abrirse a incorporar proyectos textiles con inclinaciones sociopolíticas y no solo estéticas. Entre los espacios vinculados al campo del arte se destacan los museos públicos y las galerías privadas. Asimismo, la universidad ya no se presenta solo como un semillero de investigadoras interesadas en estas prácticas, sino también como un espacio abierto para reuniones textiles, reconociendo además el textil como un lenguaje de documentación que va más allá de su valor como expresión artística y creativa.

Se retomará el tema de las redes sociales poniendo énfasis en su papel como herramientas de conexión entre personas, promoviendo la creación de comunidades textiles y difundiendo iniciativas textiles a nivel global. Si bien en ocasiones anteriores se ha abordado la experiencia de Mil agujas por la Dignidad, especialmente desde mi rol de dirección, en esta oportunidad, profundizaremos en su sistema de funcionamiento, a partir del uso de plataformas digitales, explorando más a fondo las convocatorias realizadas y las dinámicas de trabajo establecidas con entidades comunitarias y del ámbito artístico.

A lo largo de este entretejido, que como se mencionó se construye partir de algunos datos y conclusiones obtenidas en la encuesta, se indagará en las características de las prácticas textiles, delimitando aspectos fundamentales en torno al género, la colectividad y el uso del espacio público, así como los diversos ámbitos que estas prácticas han atravesado, muchas veces de forma simultánea.

Identificar las principales características de las prácticas textiles nos permitirá comprender cómo estas piezas estético-políticas vehiculizan procesos sociales, preservando la memoria individual y colectiva, alzando la voz en la lucha por la justicia social en el continente. Desde un enfoque que contempla la intención y la relación permanente de estas prácticas con los contextos sociales en que se desarrollan, se comenzará a delinear el conflicto de reconocimiento y categorización de estas obras, como parte de la dicotomía aún existente entre la cultura popular y el mundo del arte (Peist, 2022). Asimismo, se comenzará ahondar en la capacidad que tienen los textiles de ser dispositivos contemporáneos que documentan y registran las crisis que afrontan los pueblos, con especial atención en los estudios e instituciones académicas que ha comenzado a centrarse en ellos.

5.1 Textilerías: cosas de mujeres

Tal como lo planteamos inicialmente, la vinculación entre las prácticas textiles y las historias de las mujeres es una dinámica que se mantiene vigente en la actualidad. Los resultados de nuestra encuesta confirman esta relación: el 93,7 % de las personas encuestadas se identificaron como mujeres. Además, el 74,3 % de quienes compran productos textiles también se identifican como mujeres. Estos datos y otros que profundizamos en el capítulo 4 revelan que el vínculo entre las mujeres y las actividades textiles no es solo una percepción intuitiva, sino un hecho comprobable. Asimismo, más del 90 % de la bibliografía analizada en este estudio fue escrita por investigadoras, lo que refuerza aún más esta conexión. A partir de estos análisis, proponemos desarrollar un relato que profundice en esta temática, incorporando una perspectiva histórica que permita enriquecer y contextualizar esta relación.

Ciertamente existe una urgencia por querer reivindicar aquellas prácticas invisibilizadas por cuestiones de género, como es el caso de las prácticas textiles. También han surgido colectividades que buscan resaltar la incorporación de hombres, aprovechando la "novedad" que puede significar verlos desenvolverse en estas actividades en la actualidad. Si bien la encuesta que propusimos fue abierta a todo público, solo el 3,1 % de las personas participantes se identificó con el género masculino. Sin embargo, de este porcentaje, no hubo respuestas abiertas que pudiesen aportarnos otras miradas a la relación de estas técnicas con los hombres.

Dentro de las diversas dinámicas de los proyectos de artivismos textiles, han proliferado los espacios abiertos que se direccionan a colectivizar y difundir causas sociales a través de la creación de textiles de denuncia en el espacio público, especialmente en sitios como calles o parques. Este tipo de experiencias han abierto la posibilidad de que puedan unirse hombres de forma espontánea a estas instancias, sin pasar por el filtro de alguna inscripción previa, lo que generalmente implica una presencia casi inexistente de hombres.

Sumado a lo anterior, ha comenzado a resonar la relación del mundo textil con las disidencias sexuales y de género. En la encuesta, un 1,9% declaró pertenecer a un género no binario. De igual forma, en los diversos proyectos promovidos a través de Mil agujas por la Dignidad, se ha podido constatar que los hombres homosexuales y/o de otras variantes de género se desenvuelven con mayor confianza al momento de realizar actividades propias del mundo femenino porque no tienen que cumplir con la convención social de lo masculino. Es por esa razón que participan abiertamente de encuentros de bordado a los que se inscriben voluntariamente y su participación no es circunstancial.

La libertad con la que se mueven los hombres que se declaran homosexuales y/o de otras variantes de género se plantea con fuerza en el libro *Queering the subversive stitch: men and the culture of needlework (*McBrinn, 2021), considerándose una valiosa contribución en lo que respecta esta temática poco desarrollada. Sin embargo, al igual que las aportaciones de Rozika Parker (2010) sobre la vinculación de las prácticas textiles con la

historia de las mujeres, sus parámetros de análisis se centran principalmente en casos de estudio y formas de vida de Europa y Estados Unidos y no se encuentra traducido al castellano.[307]

Indiscutiblemente, las asignaciones de roles en la historia de la humanidad han posicionado todo lo referente a las prácticas textiles casi como por ósmosis al mundo de las mujeres, siendo feminizadas en todo el sentido de la palabra y excluidas de las artes tradicionalmente valoradas (Mainardi, 2018). En contraposición a las actividades propias del mundo de lo masculino que se caracterizan por estar enfocadas en lo intelectual o la fuerza. Estas afirmaciones se alinean con la teoría de Butler (2016), entre muchas otras que abordan esta discusión, en torno a lo que ella denominó la "matriz heterosexual". Esta noción delimita los conceptos de lo que se considera un hombre y una mujer, sus características, lo que se espera de cada uno y, principalmente, en qué difieren, configurando una suerte de dicotomía social.

Aunque existen movimientos sociales y agrupaciones de personas que luchan desde diversas áreas del conocimiento por romper con estos consensos, la idealización de lo masculino y lo femenino como único modelo de identidad social, aún continúa imperando en muchas sociedades conservadoras actuales. En esta búsqueda por romper los cánones sociales sobre prácticas que son de "señoritas" y las que son de "varones", actividades como bordar o coser han adquirido protagonismo, principalmente desde la revalorización del trabajo de mujeres y su poder creativo como artistas. En este proceso también ha habido una apertura a querer romper con los estereotipos de género incorporando hombres a estos trabajos, sin embargo, la influencia histórica de las mujeres en el ámbito textil sigue siendo predominante.

5.1.1 Colonización e instauración del canon femenino

Dado que nuestro estudio se enfoca en el desarrollo de las prácticas textiles en América Latina, buscamos profundizar en referencias históricas sobre la feminización de estas prácticas en el proceso de colonización del continente. Nos propusimos indagar en diversas fuentes para comprender este desarrollo, así como explorar la participación masculina en estos espacios. Asimismo, analizamos si la configuración actual de estas prácticas, en relación con el mundo del arte, sigue reproduciendo patrones heredados de Europa y Norteamérica.

La colonización tuvo un fuerte y devastador impacto sobre los pueblos originarios. Diversos autores sostienen que gran parte de los vestigios de las primeras civilizaciones fueron borrados y que la historia ha sido moldeada por imposiciones y narrativas coloniales, las cuales siguen influyendo en las sociedades del continente hasta la

[307] Quisimos mencionar este libro ya que es prácticamente el único que trata esta temática. Además, incluye casos de estudio desde los años sesenta en adelante y no solo experiencias recientes, como podría suponerse.

actualidad (Mignolo et alt., 2007; Rivera-Cusicanqui, 2010; Estermann, 2014). Existe una escasez de información con respecto a la división del trabajo por género en Sudamérica antes de la colonización, y con mayor razón en lo que respecta a la producción de textiles (Graubart. 1997, p.148).

Gran parte de los estudios no puntualizan en las labores diferenciadas por género, más bien utilizan el concepto de "indígenas" a modo general cuando tienen que referirse a quienes realizaban algún trabajo en específico. En lo que respecta al caso particular del Perú, sí se han encontrado investigaciones que buscan indagar en la distribución de labores diferenciadas entre hombres y mujeres, abordando la práctica textil desde las relaciones económicas y la ideología de género (Silverblatt, 1987; Graubart, 1997). Como es el caso de las "acllacuna", mujeres destinadas al culto y ceremonia del dios Sol, además se ser posibles esposas del Inca o de la élite local. Cronistas de la época celebran las facultades estas mujeres como tejedoras escogidas para dedicarse a la labor exclusiva de producir el tejido sagrado, la vestimenta de la familia real y también la creación de textiles entregados como dones sagrados a quienes el Inca quisiese distinguir o gratificar (Ortiz, 2006, pp. 5-6). En el caso de los mapuches en Chile, se cree que en los registros bibliograficos sobre su historia se menospreció la importancia del sector textil porque era una actividad dominada principalmente por mujeres, quienes recurrentemente fueron invisibilizadas en la historiografía económica (Llorca-Jaña, 2023, pp 301).

Con respecto a las mujeres europeas y el mudo del arte y su posterior influencia en el continente americano, la relación con este ámbito se desteje a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, que es cuando se les excluye definitivamente de la academia, quedando relegadas a papeles secundarios en lo que respecta al desarrollo de una carrera artística (Parker y Pollock, 2021, p. 55). Ya durante el siglo XIX se consolidan los arquetipos de género y, por ende, la concepción de femineidad, en contraposición a la imagen masculina. Esta dicotomía marcaría la presencia de las mujeres artistas, pero siempre desde un lugar diferente al de los hombres, bajo la construcción de significados propios al momento de expresarse en medio de la supremacía masculina (Parker y Pollock, 2021, p.104).

Desde la realidad latinoamericana, según las fuentes analizadas pareciera que no hay un consenso en cómo se incorporan los hombres a las prácticas textiles o si finalmente siempre pertenecieron a este mundo, pero lo que sí es un hecho es que la herencia de la tradición cultural española contribuyó a la separación de estas prácticas por género, potenciándolas como actividades especialmente asociadas a las mujeres. Bourdieu señala el protagonismo evidente e indiscutible que la dominación masculina adquiere en la unidad doméstica, pero enfatiza que la perpetuación de estas relaciones de fuerza, tanto materiales como simbólicas, ocurre principalmente fuera de la unidad doméstica, en instancias como la Iglesia, la Escuela o el Estado (Bourdieu, 2000).

Las enseñanzas impartidas en los centros educacionales latinoamericanos estuvieron marcadas por ideologías de género extranjeras. Las órdenes religiosas desempeñaron un papel fundamental en la promoción del bordado. En países como Colombia, los colegios

impartieron clases de esta técnica transformándola en una habilidad esencial para las mujeres de la época (Mejía, 2023). En el caso de Chile durante el siglo XX, la enseñanza de las prácticas textiles se consideró parte de las asignaturas de educación primaria y secundaria independiente de la vinculación a una orden religiosa. De este modo, por ejemplo, se implementaron "Programas de labores Domésticas" en 1935, clases de "Labores Femeninas y Economía Doméstica" en 1949 y en 1964 "Educación para el Hogar", que en el caso de los hombres el curso se llamó "Artes Manuales" y no involucraba el aprendizaje de alguna técnica textil.[308] Recordemos que lo que Leonor Sobrino intentó enseñar inicialmente a las mujeres de Isla Negra fue precisamente Economía Doméstica, es decir, conocimientos y habilidades vinculados al cuidado del hogar. Sin embargo, el desarrollo de sus enseñanzas derivó en algo más profundo, ya que aquellas mujeres terminaron por convertirse en artistas textiles.

La colonización y las influencias extranjeras moldearon la feminización de las prácticas textiles en América Latina. La enseñanza del bordado y el tejido se incorporaron a la educación femenina como herramientas de domesticación que reforzaban los estereotipos de género. Si bien aún persisten algunos de estos patrones heredados que influyen en el desarrollo actual de las prácticas textiles, prevalece la importancia histórica y cultural del textil precolombino en América Latina. Es crucial reconocer la capacidad que tienen estas prácticas de resistencia para desafiar los estereotipos impuestos y abrir espacios de mayor diversidad creativa, donde lo político y lo social actúan como ejes de producción, manteniendo a las mujeres como protagonistas de estas expresiones.

5.1.2 La invisibilización de las mujeres en la sociedad y el espejo del arte

En el siglo XIX hablar del mundo privado fue también hablar de la vida y las labores sociales de las mujeres (Perrot, 2000). La división tradicional de roles de género se basó en una dicotomía en la que los hombres fueron asociados con lo público, encargándose de tareas visibles y de amplio reconocimiento. En contraste con las mujeres transformadas en guardianas del espacio doméstico, realizando labores invisibles y desvalorizadas, como el cuidado del hogar, de los menores y ciertos trabajos agrícolas (Bourdieu, 2000). Las mujeres han contado con las capacidades y habilidades para destacar en diversas áreas sociales, pero han enfrentado barreras estructurales históricas que han limitado su acceso a diversos espacios. Es así como han librado "La guerra más larga de la historia" (Venegas et al., 2019), para obtener derechos igualitarios, para ser visibilizadas, pero principalmente para no ser asesinadas y violadas. Esta problemática lamentablemente sigue presente en la actualidad, independientemente de la región o el contexto.

En el ámbito artístico, las mujeres han sido invisibilizadas y relegadas a los márgenes de los estatutos oficiales del arte (Chadwick, 1990). Para autoras como Andrea Giunta (2018,

[308] Los programas de estudio mencionados se encuentran disponibles en la Biblioteca Digital del Ministerio de Educación de Chile. Para más información visitar: https://bibliotecadigital.mineduc.cl/handle/20.500.12365/32 (Consultado el 22 de septiembre de 2024).

p. 34) la falta de representatividad que tienen en el mundo del arte sigue siendo una problemática vigente. A medida que profundizamos en estas discusiones, comprendemos cómo los relatos de las mujeres han estado marcados por actividades consideradas de menor categoría, como es el caso del bordado, percibido como poco ambicioso desde la perspectiva del genio individual masculino, cuyas producciones han sido valoradas por su supuesto mayor razonamiento y complejidad (Chadwick, 1990, pp. 67-68)

En este entramado de las prácticas textiles y la vida de las mujeres, resulta imposible ignorar el factor de las clases sociales como un detonante de mayor exclusión, además de la infravaloración hacia los trabajos femeninos considerados "privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos" (Bourdieu, 2000, p. 25). Pese a que históricamente actividades como bordar (Ágreda, 2020) o tejer (Becker, 2008, p. 396) han sido consideradas de segunda categoría, en las tramas que se superponen a la naturaleza de lo textil y el mundo feminizado, podemos encontrarnos con mujeres que han hecho de estas prácticas una forma de resistencia, como es el caso de las arpilleristas peruanas de la Asociación de Arpilleristas Mama Quilla de Huaycan, cuya historia abordamos en profundidad en el capítulo 2.

Es común en las familias occidentales encontrar mujeres que tejen medias o cosen edredones para sus hijos en el invierno. Muchas realizan estas actividades como pasatiempo, después de acabar con sus labores domésticas. Por otro lado, también están las mujeres que forman parte de clubes de bordado, donde se reúnen para celebrar su femineidad[309] desde el quehacer textil. Ambas historias están vinculadas al concepto del ocio, pero el factor de las clases sociales condiciona la relación de las prácticas textiles con aquellas mujeres que se dedicaron a estas labores porque tenían tiempo para recrearse. Muchas de ellas se jactaban de su estatus social a través de la realización de estas prácticas, demostrando, además, que estaban casadas con un hombre que les entregaba seguridad económica (Parker y Pollock, 2021, p. 86). Las producciones literarias no han quedado al margen de la relación del ocio con las prácticas textiles y todavía se conservan libros editados durante el siglo XIX que retratan este nexo (Perkins, 1886; Rodman, 1888).

Por el contrario, la historia se torna diferente cuando pensamos en las mujeres que cosen y bordan su ropa o la de su familia por necesidad. También lo hacen para otras personas, porque la creación textil es un medio económico de subsistencia y no una actividad puramente de ocio. Recordemos la entrevista realizada a Violeta Parra en 1964 para la televisión suiza, comentada en el capítulo 1. En ella, la artista lucía un vestido hecho por su madre, conformado por muchos retazos de tela, testigos silenciosos de la ardua labor

[309] En este aspecto, utilizamos el concepto de femineidad, conscientes de la crítica que existe hacia los planteamientos que emplean esta idea para dar cuenta de lo "esperado en una mujer", es decir, todas las normas sociales con las que debería identificarse. Desde este estudio, consideramos necesario aclarar que, en la mayoría de los casos, usamos el concepto de feminizadas para referirnos a actividades o conductas que pueden estar vinculadas a las mujeres, pero sacándole el peso legitimador de lo que debería o no debería ser propio de una mujer. En concordancia con las reflexiones de Simone de Beauvoir (2016, p. 225) quien señala que los términos mujer y femenino no deben interpretarse como conceptos fijos o universales, o como una esencia inmutable de lo femenino, sino de como una realidad condicionada por la educación y las costumbres de una época en particular.

de costurera a la cual hizo referencia Violeta en dicha ocasión. [310] De igual forma, como ya hemos analizado, en la década de los años 70 las Arpilleristas de la dictadura chilena, hicieron de la aguja una herramienta de lucha contra la pobreza, contribuyendo a la economía doméstica de sus hogares y también, denunciando las violaciones a los derechos humanos (Adams, 2013). En la actualidad se han transformado en un ejemplo de resistencia de mujeres, más allá de lo pintorescas y coloridas que puedan parecer sus creaciones textiles, incluso si muchas de sus creadoras no están familiarizadas con los aspectos feministas que caben en sus acciones durante la época.

Historias como las mencionadas anteriormente cruzan la trama de lo textil, pero siempre de la mano del trabajo de mujeres. Sin embargo, la desigualdad social también marca una diferencia significativa con respecto a la presencia sacrificada de estas prácticas en la vida de una mujer. La incorporación de las mujeres al trabajo en las fábricas textiles durante la Revolución Industrial es un capítulo importante en esta relación, partiendo por el hecho de que ganaban menos que sus esposos a pesar de realizar las mismas labores. En razón de lo mismo, en el seno mismo de la clase obrera, se les enjuició como peligrosas competidoras (Beauvoir, 2016, p. 25).

Después de cumplir con sus jornadas laborales, los hombres podían distraerse o reunirse para organizarse políticamente, en cambio las mujeres volvían rápido a sus hogares para cuidar de sus hijos y cumplir con sus roles domésticos (Nash, 2010, p. 33). Para muchas mujeres el objetivo principal de estas agotadoras proezas era conseguir el bienestar familiar, pero no por eso desistieron de luchar por obtener mejoras laborales (Nash, 2010, p. 20). Un ejemplo de ello es el de las textileras de Cataluña, trabajadoras imprescindibles en las fábricas textiles de los siglos XIX y XX, que destacaron por sus importantes mecanismos de organización y lucha social.[311] La historiadora Isabel Segura afirma que "La Revolución Industrial se hizo en Barcelona gracias a las mujeres", dando cuenta del poder que tuvieron a pesar de que no siempre se les haya considerado en los relatos oficiales que dan cuenta de los avances de esta época. [312]

---

[310] Documental Violeta Parra Brodeuse Chilienne. La artista hace referencia a su madre y el vestido que utiliza en el minuto 3:27 de la entrevista. Disponible en: https://www.rts.ch/archives/tv/divers/documentaires/8951109-violeta-parra.html?fbclid=IwAR2_WZ9pEcCzbJBrfxN9_9y2zQOWWbGHlUe40A8r637RgpfTYMc3Y4WDnbA (consulta: 2 de abril de 2024).

[311] Un ejemplo de estas luchas es la "Huelga de las Seis Semanas" de 1913. Esta fue una de las más importantes manifestaciones de trabajadoras del sector textil de inicios del siglo XX, liderado por el sindicato *La Constancia*, conformado en su gran mayoría por mujeres. Esta huelga convocó a más de 60.000 obreras que demandaban la suspensión de las jornadas nocturnas, el aumento de sus sueldos (cobraban un 60% menos que los hombres) y la reducción de las horas de la jornada (trabajaban 12 horas y más). Partió desde el barrio de El Clot, de Barcelona, y luego se expandió a otras ciudades industriales de Cataluña. Para más información visitar: https://www.cnt.es/noticias/huelga-y-manifestacion-relato-en-femenimo/ (Consultado el 11 de marzo de 2024).

[312] Las apreciaciones de la historiadora se pueden revisar en el reportaje "Vecinas y obreras, décadas de lucha silenciada" de Gerardo Santos, en *Barcelona Metròpolis, capital en trasnformació*. Disponible en: https://www.barcelona.cat/bcnmetropolis/2007-2017/es/calaixera/reports/veines-i-obreres-decades-de-lluita-silenciada/ (Consultado el 20 de marzo de 2024).

El lema “Lo personal es político”, acuñado por Carol Hanisch en 1969, fue una de las expresiones más emblemáticas del movimiento feminista de los años sesenta y setenta. En la actualidad, sigue siendo una expresión recurrente en manifestaciones feministas de todo tipo, como podcasts, carteles de protesta, exposiciones de arte, y por supuesto que también aparece en los bordados. Este lema abre una discusión significativa en torno a las experiencias íntimas de las mujeres, cuestionando, entre otras cosas, la asignación exclusiva de las tareas domésticas y del cuidado de los hijos e hijas a las mujeres, además de las restricciones sobre su sexualidad y el control sobre sus cuerpos (Parrondo-Coppel, 2009). Estas cuestiones consideradas históricamente como asuntos privados, son parte del funcionamiento de estructuras de poder y opresión patriarcal. Es por eso que muchos textiles creados con temáticas feministas en la actualidad, siguen orientados hacia la búsqueda de la igualdad, pero a través de la implementación de políticas públicas y cambios sociales.

Un grupo de feministas norteamericanas radicales de los años 60 y 70 mostraron rechazo hacia las técnicas textiles, planteando que actividades como el tejido eran un símbolo de opresión hacia las mujeres, porque hacían prevalecer el arquetipo femenino que las limitaba a las labores del hogar por las que no tenían mayor reconocimiento (Hermanson, 2012, p. 4). La exclsuión intencionada de las mujeres de la esfera pública, instauró en sus deberes sociales ideas preconcebidas sobre su rol como guardiana del hogar, y en este proceso, actividades como el tejer o bordar vinieron a reforzar esta condición natural de ser mujer. Lo que no se tenía en cuenta es que, de esa relación innegable, un tanto forzada inicialmente, las mujeres comenzaron a potenciar no solo un oficio, sino más bien una forma de conocimiento de la resistencia (Pérez-Bustos 2019, p. 6).

Durante la segunda mitad del siglo XX en América Latina, las técnicas textiles siguieron prevaleciendo como una forma de perpetuar el ideal de mujer, bajo la consigna de las “artes mujeriles” que eran enseñadas a las niñas tanto en las escuelas como en el hogar (Flores, 2020). A pesar de que estas formas de adoctrinamiento, promovidas por instituciones educativas que estaban al alero de la Iglesia Católica continuaron hasta el siglo XXI inclusive, el conocimiento textil fue traspasado de generación en generación por mujeres que fueron transformando las prácticas textiles en una herramienta de lucha social.

5.1.3 El prestigio artístico según la vereda del género

Nos parece pertinente considerar la presencia de hombres que se han dedicado a las labores textiles, pero analizando bajo qué condiciones y en qué circunstancias lo hicieron. Principalmente, tomando en cuenta que todo aquello que queda fuera de la concepción de masculinidad hegemónica, se considera una deformación para la sociedad conservadora y, por ende, un acercamiento a aquello de menos categoría que históricamente ha terminado por ser asociado a lo femenino.

Al igual que cuando analizamos la relación de las prácticas textiles con las mujeres, el tema de las clases sociales es un tema determinante. Los recursos y el capital cultural que posean los creadores son factores determinantes para acelerar su incorporación a las prácticas textiles y, posteriormente, al mundo del arte. En la mayoría de los casos, es factible que los hombres que desarrollan técnicas textiles realicen su ingreso al campo artístico mucho más rápido y sin recibir cuestionamientos a su categoría de artista, a diferencia de lo que puede suceder con las mujeres, cuya relación con la creación textil es casi inminente, lo que paradójicamente ha generado dudas sobre su legitimidad, sobre todo si no ha pasado por una formación como artista. En relación con las distintas consideraciones según el género y las prácticas textiles artísticas, Becker (2008, p. 263) exponía la idea de que "Los museos de arte contemporáneo otorgan premios a trabajos con telas que realizan especialistas en escultura blandas, pero las mujeres de zonas rurales que hacen colchas reciben sus premios en las ferias de condado".

Generalmente los artistas hombres que ya poseen una carrera fructífera en disciplinas de alto prestigio como la pintura, toman la decisión de incursionar en el mundo textil con el tiempo y esto no altera su reputación, al contrario, los transforma en novedad. El caso del artista chileno Carlos Arias es un ejemplo interesante de evolución y adaptación dentro del mundo del arte contemporáneo. Aunque comenzó su carrera como pintor, en la década de los noventa decidió explorar el bordado, una disciplina que lo cautivó para convertirla en su medio principal de expresión artística que le ha permitido alcanzar reconocimiento.[313]

Algo contrario se observa cuando pensamos en aquellos creadores que desean dar un salto desde el mundo de la artesanía al mundo del arte. La consideración de las prácticas artesanales como actividades de segunda categoría también es un determinante que pesa al momento de entrar al mundo del arte de la mano de lo textil. Muy por el contrario, aquellos artistas que desean incursionar en la artesanía tienen el camino mucho más fácil.[314] Es poco probable que alguien cuestione su experticia si se tiene formación de artista, ya que se plantea la idea de que los artesanos que son anteriormente artistas tienen objetivos más ambiciosos y pueden llegar a manejar un amplio sentido de belleza (Becker, 2008, p. 315).

Lo que se ha observado en el caso de los artistas que ya cuentan con cierto prestigio a lo largo de su trayectoria es que parecen enfrentar con menos temor la experimentación en sus procesos creativos, ya que poseen un conocimiento profundo de las reglas del sistema del arte. En consecuencia, puede ser que sea menos lo que arriesgan al momento de aventurarse con una disciplina no tan prestigiosa como el textil, porque ya conocen los códigos para relacionarse. Sumado a lo anterior, se han encontrado ejemplos de hombres artistas que diseñan obras textiles, pero son mujeres las que terminan por confeccionar gran parte de estas producciones. Tal es el caso del reconocido artista Joan Miró, quien

[313] Para más información visitar: https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-40393.html (Consultado el 22 de diciembre de 2024).
[314] Ahondaremos más en esta discusión en torno a las prácticas textiles consideradas como artesanía o actividades de segunda categoría en el capítulo 6.

realizó sorprendentes tapices en colaboración con mujeres tejedoras cuyos nombres quedaron eclipsados tras la firma Miró.[315]

En la actualidad son cada vez más las obras realizadas en serie bajo el concepto de las cuestionadas fábricas artísticas. Los artistas que están a la cabeza de estos proyectos se llevan enormes ganancias, tal es el caso del artista norteamericano Jeff Koons, que cuenta con un staff de profesionales que posibilitan la creación de sus obras que se han transformado en productos de grandes transacciones comerciales y una marca de alto reconocimiento mundial (Issa y Tendera, 2022). Si volvemos al ámbito del textil, podemos pensar que estas prácticas artísticas de alta producción en serie son mucho más comunes de lo que se piensa, pero claramente el impacto que puedan tener en el mundo del arte es mayor cuando son hombres artistas los que encabezan estas producciones. Un caso de un artista que diseñó obras textiles, pero no fue él quien realmente las materializó, es el de Alighiero Boetti y su serie *Mappe*. Estas obras son cartografías diseñadas por el artista que luego fueron bordadas por mujeres afganas. En monografías y catálogos de sus exposiciones los nombres de las bordadoras siguen siendo anónimos, sin embargo, su éxito como autor de estas obras es innegable (Mancebo, 2023, p. 164).

Si bien la invisibilización del trabajo colaborativo puede afectar también a hombres que trabajan con grandes artistas, cuando se trata de proyectos textiles, generalmente involucra a mujeres. En la mayoría de las circunstancias, estas mujeres no forman parte del mundo del arte y, en algunos casos, se encuentran en situación de vulnerabilidad social. En numerosos proyectos de gran escala, la mano de obra femenina, frecuentemente barata o incluso gratuita, se integra bajo la premisa de brindarles una oportunidad, lo que en algunos casos es presentado como una forma de "rescatarlas" de su condición de precariedad.

Un ejemplo de proyecto textil a gran escala es la instalación *Urchins*, de CHOI+SHINE Architects, realizada por 110 mujeres y 10 hombres, presentada en Manifesta 15 en Barcelona en 2024. En la página del evento se indicó que las personas colaboradoras pertenecían al sector de La Mina, un territorio estigmatizado por conflictos sociales y población migrante.[316] Sin embargo, pareciera que, debido a la urgencia de reunir tejedoras para la instalación, participaron mujeres de diversos barrios de Barcelona e

[315] En 2022 tuve la posibilidad de presenciar el proceso de restauración del tapiz "La Estrella de Miró", realizado por los artistas Joan Miró y Josep Royo, quien a veces es mencionado como artesano y otras como artista textil, para la entonces denominada Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Cataluña y Baleares en 1980. Este tapiz fue expuesto el año siguiente de su creación para la inauguración del Museo de la Ciencia (en la actualidad CosmoCaixa). En esta ocasión, se quiso mostrar al público el revés de la pieza, así como también el proceso de restauración, llevado a cabo principalmente por mujeres restauradoras y la conservadora científica de la Fundación. Según lo que destacó en algunos medios, la exposición buscaba revalorizar la técnica, pero se mencionó poco sobre el trabajo del equipo de colaboradoras de La Farinera, de Tarragona, quienes dieron vida al diseño de Miró. Este grupo estuvo conformado principalmente por mujeres, cuyos nombres siguen quedando en el anonimato, eclipsados por la firma Miró. Aunque en la muestra del proceso de restauración del tapiz se incluyeron imágenes de las tejedoras, en los medios de prensa y en eventos posteriores en torno al tapiz, cuando fueron mencionadas, simplemente se hizo referencia a ellas como un conglomerado.

[316] Para mayor información visitar: https://www.manifesta15.org/es/instalaciones/urchins (Consultado el 5 de noviembre de 2025).

inclusive desde fuera de la ciudad y no exclusivamente del barrio de Sant Adrià de Besò, como igualmente se expresó en la descripción del proyecto.[317]

Estos ejemplos evidencian cómo el sistema del arte sigue ejerciendo ciertas prácticas que excluyen a las mujeres de roles protagónicos en el ámbito textil, que paradójicamente, ha sido históricamente su espacio de lucha y expresión. Vale la pena cuestionarse de dónde proviene, finalmente, esta idea de que las prácticas textiles son actividades propias de lo "femenino" y de dónde trasciende ese ideal a las sociedades. Roszika Parker y Griselda Pollock (2021) plantearon estos debates, apuntando a la infravaloración que siempre ha existido hacia el género mal llamado débil o femenino y, por supuesto, tales juicios también recaen sobre aquellas actividades vinculadas a su naturaleza.

En el boom de las prácticas textiles que se vive en la actualidad, no es de extrañar que hayan comenzado a revalorizarse aquellos registros de hombres tejiendo o bordando en la cotidianidad. En estos nuevos horizontes de la creación textil, en países de habla inglesa ha comenzado a resonar el término "manbroiderer"[318] que hace referencia al movimiento actual de hombres que se dedican a realizar punto de cruz o bordado, reivindicando su libertad e interés de dedicarse a estas prácticas a pesar de que no siempre fueron recibidas por parte de su género. Un caso de vinculación del bordado y la costura como una práctica también de hombres se dio a principios del siglo XX en Gran Bretaña. Muchos ex soldados comenzaron a realizar estas actividades dentro de programas de rehabilitación física y psicológica, y fueron aceptadas como un pasatiempo de hombres (Mcbrinn, 2021, Pp. 89-90). Puede que, en estos casos, la relación del mundo de la guerra y la militarización, con el estereotipo de hombre fuerte y varonil, haya jugado a favor para que no recibieran algún juicio con respecto a su masculinidad.

De igual forma, los Woolies son creaciones textiles que dan cuenta del aspecto mencionado anteriormente. Estas obras fueron realizadas por marinos ingleses entre 1830 y 1880 y hoy son consideradas piezas de colección, con un valor agregado por el hecho de que fueron realizadas exclusivamente por hombres (Gallant-Simpson, 2014). En lo poco que se ha escrito con respecto a la historia y el origen de estas manifestaciones textiles, se menciona la idea de que estos marineros podrían haber aprendido el arte del macramé observando a las mujeres de su familia (Gallant-Simpson, 2014). Sin embargo, la vinculación de los creadores de Woolies a una actividad relacionada directamente con

[317] Tuve la oportunidad de seguir de cerca el proceso de creación de esta obra, que tomó aproximadamente cuatro meses de construcción, a través de una entrevista con una de sus colaboradoras Mariana Ahumada, quien participó en la elaboración de tres piezas. Según su testimonio, la persona que lideraba el proyecto no hablaba castellano, lo que dificultó la comunicación directa con ella. Además, confirmó que muchas de las mujeres involucradas no eran de La Mina. Otro aspecto llamativo fue que ninguna de las colaboradoras recibió un pago por su trabajo ni pudo quedarse con el material sobrante de sus creaciones, ya que se les insistió en que debían devolverlo. Comunicación personal con Mariana Ahumada, 8 de septiembre de 2024.
[318] En el sitio web de punto cruz Lord Libidam, gestionado por su creador, un diseñador inglés que se autodenomina "artista del punto cruz", se aborda el concepto de manbroiderer desde su propia experiencia. El diseñador manifiesta su interés por desafiar los estereotipos de género que existen en torno a estas prácticas. Es interesante observar que, aunque declara abiertamente su interés por querer ser rupturista con respecto a su proyecto textil, sus temas de bordado continúan reflejando una fuerte inclinación hacia ideas masculinas, con obras en 3D centradas en videojuegos y bordadcontemporáneo. Para más información visitar: https://lordlibidan.com/the-rise-of-the-manbroiderer/ (Consultado el 8 de noviembre de 2024).

el mundo de lo "masculino", como lo es la Marina, probablemente evitó cuestionamientos a su género y sexualidad.

Recordemos que la técnica del macramé también ha sido asociada a las habilidades de los marinos del siglo XVII, [319] quienes debían poseer conocimientos obligatorios de costura y realización de nudos para ejercer esa profesión (Shehzadi, 2024). Sin embargo, en el siglo XIX hubo un resurgimiento del macramé, particularmente en Inglaterra, donde se convirtió en un pasatiempo para las mujeres victorianas (Campos y García, 2012), quienes llevaron el macramé al mundo de lo doméstico y lo decorativo.

En el caso del tejido, también se han encontrado ejemplos donde las piezas adquieren cierta exclusividad por el hecho de ser realizadas por hombres. Los procesos de feminización de las prácticas textiles han enfrentado cierta resistencia en países latinoamericanos, donde las tradiciones textiles ancestrales incluyen la participación de los hombres, quienes continúan desempeñando un rol activo en la actualidad. Tal es el caso del Chullo de la zona de Taquile, Perú. Este tejido es un gorro en el que los hombres comienzan a especializarse desde los 5 y los 7 años, guiados por sus propios padres. Los diferentes chullos que elaboran los acompañan a lo largo de sus etapas y procesos de crecimiento hacia la adultez (Huamán-Carhuarica e Instituto Nacional de Cultura de Perú, 2009). Otro ejemplo en el que los hombres son los protagonistas de la confección de tejidos se da en Islandia. En este país, es habitual encontrar a hombres de diversas edades tejiendo inclusive en lugares públicos, suéteres tradicionales islandeses, también conocidos como Lopapeysa (que quiere decir jersey de lana islandesa).[320]

En esta suerte de revalorización de las prácticas textiles, podemos encontrar casos donde el sistema se apodera "de lo disidente", para producir una marca de lo textil en manos de hombres. Un ejemplo de esta fascinación por explotar la idea de que "ahora sí" los hombres realizan textiles fue lo acontecido con el gimnasta Tom Daley, quien en el 2020-2021 hizo explotar las redes sociales al ser captado tejiendo durante las Olimpiadas en Tokio. [321] En 2024, en las Olimpiadas de París también sucedió lo mismo y se mostró tejiendo en las graderías nuevamente. Este deportista exitoso ha declarado abiertamente su homosexualidad, además de hacer evidente a través de sus redes sociales la relación que mantiene desde hace tiempo con el tejido. En sus perfiles de Instagram desarrolla su faceta de activista a favor del colectivo LGBTQ+, promoviendo la visibilidad de la homosexualidad en el mundo deportivo. Tiene más de tres millones de seguidores en dicha plataforma, en la que comparte contenidos que se enfocan en la igualdad de género

[319] Las raíces del macramé remontan al siglo XIII con el mundo árabe. Se cree que el término proviene de las palabras árabes "miqramah" que significa pañuelo o servilleta. Fue inicialmente utilizado para flecos decorativos en objetos e indumentaria. Esta técnica adquirió reconocimiento durante los siglos XIV y XV a través de los objetos textiles que se movilizaban en las rutas comerciales hacia Europa (Shehzadi, 2024).
[320] El documental "Island – von strickenden Männern und Pullovern" (2019) de Vincent Froehly, de la serie GEO Reportage, para ARTE 360ª, cuenta la historia del suéter islandés, el origen de la lana, los patrones y colores, pero, además, da cuenta del protagonismo que tienen los hombres en continuar perpetuando esta tradición.
[321] Recordemos que los juegos olímpicos de Tokio 2020 fueron suspendidos a raíz de la pandemia mundial del Covid 21 y aplazados para el año 2021.

de la mano del tejido.[322] Es común encontrar a hombres declarados como homosexuales que se dedican abiertamente al desarrollo de estas prácticas. Como si fuese una cualidad necesaria para poder reconocerlas con fuerza y no desde la clandestinidad. De todas formas, esta discusión bajo ningún punto gira en torno a la idea de estigmatizar la presencia de hombres homosexuales con la realización de prácticas textiles, sino más bien dar cuenta de cómo se dan ciertas constantes entre la relación de hombres y las prácticas textiles.

Desde el objetivo de entender cómo han aumentado en reconocimiento y visibilizar actividades como el bordar o tejer, nos parece relevante analizar el impacto que logran tener este tipo de noticias de hombres bordando o tejiendo en las redes y los medios de comunicación. Los ejemplos que relacionan a las mujeres con el mundo textil son innumerables, sin embargo, sigue habiendo diferencias al momento analizar con qué frecuencia sus producciones tienen cabida en instituciones artísticas. Si bien existe un creciente interés por incorporar a las mujeres en este campo, la brecha de género sigue existiendo.[323] Es por eso que es fundamental considerar escenarios que contribuyan a desenrollar la madeja de la desigualdad, visibilizando las condiciones en que son expuestas las piezas textiles y cómo son consideradas sus creadoras.

En la relación de los hombres con el bordado, la necesidad de obtener resultados estéticos deslumbrantes parece imponerse con mayor rapidez que en el caso de las producciones realizadas por mujeres. En estas últimas, si bien no se abandona la dimensión estética, en muchos casos prevalece la necesidad de representar temas complejos, como la denuncia de un feminicidio o la herida abierta de no conocer el paradero de un ser querido desaparecido. Estas son las razones que movilizan los bordados en países como México, donde las tasas de asesinatos sistemáticos son alarmantes.[324] En manos de "ellas" los artivismos textiles tienden a movilizarse desde causas humanitarias por sobre las estéticas y el factor de denuncia es algo que suele ocurrir con menor frecuencia en el ámbito masculino. [325]

Según mi experiencia en Mil agujas por la Dignidad, cuando los hombres deciden involucrarse en estas prácticas, que en otros tiempos les resultaban ajenas o irreconocibles, suelen centrarse en el componente estético como un fin en sí mismo. Aunque su participación sigue siendo considerablemente menor que la de las mujeres, los

---

[322] En 2020 fundó *Made with love by Tom Daley* una marca cuyas que contribuye a costear investigaciones contra tumores cerebrales, causa del fallecimiento de su padre en 2019.

[323] Según MAV, Asociación de Mujeres en las Artes Visuales, en una investigación realizada durante el período de 2022-2023, en 93 centros y museos españoles analizados, de las 567 exposiciones individuales en total que se realizaron, 340 fueron exposiciones de artistas hombres y 227, de artistas mujeres. Para más información visitar: https://mav.org.es/mav-presenta-el-informe-de-museos-y-centros-de-arte-espanoles-2019-2023/

[324] Una nota de enero de 2024 del diario El País, México sostiene sus altos niveles de violencia, cerrando el 2023 con 30.523 víctimas de asesinato, según cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP). Para más información visitar: https://elpais.com/mexico/2024-01-16/mexico-mantiene-los-altos-niveles-de-violencia-y-registra-30523-asesinatos-en-2023.html (Consultado el 10 de diciembre de 2024).

[325] Tras cinco años de funcionamiento interrumpido de Mil agujas por la Dignidad, de las más de 2000 publicaciones de obras textiles con temáticas políticas que se han mostrado, un 98% de ellas han sido realizadas por mujeres.

pocos que se suman tienden a mostrar una marcada inclinación por cumplir con los cánones del dibujo y por dominar proporciones estéticas.

Con respecto al campo de la investigación de las prácticas textiles, el número de mujeres dedicadas al estudio de este tema es considerablemente superior que al de hombres, por lo que en lo que respecta a la historiografía y documentación de estas prácticas, siguen siendo las mujeres las que presentan mayor interés por realizar este trabajo. Si bien no se descarta la existencia de investigadores abocados al mundo de lo textil, la experiencia de bordar o tejer como práctica colectiva o individual, no siempre "les pasa por las manos". La diferencia con las investigadoras es que, en su gran mayoría, ellas también se dedican a la práctica de una o varias técnicas textiles, incluso desde mucho antes de estudiarlas desde el plano teórico.[326] Las mujeres que investigamos y simultáneamente nos dedicamos a las prácticas textiles ponemos el cuerpo para construir una teoría desde el hacer y el pensar.

A partir de la discusión central de este apartado sobre la relación de las prácticas textiles con las mujeres, nos parece relevante puntualizar en dos aspectos. El primero es que existen pruebas históricas que hacen referencia a la asociación de las prácticas textiles con la vida de las mujeres, por lo que este vínculo no es un invento antojadizo. En el caso de Europa, la exclusión intencionada de las mujeres de la academia, hizo que ellas fueran asociadas con todas las prácticas consideradas de segunda categoría o artesanales, como es el caso de las prácticas textiles (Parker y Pollock, 2021).

En América Latina, tras el proceso de conquista y colonización, se acuñaron estas ideas con fuerza, sobre todo en la implementación de programas de estudios y adoctrinamiento religioso. Es así como la relación del mundo textil con las mujeres es consecuencia de diversos procesos históricos que evidencian que han sido tratadas como minorías, no por una cuestión de cantidad, sino más bien por el manejo del poder y la representatividad en los sistemas de liderazgo social. En razón de lo anterior es que encontramos una relación prácticamente innata entre los movimientos feministas y las prácticas textiles (Pentney, 2008). Sin embargo, este diálogo tiene diversas aristas dependiendo de la época y el territorio desde dónde se aborde.

5.2 Lo colectivo como tejido indeleble. Un puente hacia el reconocimiento

En la introducción general de esta investigación hicimos alusión a la evolución reciente de algunas especies de arañas que han comenzado a trabajar de manera colectiva. Al igual que estos arácnidos, reconocidos por la soledad de sus prácticas, el trabajo textil en

[326] Por ejemplo, para la elaboración de esta investigación, el 90% de las referencias citadas en relación con prácticas textiles corresponden a mujeres. Además, en mi trabajo colaborativo con otras investigadoras textiles, puedo constatar que la gran mayoría se dedica a la práctica de una o varias técnicas textiles antes de centrarse en su estudio desde la academia. Entre algunas de las investigadoras que representan esta aseveración se encuentran: Diana Albarrán González, Beatriz Arias, Isabel González, Virginia Sosa, Carolina Vega, Gabriela Arias, por mencionar solo algunos nombres.

colectividad de las mujeres muchas veces surge desde la necesidad de supervivencia. En el análisis de los datos que arrojó la encuesta, las participantes mencionaron un total de 406 colectivos a los que pertenecen. Además, muchas de aquellas que aún no forman parte de ninguno expresaron, a través de sus respuestas abiertas, un claro interés en conformarlos. Esto evidencia que la noción de colectividad está profundamente ligada tanto a los procesos de las prácticas textiles como a las formas de vida y resistencia de las mujeres.

El sistema patriarcal forjó la idea de que estaban destinadas exclusivamente al ámbito privado (Beauvoir, 2016). Entre las principales aspiraciones de las mujeres, ciertas actividades como el coser, bordar o tejer, pasaron a transformarse en verdaderas herramientas de subsistencia "femenina" (Flores, 2020). Lo que no se tenía previsto es que muchas de ellas comenzarían a expresar sus inquietudes a través de estas actividades, para tejerse en compañía de otras, y sobrellevar las opresiones del sistema. En este proceso, las prácticas textiles se transformaron en una forma de conocimiento silencioso que se mantuvo por siglos, donde las mujeres construyeron sus propios códigos de reciprocidad y colaboración entre ellas (Pérez-Bustos, 2019).

El elogio constante a la virtuosidad que presentaban las mujeres para trabajar ágilmente en sus bordados, no tenía que ver con el tamaño de sus dedos ni la fragilidad de sus manos, como se quiso estipular en algún momento, sino más bien con su lugar en la sociedad (Parker, 2021, p.9). Clubes de bordado para señoras, tardes de chicas y tejido, cursos de labores femeninas, y tantas otras actividades ingenuamente proyectadas para potenciar a las mujeres como las guardianas del hogar, fueron poco a poco cimentando una red se subsistencia, acompañamiento y trabajo colaborativo entre ellas (Calafell, 2021).

Desde la historia del arte, el tema del asociacionismo y la colectividad es algo ampliamente valorado como un factor que incrementa la visibilidad. Muchos artistas que alcanzaron algún nivel de consagración en el siglo XX, no lo hicieron de manera individual, sino que tras la conformación de algún colectivo (Peist, 2012a, p. 312). En el caso de los artistas latinoamericanos que lograron triunfar en el extranjero, sufrieron por mucho tiempo la invisibilización de su trayectoria individual, y solo fueron considerados cuando se comprobó su vinculación a algún movimiento europeo, como fue el caso del pintor chileno Roberto Matta (Rosentreter-Villarroel, 2019, p. 84).

De esta forma se comienza a valorar el sentido de cooperación entre los circuitos artísticos, donde "los mundos del arte" no tienen por qué ser definitivos y limitados, y se pueden observar varios simultáneamente (Becker, 2008, p. 54-55). A través de un estudio sobre el reconocimiento de las artistas latinoamericanas Feliza Burztyn, Tarsila do Amaral y María Izquierdo, pudimos concluir que tuvieron una mayor participación en exposiciones en el extranjero cuando lo hicieron de manera colectiva. En razón de lo mismo es que las mujeres tienen patrones de reconocimiento diferente al de los hombres, y en las etapas iniciales de este proceso es fundamental el trabajo colectivo (Rosentreter-Villarroel, 2019, p. 123)

Por supuesto que esto también cobra importancia en lo que respecta a las prácticas textiles, aunque con mucha más lentitud de lo que acontece con otras disciplinas artísticas que cuentan con mayor prestigio como la pintura. Lamentablemente pareciera que se ha construido un imaginario estereotipado de la mujer que borda o cose en solitario, inclusive desde el fetiche de la seducción por parte de los hombres que son los que la observan. Ideas que han pasado a la perpetuidad desde las pinturas que existen sobre ellas bordando.[327] Esta imagen del ángel de la casa que realiza sus labores, sumisa y en silencio, ha socavado el poder y el placer que las mujeres experimentan en estas prácticas (Parker, 2010, p.14). Estos espacios les han permito llevar a cabo diversas labores en comunidad, donde las piezas que crean con fines estéticos y políticos, adquieren un mayor protagonismo, por encima de lo que se esperó de ellas.

La forma en que las mujeres han logrado aprovechar estas reuniones ha sido trascendental para su subsistencia y la reinvención de las prácticas textiles en el tiempo, que como ya mencionamos, fueron mal interpretadas como simples expresiones "homogéneas de feminidad" (Parker y Pollock, 2021, p. 18). La infravaloración hacia estas actividades, junto a la astucia y perseverancia de las mujeres que se dedican a la creación textil, les ha permitido sostener proyectos comunitarios inclusive en condiciones de cautiverio o en circunstancias donde su vida corre peligro. Es fácil pensar en una creación artística comunitaria cuando no se vive en un sistema represivo que apalea libertades, pero ¿qué pasa cuando nos enfrentamos a circunstancias donde son pasados a llevar los derechos humanos como una dictadura o una guerra? Lo textil como una herramienta de expresión y sanación ha estado fuertemente ligado a estos procesos, especialmente en América Latina, territorio marcado por historias de dictaduras y profundos anhelos de justicia social.

En el capítulo 2 de esta investigación presentamos uno de los ejemplos más representativos en materia de asociativismo textil, las Arpilleristas de la dictadura. Como ya hemos expresado, este caso es fundamental para hablar de este aspecto y varios de los otros puntos que se discuten en este estudio, como su influencia en otras latitudes y el proceso de artificación de estas obras, por mencionar algunos. El trabajo colectivo de estas mujeres fue una de las principales fortalezas de aquellos años de dictadura. Tal como lo mencionó la arpillerista Victoria Díaz en la entrevista que nos concedió,[328] la posibilidad de trabajar juntas, es lo que les dio confianza y fuerzas para resistir en medio de un sistema de derechos vulnerados y una lista dolorosa de familiares desaparecidos.

Algunas de las arpilleras que circulan por el mundo en la actualidad simbolizan relatos crudos de deshumanización, otras, un codo a codo de mujeres que crearon textiles desde sus penas y añoranzas para subsistir en medio de un Chile sumido en una cruda pobreza. Una de las secuelas de la represión después de una dictadura es que se quiebra la intención natural de reunión entre las personas. Lo paradójico es que las acciones colectivas de las

[327] Un ejemplo de este tipo de pinturas es "La costurera" de Diego Velázquez, que actualmente se encuentra en la National Gallery of Art de Washington. Para más información visitar: https://web.archive.org/web/20080509111050/http://www.nga.gov/collection/gallery/gg30/gg30-91.0-exhibit.html (Consultado el 12 de marzo de 2025).
[328] Comunicación personal con Victoria Díaz, 17 de enero de 2024.

arpilleristas se dieron con más fuerza durante la dictadura, y desaparecieron prácticamente del todo una vez retornada la democracia. Se puede comprender este hecho desde el interés principal de subsistencia que tuvieron al crear estas piezas, y la falta de entidades que cumplieran la labor de mediación en la distribución y venta de las arpilleras.[329]

Las arpilleras son obras que adquieren reconocimiento en colectividad. El significado de esta afirmación puede tener una connotación positiva o negativa dependiendo desde donde se analice. Tras los procesos de documentación de estas obras y las declaraciones de las arpilleristas que aún viven, se ha reconocido la autoría de algunas piezas emblemáticas de la época. Sin embargo, poco se ha insistido en incorporar la autoría como un acto de reconocimiento a sus creadoras en los nuevos cursos que toman estas obras. Este aspecto trasciende el reconocimiento artístico, ya que detrás del apellido y la firma de una arpillerista se encuentra la historia de un desaparecido y las secuelas de una dictadura que su familia ha tenido que cargar durante años. Reconocer la autoría de las arpilleras es mantener viva la memoria histórica, especialmente considerando que aún hoy más de 1000 personas permanecen desaparecidas[330] y sus familias siguen luchando por verdad, justicia y reparación.

La arpillerista Victoria Díaz está en plena concordancia con la idea anterior.[331] Muchas de sus arpilleras han sido utilizadas centenares de veces para carteles y eventos, dentro y fuera de Chile y pocas veces se menciona su autoría. Al ser consultada por este tema, ella expresó su descontento ante la omisión del nombre de las arpilleristas en la actualidad. Además, lamentó que tras la muerte de varias de sus compañeras se dificulte aún más la identificación de la autoría de estas piezas. Se entiende que durante la época de la dictadura la firma de una arpillera fuese algo secundario, principalmente con el objetivo de proteger la identidad de la creadora ante el inminente peligro de sufrir persecución. Sin embargo, en la actualidad la omisión de las arpilleristas en la reivindicación de la historia de las arpilleras resulta inadmisible. Pese a que hay arpilleras donde sus creadoras han sido identificadas, es bastante común que terminen exponiendose como un conglomerado de obras sin autoría.[332] Según lo observado a través del análisis de otros casos de colectividades textiles, esta situación es bastante común cuando nos enfrentamos a obras que fueron realizadas en contextos sociopolíticos por personas que no provienen del mundo del arte.

---

[329] Recordemos que la Vicaría de la Solidaridad cerró en 1990. Posteriormente, la Fundación Solidaridad intentó continuar con la venta de arpilleras, pero esta actividad resultó difícil de sostener en el tiempo. Como consecuencia, los grupos de arpilleristas fueron desapareciendo gradualmente.
[330] Para más información visitar: https://www.plannacionaldebusqueda.cl/
[331] Comunicación personal con Victoria Díaz, 17 de enero 2024.
[332] Tal es el caso de la muestra *Relatos de Dictadura*, inaugurada en mayo de 2025 en el Palau Robert de Barcelona, que presenta 26 arpilleras pertenecientes a la colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Ninguna de estas piezas figura con la autoría de las arpilleristas. Al consultarle a Marcela Pollini, mediadora del grupo del Taller de Arpilleras PIDEE Linares, responsable de la realización de estas obras, sobre esta situación, señaló que esa información sí está disponible, que son datos que ella podría facilitar.

Durante la dictadura chilena, existieron otras piezas textiles además de las arpilleras que fueron creadas principalmente por mujeres privadas de libertad. Dentro del centro de detención Tres Álamos, por ejemplo, se confeccionaron los Soporopos, muñecos creados por las presas políticas de la dictadura, inicialmente con trozos de su propia ropa. Entre 1974 y 1975, muchos de ellos llegaban al Comité Pro Paz y a la posterior Vicaría de la Solidaridad, en donde se les extraía de su interior barretines de tela, pequeños pergaminos que contenían nombres de detenidos desaparecidos, mapas, oficiales a cargo, tácticas, casas de tortura, entre otros datos (Sánchez, 2015). Por la utilidad que tenían estas obras textiles comenzaron a desaparecer, pero las historias que llevaban consigo, inmortalizaron a estos muñecos como objetos de memoria, cargados de solidaridad y esperanza, creados desde la resistencia colectiva de las mujeres presas y un profundo acto de humanidad entre ellas.[333] Sin embargo, como la mayoría de las mujeres que estaban en estos centros estaba politizadas, este tipo de creaciones recibieron menos atención, a diferencia de lo que pasó con la venta de arpilleras (Montalva, 2013, p, 359). Si bien no se descarta la existencia de hombres detrás de la creación de este tipo de textiles políticos, la relación estereotipada de las prácticas textiles con la vida íntima de las mujeres, jugó a favor del desarrollo de estas creaciones. Toda la "feminidad" que representa la costura o el tejido permitió que las mujeres no levantaran sospechas en sus reuniones, es decir que sus captores no intuyeran que se estaban organizando políticamente (Montalva, 2013, pp. 367-368).

Las dictaduras trizan el sentido de comunidad entre las personas y borran la memoria histórica, por eso la reactivación del textil desde lo comunitario en países como Chile, donde la dictadura dejó pesadas secuelas, son verdaderas hazañas. El grupo, lo colectivo, es algo que rompe con el individualismo que los sistemas capitalistas motivan a instaurar en las sociedades. La parafraseada expresión de Paulo Freire (1978, p. 23) "Nadie libera a nadie, nadie se libera solo. Los hombres se liberan en comunión", cobra sentido cuando pensamos en la importancia del sentido de comunidad para el desarrollo de prácticas que buscan la denuncia o la sanación en estados de cautiverios dolorosos. En la encuesta analizada en el capítulo 3 y 4, tras las respuestas de las participantes identificamos 406 colectivos que utilizan prácticas textiles dentro de América Latina. Entre las impresiones que las encuestadas dejaron mencionaron la importancia de los recientes Estallidos Sociales en Chile (2019) y Colombia (2020), como sucesos trascendentales para promover instancias de creación textil colectiva. Estas formas de protesta social han potenciado la confección de textiles que pasan a ser documentos de denuncia social y archivos de derechos humanos (González-Arango, 2019).

Desde mi rol de dirección en Mil agujas por la Dignidad, he observado, a lo largo de los cinco años de funcionamiento y diversas actividades organizadas desde la plataforma, un notable incremento en el número de colectivos textiles y proyectos comunitarios liderados

[333] En países como Argentina también se dieron espacios creativos entre los presos y las presas durante la dictadura. Dentro de los trabajos realizados también se encuentran bordados que hoy se han transformado en piezas que permiten mantener la memoria del país. Con respecto a este caso se recomienda el artículo de 2020, de Fernando Reati "La memoria de/en los objetos. Artesanía, dibujos y bordados clandestinos de los presos políticos en la cárcel de Córdoba (Argentina, 1976-1979)".

por mujeres que utilizan el bordado o el tejido como herramientas de acción social. En este sentido, el tema de la colectividad es fundamental para adquirir visibilidad dentro de las instituciones culturales, sobre todo si las personas que lo conforman no son artistas de formación. Si bien es el nombre del grupo el que pasa a ser reconocido inicialmente, este impulso en colectividad es lo que abre la posibilidad de que con el tiempo aquellas integrantes que deseen realizar proyectos artísticos individuales, cuenten con la experiencia y los conocimientos necesarios para poder desenvolverse en el mundo del arte y realizar sus propias exposiciones.

Otro de los aspectos importantes que he podido constatar es que las formas de colaboración dentro de los colectivos tienden a desarrollar estrategias de trabajo que permiten una retroalimentación constante entre sus integrantes. En estos proyectos de activación textil participan personas que cuentan con diversas profesiones, conocimientos y habilidades técnicas. Sin embargo, estas diferencias no parecen afectar el funcionamiento del grupo ni el nivel de representatividad de las personas en las decisiones que se toman.

En el caso de aquellos proyectos que trabajan desde causas sociopolíticas urgentes, como la denuncia de asesinatos y feminicidios, se elaboran una gran cantidad de textiles colaborativos en la calle. Es decir, estas agrupaciones funcionan desde una colectividad más transitoria en cuanto a sus integrantes. Muchas piezas son confeccionadas gracias a la voluntad de diversas personas anónimas que se acercan a cooperar en las jornadas de visibilización que llevan a cabo en lugares públicos abiertos. En este caso el tema de la autoría pasa absolutamente a segundo plano, primero por las circunstancias en que son creados estos textiles, pero, además, por el valor fundamental que adquiere la denuncia colectiva ante cualquier aspecto propio del mundo del arte, como podría ser la firma de una obra.

Otra de las temáticas que han comenzado a movilizar la creación de diversas agrupaciones, son las causas medioambientales. Este es el caso de la colectiva artística educativa chilena, Huila Crea Colaborativa. Su objetivo principal es facilitar espacios educativos de intercambio de conocimientos en torno a la reutilización textil, el medio ambiente y el conflicto de la moda rápida. Desde estas inquietudes han propiciado proyectos comunitarios a través de diversas instancias que tienen como centro a las prácticas textiles.[334] Al conversar con Rocío Peters Vera, una de las gestoras y directoras de esta iniciativa, expresó que los fines de los proyectos van cambiando según los contextos, sobre todo ante incendios u otras catástrofes, que implican la movilización de grandes cantidades de textiles. Ante estas situaciones emergentes, se ven en la necesidad de adaptar sus prácticas para responder a las necesidades de la ciudadanía, sin perder de vista su objetivo principal que es la reutilización de materiales textiles como eje central de su propuesta. [335]

[334] Para mayor información visitar: https://www.paiscircular.cl/economia-circular/huila-textil/
[335] Comunicación personal con Rocío Peters Vera, parte de la directiva de Huila Crea Colaborativa, 13 de junio de 2024.

En este momento Huila Crea Colaborativa cuenta con aproximadamente 30 talleres educativos, donde la reutilización de materiales textiles, no es solo una estrategia concreta para el cuidado del medio ambiente, sino también una práctica pedagógica de cuidado comunitario que propone una ética de la reparación y la transformación. [336] A lo largo de sus diez años de funcionamiento, esta colectiva ha utilizado como principal herramienta de difusión y registro de su trabajo las redes sociales, en particular la plataforma Instagram, que funciona como una bitácora activa de sus procesos y experiencias.

Otra propuesta que impulsa la conciencia ambiental y la acción colectiva es la iniciativa Zurciendo el Planeta, una colectiva nacida en México durante la pandemia COVID-19, en 2020, que también hace un uso constante de las redes sociales como herramienta fundamental para la difusión de sus propuestas. Actualmente, reúne a diversas mujeres latinoamericanas que emplean las prácticas textiles como herramienta para promover una vida más justa y en armonía con la naturaleza. La propuesta también se centra en el desarrollo de proyectos comunitarios orientados a sensibilizar sobre la crisis climática y fomentar prácticas sostenibles. Uno de sus proyectos de mayor impacto es *Bosque de Esperanza*, una instalación artística que invita a reflexionar sobre la importancia de los bosques y el agua. Esta obra textil ha itinerado por diversos espacios culturales, entre ellos la COP26 en Glasgow, Escocia en 2021, el Museo de las Ciencias de la UNAM en Ciudad de México en 2022, y la Universidad Nacional de Rosario (UNR) en Argentina en 2023, entre otros.[337]

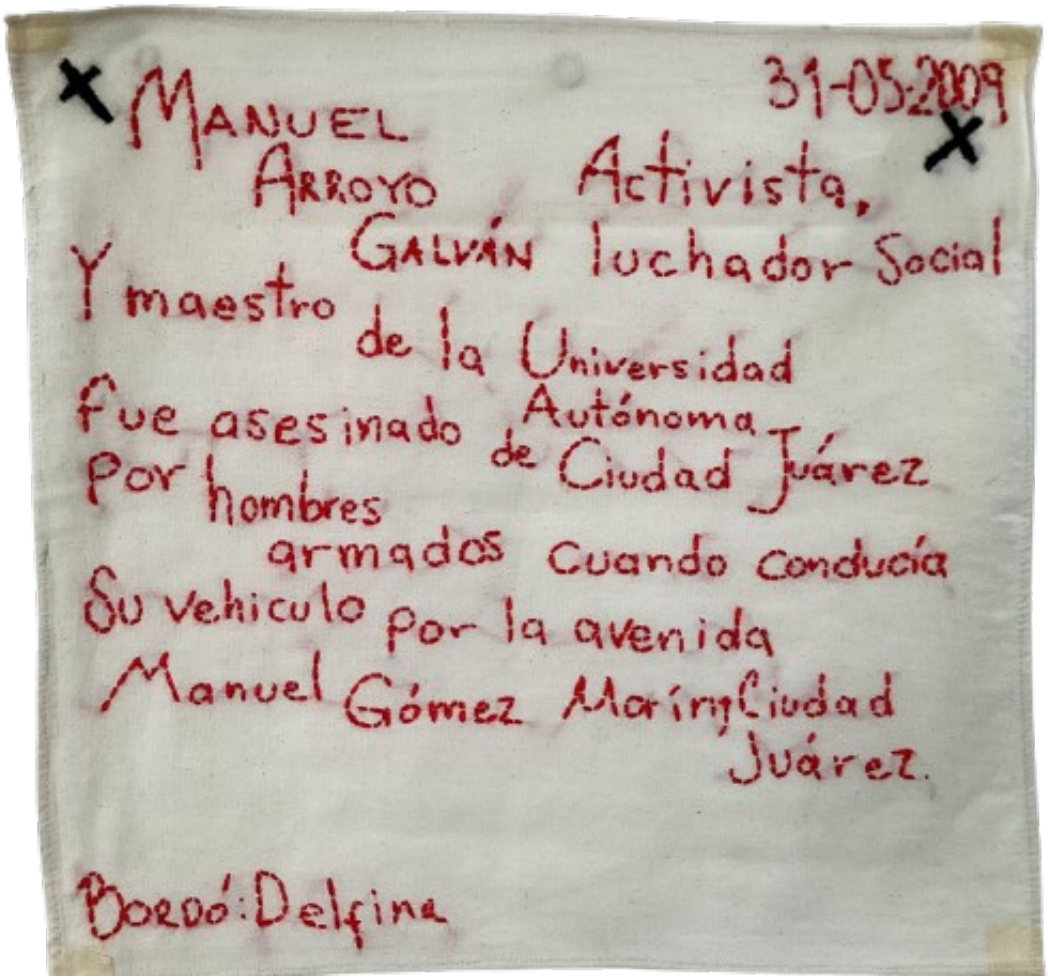
Tal como puntualizamos antes, en estos colectivos que promueven artivismos textiles en el espacio público, suelen permanecer con mayor regularidad las personas que conforman el grupo motor, encargadas de la gestión. Sin embargo, quienes participan bordando en la calle u otros espacios abiertos van transitando en el tiempo. Como es el caso del colectivo Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo[338] que ha funcionado desde el año 2011 hasta la fecha, realizando bordados con los nombres y las circunstancias en que son asesinadas personas en diversas localidades de México. [339] El objetivo principal de este proyecto es visibilizar, a través de las intervenciones que se realizan con pañuelos, a las miles de personas que han sido asesinadas, teniendo al Estado como testigo silencioso de las listas de nombres, que lamentablemente siguen

[336] Para más información visitar: https://issuu.com/huilacreatividadcolaborativa/docs/cat_logo_huila_2024
[337] Para más información visitar: https://zurciendoelplaneta.org/colectiva/ (Consultado el 23 de diciembre de 2024).
[338] Esta agrupación funciona desde 2011. Un grupo de mexicanos y mexicanas decidió realizar acciones directas para interpelar al gobierno ante las crecientes listas de personas desaparecidas y asesinadas en diversas localidades de México. Para la Marcha Nacional por la Paz con Justicia y Dignidad, se unieron dos proyectos: "Paremos las Balas, pintemos las fuentes" que consistía en teñir de rojo las fuentes emulando la sangre derramada y la iniciativa "Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo", una intervención textil que bordaba los nombres de las víctimas de violencia en pañuelos para ser expuestos en el espacio público. Estas iniciativas continuaron bajo el propósito de mantener viva la memoria colectiva y denunciar la violencia sistemática de sus territorios.
[339] Para investigar en profundidad los orígenes de esta agrupación, entrevisté inicialmente a Tania Andrade Olea, quien participó desde el 2011 hasta el 2021 como una de las gestoras más importantes del proyecto. Posteriormente, me comuniqué con Regina Méndez, que es parte del grupo motor y cuidadora de las piezas de Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo, que también está conformado por Marcela Herrera y Verónica Gil, para conocer mayores detalles del funcionamiento del colectivo en la actualidad.

aumentando (ver figura 18). Tania Andrade Olea, quien participó como gestora en el proceso inicial de este colectivo, nos explicó el interés de que esta propuesta pudiese ser adoptada libremente por todas aquellas personas que se vieran en la necesidad de visibilizar el conflicto en su localidad:

> Iniciativas como Paremos las balas, pintemos las Fuentes y Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo, son iniciativas sin autoría, en el sentido de que no se trataba de hacer una pieza como objetivo, de lo que se trataba hasta el día de hoy, es de hacer un memorial ciudadano de forma colectiva, que la gente que quiera hacerlo, llevarlo o replicarlo en su comunidad, pueda ser libre de hacerlo.[340]

Figura 18. Colectivo Fuentes Rojas. Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo. 2024



Fuente: Facebook de la colectiva, publicación del 7 de marzo de 2024.
https://www.facebook.com/fuentes.rojas.5

[340] Comunicación personal con Tania Andrade Olea, 22 de febrero de 2023.

Para Regina Méndez, una de las principales dinamizadoras de este proyecto en la actualidad, es complicado precisar un número exacto de pañuelos existentes, ya que el trabajo es dinámico y la propuesta de ubicarlos ha sido difícil. Esto se debe a que muchos, incluso, han sido facilitados a otras localidades del país, a modo de ejemplos para la conformación de otras agrupaciones y otros han sido donados a archivos en el extranjero. Sobre las dinámicas particulares de los pañuelos, comenta:

> Planteamos que los pañuelos tienen vida o la vida de los pañuelos, porque son muy dinámicos, pueden ir venir, regresar, ser leídos, ser sentidos, ser captados. Desde no solo la mirada ni de la lectura, sino de la reflexión, de todo lo que implican, de todo lo que significan, de todos los simbolismos. Y que por eso decimos que tienen vida porque van y vienen, se mueven.[341]

Este colectivo va transitando en sus puntadas, porque depende de las personas que se suman a las jornadas de bordado que se realizan. Según lo que nos comenta Regina, en lugares públicos como parques, plazas o medios de transportes, son las mujeres las que apoyan más estas instancias. En cambio, cuando la convocatoria se realiza en museos, como las que se llevan a cabo en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, el público es más variado, y bordan mujeres, hombres y también personas de disidencias. En cuanto a la recepción de quienes observan las instalaciones de pañuelos y presencian las convocatorias de bordados en el espacio público, la gestora de la agrupación señalizó que algunas personas se sienten atraídas inicialmente por la naturaleza visual de lo textil, pero retroceden al descubrir el trasfondo de los pañuelos. Otras se conmueven profundamente hasta las lagrimas, y algunas deciden participar bordando o también ayudando directamente a las familias buscadoras. La finalidad de los pañuelos expuestos en público es romper con el miedo a través de un diálogo amoroso, pero que toca un tema profundamente crudo y real. Estos bordados permiten denunciar, pero a la vez generar un diálogo informativo con la comunidad sobre un problema de importancia global.

Este proyecto colectivo ha llamado la atención del mundo de la academia, por lo que se han escrito artículos que documentan su historia y trayectoria (Olalde, 2018; 2019). Por otra parte, han logrado irrumpir en el mundo del arte, formando parte de diversas muestras nacionales e internacionales, llegando inclusive a depositar 200 de estos pañuelos en los almacenes del Museo Reina Sofía en Madrid. Si bien no hay certeza sobre los procedimientos que siguen los museos en este tipo de adquisiciones, estos casos ejemplifican cómo los textiles políticos atraviesan un proceso de artificación y reconocimiento por parte de las instituciones artísticas.[342]

Otro proyecto de amplias características colectivas es El Ojo de la Aguja en Medellín. Funciona como memorial y archivo textil de derechos humanos y está dinamizado en gran medida por Isabel González, quien a propulsado la mayoría de las muestras que se

[341] Comunicación personal con Regina Méndez, 7 de agosto de 2024.
[342] Estos pañuelos fueron expuestos el año 2022 en la muestra titulada *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, liderada por de investigación colectiva llevada a cabo por la Red de Conceptualismos del Sur en colaboración con el Museo Reina Sofía. Para más información visitar: https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/giro-grafico (Consultado el 28 de octubre de 2022)

han realizado desde 2016. A igual que el proyecto mexicano que vimos anteriormente, esta iniciativa busca realizar pañuelos bordados con los nombres de los lideres y lideresas que están siendo asesinadas sistemáticamente en Colombia, organizando jornadas de bordado en espacios públicos. El Ojo de la Aguja esta vinculado al grupo de investigación Cultura Violencia y territorio de la Universidad de Antioquia y al espacio colaborativo Artesanal Tecnológica.[343] Con respecto a la relación de esta iniciativa con las instituciones, su guardadora, como se hace llamar Isabel, comenta:

> La idea es que no sea institucionalizado, que El Ojo de la Aguja siga siendo y haciendo colectivo. Que uno diga qué bueno trabajar con este colectivo, que bueno conocer la experiencia de este colectivo en este proyecto de investigación, pero que no pierda su autonomía, su dinámica, pero que también pueda permitirse existir en estos espacios que son más de reflexión sobre el hacer.[344]

Diversas iniciativas textiles con fines sociopolíticos desestabilizan el concepto de autoría, ya que surgen y se potencian a partir de acciones colectivas, cuestionando las formas tradicionales de funcionamiento dentro del mundo del arte. A diferencia de quienes desean triunfar como artistas individuales, la difusión y promoción de proyectos colectivos requieren estrategias completamente distintas. Los sitios por los que circulan los textiles con fines estético-políticos también dan cuenta de una forma de interpelar al sistema del arte. Esto podría deberse a que no surgen desde un interés esencial por obtener reconocimiento en el ámbito artístico, sino más bien desde la necesidad de ocupar espacios para visibilizar una denuncia. En ese sentido, es posible que resistan ciertas dinámicas convencionales de legitimación artística, ya sea por desinterés o incluso por desconocimiento, considerando que no tienen por qué manejar las reglas del sistema del arte.

La creciente necesidad de trabajar de forma colectiva, frente al aumento de demandas humanitarias de diversa índole en América Latina, ha impulsado la creación de agrupaciones que se potencian como comunidades sólidas, que no tienen que funcionar necesariamente desde la presencialidad en los objetivos que se proyectan. De igual modo, la exposición de sus obras en sitios artísticos es una circunstancia más, pero no el fin principal. Su propósito radica en la creación de textiles que resguardan la memoria tanto individual como colectiva, actuando como mecanismos de documentación de su época, porque logran capturar la esencia política y social del continenente.

---

[343] Para más información visitar: https://www.artesanaltecnologica.org/el-ojo-de-la-aguja/#:~:text=El%20Ojo%20de%20la%20Aguja%20es%20el%20nombre%20del%20memorial,los%20Acuerdos%20de%20Paz%20entre (Consultado el 20 de marzo de 2024).

[344] Comunicación personal con Isabel González, 8 de septiembre de 2021.

5.3 Los multiespacios del textil

Cuando pensamos en el concepto espacio cada acepción que tiene puede estar vinculada a diferentes disciplinas y contextos. Su amplia y versátil utilización desde el lenguaje lo conecta fácilmente con las propiedades de las prácticas textiles. Parte de la hipótesis de este estudio es que estas prácticas tienen la capacidad de transitar por diversos espacios, incluyendo el ámbito de lo artístico. Por supuesto que tenemos claridad de que existen personas que se dedican a estas prácticas principalmente desde fines estéticos y con miras a consagrar una carrera como artista, por lo que su prioridad es conseguir reconocimiento principalmente desde el mundo del arte. Sin embargo, como hemos estipulado en reiteradas ocasiones, este estudio pone su foco de atención en aquellas manifestaciones textiles con fines sociopolíticos, realizadas por personas que no necesariamente provienen del mundo del arte. Las piezas textiles estético-políticas que producen, terminan por añadidura participando del ámbito de lo artístico, pero no dependen de él para subsistir.

Uno de los intereses de esta investigación es el cruce de objetivos y finalidades entre los proyectos textiles de carácter sociopolítico y las instituciones artísticas y académicas. No partimos de la idea de que el mundo del arte los posicionará en un sitio de mayor relevancia o prestigio desde alguna valoración estética que puedan recibir. En nuestro deseo de indagar en los multiespacios de lo textil, consideramos el mundo del arte como uno de los tantos espacios por los que puede circular un textil político, y también, damos validez a otros sitios de visibilización que surgen desde los avances tecnológicos y las necesidades sociales. Según los resultados de la encuesta, existe un interés paulatino pero creciente por parte de las instituciones en abrirse a este tipo de proyectos. Esto se refleja en que un 24,2 % de las participantes ha presentado su trabajo al menos una vez en una galería de arte privada, y un 7,8 % lo ha hecho en seis o más ocasiones. Se trata de un mundo que, poco a poco, comienza a abrirse; sin embargo, las encuestadas también manifestaron temor o rechazo a formar parte de estos espacios. Este último sentimiento se relaciona principalmente con las críticas hacia un ámbito que, para muchas, sigue siendo excluyente y desconocido en cuanto a sus reglas y dinámicas.

Asimismo, nos resulta interesante analizar aquellos casos de agrupaciones textiles que exponen en instituciones culturales públicas, sostenidas por las mismas entidades gubernamentales que critican en sus producciones textiles. Se considera que el uso de espacios hegemónicos para exponer obras confeccionadas fuera de los circuitos tradicionales del mundo del arte es, en sí mismo, un acto reivindicativo, que termina por adquirir una dimensión política. Con respecto a los datos de la encuesta, un 41,8% respondió que había logrado exponer con su colectivo presencialmente en una entidad artística nacional y un 19,7% en una internacional. Esto podría indicar que existe una motivación sociopolítica a utilizar esos lugares, que históricamente han sido vetados para las clases sociales más bajas, pese a funcionar con recursos públicos, pero que han sido acaparados por la oligarquía cultural.

Las categorías de “alta cultura” y “centro” se han impuesto desde matrices coloniales, para invisibilizar todo aquello que hace referencia a lo local y popular (Lander, 2000). Lo que ha potenciado en América Latina, una inclinación a subestimar o deslegitimar sus propias expresiones culturales. Esta situación se debe, en gran medida, a que la región ha crecido a la sombra de un centro de poder intelectual y cultural que la ha definido desde sus propios parámetros (García Canclini, 1977), y desde una mirada por momentos peyorativa, sin que se consultara a las propias comunidades sobre las categorías que las representan (Richard, 1997). Considerando los factores que inciden en la construcción de la identidad latinoamericana, en el capítulo 6 examinamos las condiciones bajo las cuales las piezas textiles que abordan causas humanitarias en el continente son presentadas en contextos artísticos y académicos.

Con respecto a la recepción de los textiles estético-políticos por parte de las instituciones, bajo ningún punto queremos insinuar que todas las entidades culturales oficiales tienen motivaciones cuestionables al momento de recibirlas. Sin embargo, en los casos de estudio y las entrevistas realizadas a quienes han estado a cargo de montar este tipo de muestras, se repiten ciertos patrones de discriminación. Por ejemplo, entre algunos de los problemas recurrentes mencionados por las personas entrevistadas, es habitual que las muestras textiles sean asignadas a salas secundarias y rara vez a las principales. La falta de profesionales especializados en el ámbito textil genera conflictos en aspectos técnicos, museológicos e incluso curatoriales, ya que, aunque se designen personas con conocimientos artísticos abalados profesionalmente, no siempre están familiarizadas con las temáticas humanitarias específicas de los textiles. Finalmente, sigue habiendo cierta prohibición al uso de conceptos o el trato de temas abiertamente políticos, lo que resulta en una limitada cobertura y bajos niveles de difusión de las muestras en algunos casos. Esto se observa sobre todo en aquellos territorios que han enfrentado conflictos políticos recientes, como el caso del Estallido Social en Chile el 2019 y en Colombia el 2021 (ver figura 19)

Los textiles con contenido político también suelen encontrarse en espacios alternativos, alejados de los circuitos convencionales del arte. Según lo expresado por algunas encuestadas en sus respuestas abiertas, estos pueden incluir mercados, medios de transportes o centros comerciales, entre otros. Al considerar estos sitios se podría pensar que estas piezas están siendo expuestas como artesanías o piezas de indumentaria textil, clasificaciones típicas de los objetos que se exponen en estos sitios. Sin embargo, la amplitud de significados que logran abarcar los textiles políticos desde el peso temático que cargan, los llevan a generar un diálogo con el mundo del arte más allá del lugar mismo en que se exponen, que no necesariamente será un museo o una galería. La proliferación de agentes que acercan estas prácticas al mundo del arte, a pesar de no ser concebidas bajo sus reglas, como curadoras, críticos de arte, entre otros, contribuye a que estas prácticas logren consolidar esa versatilidad de significados sociales que favorecen su deambular por diversos espacios, incluidos los artísticos. La presencia de estas expertas, que describen y analizan las características de estas obras desde códigos artísticos esperados pero abiertos a otros lenguajes, inclusive no institucionales, transforman los “no lugares” (Augé, 2000), es decir espacios donde las personas pareciera que

permanecen en tránsito o tienen encuentros pasajeros, en espacios de visibilidad artística y significado cultural e histórico.

Figura 19. *Hambre*, bordado y pintura. Pía Vera. Chile. 2020.

Fuente: Archivo personal de Pía Vera.

Sin embargo, las piezas textiles que han comenzado a tener presencia en exposiciones en instituciones artísticas de renombre, no siempre calzan con los preceptos esperados de una obra de arte, como por ejemplo el ser creadas por una artista que evidencie su firma en la obra, o algún colectivo artístico que maneje los códigos del arte contemporáneo. Estas obras se acercan más a lo que Escobar (2021, p. 665) llama como "prácticas culturales dispersas", porque generalmente están vinculadas a la creación comunitaria y trascienden a lo que convencionalmente es considerado arte. Por sobre todos los aspectos estéticos o materiales que pueda tener una obra textil con fines testimoniales, su impacto como dispositivo de memoria, en muchos casos trasgresor, es lo que termina por calar en los espacios en los que encuentra cabida.

En cuanto a los sitios artísticos que acogen este tipo de producciones textiles, los proyectos que fomentan el diálogo con la comunidad y buscan atraer otros públicos, podrían reflejar un interés genuino por hacer estos lugares más humanos y cercanos a las problemáticas de los territorios. Sin duda es algo que no podemos afirmar con total

certeza, pero lo que sí es un hecho es el incremento de proyectos museísticos que buscan abordar enfoques más políticos y sociales a través sus contenidos.[345] En cuanto al interés de las instituciones por vincularse más con la comunidad, los proyectos textiles contribuyen de sobremanera a cumplir este objetivo, pues cada vez son más las invitaciones a realizar encuentros abiertos de bordado dentro de los museos. Entre algunos de estos eventos podemos mencionar la jornada de bordado *Embroidering Identities with Emem Usanga* llevada a cabo en la Tate Modern en 2023,[346] y los encuentros de bordado *Recreo Textil*, organizados por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2024.[347] Los talleres abiertos en torno a las prácticas textiles, con una fuerte presencia del bordado como protagonista, han llegado para quedarse en los museos.

Cada vez son más las agrupaciones invitadas a dinamizar este tipo de encuentros abiertos en instituciones culturales. Dos ejemplos de ello son el colectivo Bordadoras en el Museo, quienes trabajan en el Museo de Bellas Artes Evita Palacio Ferreyra, Argentina, desde el 2016 y las Textileras MSSA (Museo de la Solidaridad Salvador Allende), Chile, grupo surgido el 2018 bajo el programa de Vinculación del museo con el territorio. Pudimos estudiar más de cerca el caso de las Textileras de MSSA, quienes han desarrollado proyectos en los que abordan temáticas políticas y sociales desde sus propias inquietudes, sin necesidad de tener que contar con la aprobación del museo. De igual forma, han facilitado talleres abiertos a la comunidad, en los cuales el museo ha desempeñado una importante labor de mediación y difusión, aportando retribuciones económicas, materiales y la contratación de expertas que han dinamizado algunas actividades en colaboración con la agrupación. [348]

En las diversas instancias propuestas desde el museo en torno a la activación barrial, las Textileras MSSA aprovechan de mostrar sus producciones textiles, evidenciando los objetivos que persiguen como agrupación. Aunque en el nombre de su organización llevan el nombre del museo que las acoge, Ignacia Biskupovic, encargada de Vinculación con el Territorio, nos comentó que la postura del museo es otorgarle completa libertad a las Textileras MSSA, reconociendo que el colectivo tiene un nivel de compromiso con los lineamientos fundacionales de la institución, lo que se ve reflejado en sus acciones.

---

[345] El reportaje del diario *El País* "Los grandes museos se meten en política" muestra, a través de ejemplos recientes, cómo diversas instituciones artísticas están respondiendo a las nuevas realidades ajustando sus colecciones para reflejar los debates sociales actuales. Para más información visitar: https://elpais.com/cultura/2019/08/23/babelia/1566575289_906920.html (Consultado el 5 de mayo de 2024).

[346] Para más información visitar: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/queer-and-now-2023/embroidering-identities-with-emem-usanga (Consultado el 5 de mayo de 2024).

[347] Para más información visitar: https://www.malba.org.ar/evento/taller-comunitario-recreo-textil/ (Consultado el 20 de octubre de 2024).

[348] Un ejemplo de estas actividades es el proyecto *Los pliegues de la sexualidad: Experiencia transdisciplinar de creación y cuidado entre la danza y el textil*, que se centró en la creación colectiva y el autocuidado a través de experiencias que combinaron la danza, el textil, la psicología feminista y la museografía. El equipo de trabajo estuvo conformado por el colectivo de danza En/Puja, el grupo Textileras del MSSA, la psicóloga feminista Belén Tapia de la Fuente, la coordinadora de Programas Públicos del MSSA, Ignacia Biskupovic y la curadora Soledad García Saavedra. Uno de los objetivos centrales del proyecto fue la creación de una vulva textil, confeccionada a través de dinámicas que permitieron a las participantes explorar sus propias experiencias sexuales y tabúes (Argandoña et al.,2023).

Además, destacó que la conversación y el nexo constante entre ambas partes ha sido fundamental. [349] Entre las Textileras MSSA y la encargada del museo, coinciden en que hay una relación de respeto y cordialidad que les ha permitido concretar importantes proyectos.[350]

Esta agrupación ha utilizado principalmente el bordado para narrar historias de resistencia y resiliencia, conectando luchas pasadas con otras presentes. Este enfoque ha sido clave para alinear su trabajo con la misión del museo, que incluye dentro de sus objetivos el resguardo de la memoria histórica. Las actividades realizadas en conjunto han tenido un impacto en la comunidad, especialmente en el Barrio República, ubicado en la zona poniente de la comuna de Santiago de Chile, donde se encuentra el museo y trabajan principalmente las Textileras MSSA. La colaboración entre el colectivo y la institución ha permitido que las prácticas textiles se integren como parte fundamental de la oferta cultural del museo. Por otra parte, las actividades organizadas y dinamizadas por las Textileras MSSA han contribuido a que se acerquen diversas audiencias, generando espacios de reflexión y diálogo en torno a suceso sociopolíticos de contingencia.

Prácticas como el bordar o tejer también han llegado a la academia para quedarse. Un ejemplo de la integración de las prácticas textiles en el ámbito universitario es el trabajo iniciado en 2015 por la profesora e investigadora Margarita Cuellar en la Universidad ICESI de Cali, Colombia, quien ha tejido espacios dedicados a la costura y su estudio.[351] Entre los años 2018 y 2022 impartió el curso *La aguja subversiva: reflexiones sobre la costura, el activismo y la construcción de la feminidad* para estudiantes de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, del departamento de Artes y Humanidades, donde exploró la relación entre la costura, el bordado y el tejido con la construcción de la identidad "femenina". Otro de los proyectos de encuentro que desarrolló entre 2020 y 2022 y que conectó a la academia con la comunidad y también con el museo, fue "Remendando y tejiendo afectos para ciudades inclusivas", donde se buscó generar espacios de reflexión en torno a lo que significa habitar la ciudad para las mujeres y disidencias.[352]

De igual forma la profesora y antropóloga Tania Pérez Bustos, imparte en la actualidad el curso semestral titulado *Costuras: Pensamiento textil y escrituras que resisten*, principalmente para estudiantes de los posgrados de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia. El propósito de la asignatura es poder crear espacios de aprendizaje colaborativo en torno a materialidades textiles y sus potencialidades creativas, epistemológicas y políticas. La académica nos comentó que en los últimos años se han acercado más estudiantes del campo del arte a tomar esta asignatura. Ella está de acuerdo con que hay un mayor posicionamiento y reconocimiento

[349] Comunicación personal con Ignacia Biskupovic, 14 de abril de 2022.
[350] Para conocer el funcionamiento de las Textileras MSSA se entrevistó a Tanya García, quien desempeñaba un papel muy activo en el colectivo en ese momento, aunque actualmente ya no forma parte de él. Comunicación personal con Tanya García, 16 de septiembre de 2021.
[351] Comunicación personal con Margarita Cuellar, 7 de febrero de 2023.
[352] Para más información visitar: https://www.remendandoytejiendoafectos.com/sobre-el-proyecto (Consultado el 13 de diciembre de 2024).

de las prácticas textiles desde la academia y también desde el mundo del arte, aunque este no es su ámbito de trabajo en particular.[353]

En el análisis de los diversos espacios por los que deambulan los textiles con fines sociopolíticos, también hemos querido darle especial énfasis a la relación casi inminente que tienen con la calle y los recientes movimientos sociales. Muchos textiles que han pasado por galerías y museos han tenido su primer debut en el espacio público abierto, marcando resistencia y un sello identitario en los territorios donde surgen. En reiteradas ocasiones, el primer mecanismo de visibilidad para las demandas sociales de las agrupaciones textiles es la intervención en la calle para interpelar a la comunidad. En este ir y venir de los textiles políticos y la organización de eventos sociales de creación multitudinaria, han sido fundamentales las plataformas digitales, por lo que las hemos considerado como uno más de los multiespacios de itinerancia textil. Esto de debe a la inmediatez con que difunden las informaciones, pero también a la cantidad de personas con intereses comunes que logran reunir, incluso pese a estar en localidades diferentes del mundo.

Las condiciones anteriores han generado la existencia de comunidades textiles que traspasan las fronteras físicas para llevar a cabo sus objetivos sociales, siendo su principal fuente de conexión emocional y motivación política las instancias creadas y difundidas a través de redes sociales. En todas las dimensiones abarcadas por los proyectos y casos estudiados, la fibra emocional como espacio de auto y coencuentro, cruza todas las vertientes de lo textil.

5.3.1 Telas públicas. La calle y la protesta

Existe un amplio vínculo entre el mundo textil y la palabra, la unidad más pequeña al momento de conformar una lengua, que desempeña un papel crucial en el proceso de la comunicación. Las puntadas de un bordado pasan a ser los fonemas de un lenguaje que permite la expresión de aquellas ideas que no siempre se manifiestan verbalmente. Estos "gestos textiles" (Pérez-Bustos, 2021) permiten reconstruir experiencias íntimas y también realidades dolorosas albergadas en las vivencias de comunidades que sobreviven en la lucha. Prácticas textiles como el bordado o el tejido representan lugares de encuentro seguros en la actualidad. En medio de problemáticas sociopolíticas que afectan a los territorios, la aguja se ha transformado en una guía amorosa, que permite tejer ideales colectivos, pero, además, sanar procesos individuales y dolorosos como la desaparición de un ser querido. Esto se evidenció en los resultados de la encuesta, que reflejaron una marcada tendencia a abordar temáticas autoreferenciales, así como asuntos vinculados a los movimientos feministas, los derechos humanos y a diversos conflictos sociales.

Cuando hablamos de la protesta textil en América Latina, nos referimos a denuncias que se repiten en distintos países, unificando el sentir del continente a través de textiles que,

[353] Comunicación personal con Tania Pérez Bustos, 3 de agosto de 2024.

pese a las diferencias culturales y geográficas de los territorios, se entrelazan en un mensaje común. Algunos de estos reclamos están fuertemente relacionados con los movimientos feministas, mientras que otros se centran en la reivindicación de una justa distribución de recursos, increpando al conglomerado político por la creciente desigualdad social.[354] En situaciones más extremas, la denuncia se centra en la pérdida de vidas humanas y la complicidad de los Estados en estos hechos, como el caso de los asesinatos injustificados de líderes y lideresas en México y Colombia. Además, se manifiestan ante la explotación medioambiental, donde comunidades enteras son injustamente expulsadas de sus tierras por la construcción de represas, como es el caso de Brasil.

Al igual como la aguja atraviesa la tela, los bordados políticos buscan incidir en el espacio público. Un amplio grupo de encuestadas manifestó que la relación con estos espacios está vinculada con las temáticas sociales que movilizan sus creaciones. Estos textiles que muchas veces nacen en medio del conflicto, buscan documentar estos procesos y contribuir al resguardo de la memoria individual y colectiva. Muchos de ellos han alcanzado la categoría de obras de arte tras ser expuestos en instituciones como galerías o museos de arte contemporáneo (Rosentreter-Villarroel, 2020). En este ámbito de circulación, estas producciones textiles, que pasan a ser artísticas, se cargan de otros significados y terminan cumpliendo un rol de mediación entre comunidades no asiduas al museo, con visitantes habituales a éstos, pero lejanos a las problemáticas sociales que exceden a su cotidianidad. En ocasiones, los textiles vuelven a sus territorios y a la calle, cargados de nuevas historias o inclusive resignificados en las vivencias de otras personas.

Memoriales textiles, como el ya mencionado El Ojo de la Aguja, constituyen un "lugar itinerante de memoria y una acción colectiva" (El Ojo de la Aguja et alt., 2022, p. 92). Sus convocatorias se llevan a cabo en plazas, calles, museos, ferias o cualquier lugar público que permita mostrar los pañuelos, donde no solo se borda el nombre de la persona que fue asesinada, sino que, además, se incluyen datos de su biografía, como cuándo y dónde nació, cuál fue su trabajo y cuál es el lugar donde murió. Este ejercicio facilita la comprensión de la profundidad del daño social y político ante el asesinato de líderes y lideresas sociales y personas defensoras de los derechos humanos.[355] La acción de bordar datos de estas personas asesinadas permite que prevalezcan más allá de su muerte, ya que, pese a la inacción e indiferencia de las autoridades, son recordadas desde sus actividades en vida, y no solo como un número de un expediente o un archivo que se apila junto a otro. Los pañuelos bordados de iniciativas textiles como éstas, traen al espacio público a personas que ya no están y han sido silenciadas injustamente, a actores y actrices sociales que tienen un nombre y pertenecen a una familia que sigue resistiendo pese a su ausencia.

[354] De acuerdo con los datos de World Inequality Database (WID), en 1980, el 1% más rico de la población de América Latina concentraba el 18,6% de la riqueza del continente. Para 2020, ese porcentaje aumentó, alcanzando el 22,8%. Disponible en: https://wid.world/data/ (Consultado en 21 de septiembre de 2024).

[355] Según Indepaz, Instituto de estudio para el desarrollo y la Paz, en el año 2023 en Colombia fueron asesinados 188 líderes y lideresas sociales y personas defensoras de los derechos humanos y 44 firmantes de acuerdo de paz y excombatientes FARC. En lo que va del año 2024 ya van 98 líderes y lideresas sociales y personas defensoras de los derechos humanos y 17 firmantes de acuerdo de paz y excombatientes FARC. Para más información visitar: https://indepaz.org.co/ (Consultado el 20 de noviembre de 2024).

Recordar a una persona desaparecida a través de una acción textil en un espacio público abierto es también una forma de acompañar a las familias que siguen viviendo, a pesar de la ausencia de sus seres amados. El dolor se intensifica cuando no hay justicia ni medidas reparadoras ante los crímenes cometidos. Un nombre de una mujer asesinada será también un bordado dentro del proyecto Las Nombramos Bordando en México, cuyo fin es poder visibilizar la problemática urgente de los feminicidios en la localidad de Morelos. Los casos de mujeres asesinadas a manos de sus parejas siguen siendo una causa poco abordada, donde las autoridades de turno no ofrecen soluciones eficientes, ya que las cifras siguen incrementándose. Los proyectos de textiles políticos llevados a la calle o al espacio público recuerdan y denuncian que la vida de un ser humano no es solo un número. También interpelan de esa forma amorosa que solo tiene la naturaleza de lo textil, a quienes pasan por ahí y quedan perplejos por el rojo de los hilos que les borda una historia en la retina, una historia que quizá desconocían y que muchas veces estuvo a la vuelta de la esquina de sus casas.

En la gran mayoría de los casos de estudio de proyectos textiles con fines políticos y denunciadores abordados en esta investigación, el objetivo inicial y primordial de sus gestoras es poder incidir en la vía pública. En la entrevista que realizamos a María Antonieta de la Rosa,[356] una de las gestoras principales del proyecto Las Nombramos Bordando, nos comentó que cuando las piezas han sido expuestas por mucho tiempo en museos o centros culturales, surge la inquietud y la incomodidad de que ese lienzo o esa obra hace falta en la protesta y en la calle, que es el sitio por excelencia para el que fue hecho (ver figura 20). El punto que destaca la mediadora textil es relevante, puesto que, a pesar de ser de las pocas gestoras provenientes del mundo del arte que forman parte del entretejido de este estudio, sus intereses no están puestos en que estas piezas permanezcan y se reconozcan únicamente en los museos. En todos los casos analizados, vinculados a causas humanitarias de gran relevancia, prevalece la necesidad de denunciar y de invitar a la comunidad a conocer y participar en estas acciones textiles que buscan justicia. Esta intención se sitúa por encima de la experiencia de formar parte de una muestra de carácter artístico. Además, se comprende que el público al que se desean interpelar se encuentra en el espacio público, en la calle, y no exclusivamente en los centros de arte.

En la entrevista que nos concedió Isabel González,[357] comentó que en una de las tantas convocatorias que han realizado en el espacio público a través del proyecto El Ojo de la Aguja, se acercó una persona a mirar los pañuelos que estaban exponiendo, y le comentó que su madre también bordaba y que quizá ella también podía hacer uno de ellos. Isabel le respondió que, para ello, su madre primero debía entender el significado de esos pañuelos, que no solo eran manualidades, de hecho, le preguntó: "¿Tu mamá va a bordar un pañuelo de una persona, de un líder social asesinado? La persona se mostró dispuesta a cumplir con la tarea de informarle a su madre de qué trataba lo que estaban bordando. Isabel reflexionó a través de este ejemplo la importancia de entender la fuerza expresiva

[356] Comunicación personal con María Antonieta de la Rosa, 13 de agosto de 2024.
[357] Comunicación personal con Isabel González, 8 de septiembre de 2021.

que hay en el textil, lo que permite involucrar y movilizar a otra persona, que, aunque sea solo como bordadora, también contribuirá a una causa política.

Figura 20. *Ataúd*, bordado. Colectiva Las Nombramos Bordando. 2021.

Fuente: Facebook de la colectiva, publicación del 17 de abril de 2020.
https://www.facebook.com/profile.php?id=100027918235633

Diversas investigaciones han comenzado a dar cuenta de la importancia de trasladar los costureros políticos a la calle, donde bordar en el espacio público conlleva “un proceso de sensibilización”, que implica la exploración de lo humano y “una discusión colectiva para la reconstrucción del espacio público" (Gallardo, 2020, p. 221). Según las entrevistas sostenidas con diversas mujeres que se dedican a la gestión de proyectos de artivismo textil, más allá de los fines estéticos que puedan alcanzar las piezas de denuncia en museos o galerías del mundo del arte, solo representan una de las tantas vías para generar narrativas recíprocas con la comunidad. Estos sitios permiten dar a conocer una problemática urgente para lograr involucrar a más personas y así incrementar la presión sobre las autoridades que podrían hacerse cargo.

Ejercicios aparentemente sencillos como bordar un nombre, que pasan por la proyección de una creación desde y en la calle, son parte de las metas que persiguen instancias como los memoriales textiles (ver figura 21). A través de experiencias como las que relató Isabel, se evidencia el cumplimiento de objetivos bases, como informar, interpelar, accionar y conmover, entre otros, y no únicamente la producción de un objeto textil que puede llegar a ser considerado como una obra de arte.

Figura 21. El Ojo de la Aguja. Participación en la manifestación textil Mil agujas por la Dignidad el 7 de diciembre 2019.

Fuente: Archivo personal de Isabel González.

Existe un consenso implícito entre todos los casos de estudio abordados: salir a la calle es un propósito fundamental, ya sea a través de costureros itinerantes que se instalan a bordar en plazas o sitios públicos e invitan a otras personas a participar, como por medio de la exposición de lienzos en marchas o manifestaciones oficiales junto a otras entidades. Ambas instancias refuerzan la dimensión sociopolítica de estos textiles que se producen bajo acciones colaborativas donde la conexión con otros y otras es superior a cualquiera barrera generacional o intención de carácter individual. Las intervenciones en el espacio público también pueden ser absolutamente silenciosas, ya que en muchas ocasiones son los mismos textiles los que hablan. El acto de bordar en compañía en un espacio abierto puede ser tan efectivo, políticamente, como llevar los textiles en una marcha, porque "la naturaleza pública o colectiva no solo de la exhibición de los productos terminados, sino también del proceso encarnado y duradero del bordado en sí, es una parte vital del significado general del proyecto" (Mccutcheon y Boudreaux, 2020, p. 211).

Durante la pandemia de COVID-19, la imposibilidad de salir a la calle fue uno de los grandes desafíos para estas iniciativas, ya que, como mencionamos, lo fundamental es el mensaje para ser visto y discutido abiertamente, cometido que prevalece sobre cualquier aspecto técnico o estético. En medio de esta situación global, las plataformas tecnológicas

asumieron un rol fundamental ya que permitieron generar la apertura de espacios públicos digitales. Los denominamos "públicos" porque en muchos de ellos era posible interactuar mediante comentarios, reflexiones y reuniones abiertas a través de transmisiones en vivo. Si bien, entendemos que existe un grupo de personas que no usa redes sociales, ni tiene acceso a Internet, estas herramientas facilitaron la continuidad de numerosos proyectos textiles, mientras que otras colectividades, no tan asiduas a utilizar redes sociales, se mantuvieron en receso hasta el retorno a la presencialidad.

5.3.2 Redes Sociales y medios digitales. Difusión y campo de batalla

La invención de Facebook en 2004 generó un verdadero revuelo mundial, coronándose como la red social más utilizada a nivel global.[358] Más allá de los fines de entretenimiento y publicidad que pueden ofrecer, la expansión de las redes sociales como plataformas de expresión política, es un fenómeno que se ha potenciado significativamente con el tiempo.[359] Gran parte de la ciudadanía ha adoptado estas herramientas como un medio para participar y crear sus propios contenidos frente a procesos y sucesos políticos que les afectan, reconfigurando y desafiando a través de las redes sociales aquellos preceptos que antes se consideraban inmutables (Rúas y Ripollés, 2018, p. 21). En el marco de esta investigación, tanto los estudios de caso que se han entrevistado como los resultados de la encuesta apuntan a que las redes sociales constituyen una herramienta fundamental que no solo otorga visibilidad, sino que también permite la internacionalización de los proyectos, conectando a personas de diversas localidades en torno a intereses sociales y creativos.

Las plataformas digitales han contribuido de sobremanera a difundir instancias como marchas, encuentros, conversatorios y diversas manifestaciones en torno a problemáticas políticas y feministas. Una de sus principales ventajas es la inmediatez con la que se reproduce la información,[360] lo que ha permitido que las comunidades se organicen para salir a las calles a protestar, congregándose con más personas que persiguen sus mismos fines, incluso si no habitan el mismo territorio. Un ejemplo fueron las diversas manifestaciones organizadas en México y el extranjero el año 2014, tras la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, en el Estado de Guerrero. El interés de estos encuentros pasó por visibilizar la tragedia, pero, además, por criticar las gestiones del Estado y su implicancia en el conflicto. Para ello las

[358] Para más información visitar: https://wearesocial.com/uk/blog/2024/07/digital-2024-july-global-statshot-report/ (Consultado el 8 de marzo de 2024).

[359] En este contexto, al hablar de redes sociales nos referimos a plataformas en línea que funcionan como puntos de encuentro para usuarios con intereses comunes u otros vínculos, creando comunidades y compartiendo información a través de diversas herramientas, como mensajería, publicación de fotos o la creación de grupos, entre otras (Martorell, 2016).

[360] Esto puede interpretarse de dos maneras, ya que en muchos casos son informaciones erróneas las que circulan con rapidez. Las llamadas “fake news” o noticias falsas provocan un peligroso círculo de desinformación en la población. Para más información visitar: https://www.ifj.org/fileadmin/user_upload/Fake_News_-_FIP_AmLat.pdf (Consultado el 10 de diciembre de 2024)

redes fueron clave para mantener informada a la comunidad, y también para contribuir a la organización de las distintas manifestaciones que se llevaron a cabo en los territorios (Harley, 2022, p. 138).

Internet ha puesto de manifiesto la importancia de ofrecer espacios de conectividad que permitan a las personas trabajar tanto de manera individual como en colaboración (Jefferies, 2016, p. 27). En lo que respecta al mundo de la creación artística, las redes sociales siguen generando tanto beneficios como resquemores. Si bien las plataformas digitales han cambiado las formas de comunicación y las relaciones entre las personas, también han abierto debates profundos en torno a cuán beneficiosas son finalmente.

Estos cuestionamientos no han quedado ajenos a los artistas que son asiduos a estas tecnologías, ya que las discusiones se enfocan en cómo estas herramientas pueden llegar a influir en sus procesos creativos y el alcance fácil y rápido, pero no necesariamente significativo, que puede llegar a tener su obra (Moreno, 2023). Como ya mencionamos, en el caso de las prácticas textiles que abordamos y las piezas que originan, generalmente el fin artístico no es primordial, sino más bien circunstancial. El objetivo central de estas manifestaciones es la denuncia, por lo que la inmediatez que otorgan las redes sociales y la capacidad de reunir a personas de diversas localidades a través de plataformas de comunicación, como Zoom o Google Meet, representa un aspecto positivo.

Como se abordó anteriormente, durante la pandemia COVID-19, la imposibilidad de salir a la calle hizo que las reuniones digitales adquirieran mayor protagonismo. A este tren también se subieron con rapidez los museos, quienes, si bien venían realizando una activación importante a través de sus redes sociales, la catástrofe mundial aceleró la renovación de sus estrategias comunicacionales considerando la incorporación de otros públicos.[361] En este proceso de reinvención se abrieron exposiciones virtuales que le brindaron la oportunidad a proyectos creativos que no necesariamente provenían del mundo del arte. También se abrieron espacios como talleres artísticos y charlas online gratuitas.

En esta inversión cultural tecnológica, las prácticas textiles tuvieron una especial cabida. Los movimientos feministas han tenido un efecto positivo en la incorporación y valoración de las mujeres en el ámbito creativo. En particular, durante la pandemia COVID-19, actividades como bordar experimentaron un auge, ya que su origen inicial es el mundo de lo doméstico, espacio en el que había que permanecer por la emergencia. El confinamiento y la creciente tendencia de utilizar estas técnicas no solo para proyectos

[361] Tras la pandemia COVID-19 los museos de todo el mundo se vieron obligados a desarrollar diversas estrategias digitales para seguir vigentes y poder interactuar con su público. El Informe del Proyecto de Solidaridad realizado por los comités del ICOM AVICOM (Comité Internacional del Audiovisual, Nuevas Tecnologías y Medios Sociales) y MPR (Comité Internacional para el Marketing y Relaciones Públicas en los Museos) en colaboración con ICOM Alemania, presentó una investigación de los enfoques digitales adoptados por 173 museos de 51 países de todos los continentes. Este artículo examinó las conclusiones de este estudio y sus posibles implicaciones para los museos pequeños y medianos, especialmente en lo que respecta a su relación con el público y el desarrollo de audiencias en la era digital. Disponible en: https://icom.museum/es/news/encuesta-estrategias-digitales-museos-pandemia/ (Consultado el 4 de junio de 2024).

utilitarios o decorativos, sino también como medio de expresión personal y, en algunos casos, como una forma de denuncia, evidenciaron cómo la pandemia expuso las profundas desigualdades sociales. Estas fueron algunas de las facetas más relevantes de las prácticas textiles que emergieron en los círculos de bordado digital.[362]

Frente a las necesidades y conflictos que afectan a los territorios de América Latina, han surgido multitudinarias iniciativas que, aunque nacen de reuniones digitales, fomentan encuentros presenciales, impulsados principalmente por el deseo de ocupar el espacio público. El uso de la virtualidad ha permitido superar las barreras del espacio geográfico, uniendo a personas que, a pesar de no habitar los territorios implicados en los conflictos, trabajan desde sus convicciones para visibilizar causas sociales y contribuir a la búsqueda de soluciones transformadoras, a través de sus artivismos textiles.[363]

Como abordaremos más adelante, el textil tiene una dimensión psicoafectiva muy importante. Este valor se refleja también en los círculos de bordado digitales, que se consolidan como una metodología de producción de conocimiento e investigación feminista (Tapia de la Fuente, 2022), proporcionando acompañamiento y cuidado a las personas que se incorporan a estas nuevas modalidades de colectividad. Como ya esbozamos, la pandemia fue un factor determinante para el levantamiento de centenares de iniciativas digitales que promovieron la creación textil con fines sociopolíticos y también socioafectivos. Un ejemplo importante que da cuenta de esta modalidad de trabajo y acompañamiento es el grupo Mujeres Stitchers, dinamizado principalmente por la artista y educadora chilena Montserrat Vargas,[364] que vive actualmente en Estados Unidos. Este proyecto se encuentra activo desde 2019 y actualmente está en receso; su objetivo consiste en llevar a cabo encuentros en línea mensuales, donde las mujeres se reúnen para bordar y compartir experiencias íntimas de vida mientras trabajan. Es un espacio abierto, exclusivo para mujeres, pensado en aquellas que principalmente hablan español, pero residen en el extranjero. No se requiere mantener una permanencia, ni hay exigencias técnicas de ningún tipo, el único propósito es reunirse para bordar, compartiendo un ambiente de escucha mutua y apoyo sororo.

---

[362] Se recomienda el proyecto de investigación, "Activismos textiles en tiempos de pandemia" del centro de estudio y comunidad feminista *Artesanal Tecnológica*. En esta instancia se analizaron diversas experiencias y prácticas de activismos textiles en Colombia durante la pandemia, con el fin de comprender cómo las movilizaciones sociales, a través de narrativas textiles, desafiaron el tema de la desigualdad, principalmente mediante el uso de redes sociales. Para más información visitar: https://www.artesanaltecnologica.org/activismos-textiles-en-pandemia/ (Consultado el 2 de marzo de 2024).

[363] Un ejemplo es el colectivo Zurciendo el planeta, colectiva fundada por mujeres en 2020, durante la pandemia, que cuenta con participante de México, Argentina y Chile. Nació como una respuesta al cambio climático, impulsando la idea de bordar árboles en telas recicladas, dándoles un nuevo propósito artístico. Esta iniciativa busca generar conciencia sobre el impacto ambiental de la industria textil. Para más información visitar: https://zurciendoelplaneta.org/ (Consultado el 8 de mayo de 2024).

[364] Para conocer más sobre el proyecto Mujeres Stitchers se recomienda visitar el programa online *Enhebrada Feminista: Textil y sinergia entre mujeres*, realizado el 15 de marzo de 2023 a través del Instagram de Mil agujas por la Dignidad, disponible en: https://www.instagram.com/p/Cp05KEqNNhY/?utm_source=ig_web_copy_link (Consultado el 9 de agosto de 2024).

Otro ejemplo de cómo se vincula el mundo de la creación textil y las redes digitales son las convocatorias que se realizan a través de Mil agujas por la Dignidad. Una de las que ha contado con mayor participación fue *Tú qué bordas en cuarentena*, donde llegaron a colaborar más de 1.000 personas de diversos lugares del mundo. Este llamado fue una invitación a que mandaran fotografías de sus creaciones textiles realizadas durante el tiempo de encierro, para ser compartidas y comentadas a través de las redes de la plataforma. Esta convocatoria también estuvo acompañada de encuentros digitales de bordado y conversatorios online que permitieron consolidar una comunidad textil donde las personas compartieron sus sentires en torno a la emergencia mundial y sus experiencias creativas.

Las herramientas tecnológicas han sido clave para establecer redes entre personas latinoamericanas dedicadas a las prácticas textiles, manteniendo viva la idea de que esas piezas son dispositivos de cuidado colectivo y promoción de la salud mental (Arias, 2017), además de una forma de expresión social. Gracias a las tecnologías actuales, el sentido de comunidad se abre no tan solo a la presencialidad, sino que ha favorecido la permanencia de comunidades digitales que han traspasando barreras geográficas en el tiempo, impulsadas por afinidades políticas y humanitarias.

Este estudio pone atención en el impacto de las plataformas digitales, incluso teniendo en cuenta el juicio social que existe sobre ellas y las desventajas que presentan en ciertos aspectos de creatividad, credibilidad y monetización de las piezas que se muestran. Desde el extenso trabajo de campo realizado, que incluye la encuesta y mi experiencia en la mediación textil, queda evidenciado el beneficio que han traído las redes sociales al acercar y permitir la difusión e intercambio de diversos lenguajes culturales entre las personas, desviándose inclusive en algunos casos de los preceptos artísticos establecidos por la cultura hegemónica. En acuerdo con otros planteamientos que sugieren que estamos viviendo la punta del iceberg de esta era digital, se cree que las nuevas plataformas digitales, como medios de participación masiva contribuyen a democratizar las formas de creación, participación y comprensión de la cultura (Izquierdo y Lima, 2018). En razón de ello, es posible que las aversiones que generan las redes sociales vengan condicionadas por la discusión no resuelta entre “la alta” y “la baja” cultura.

5.3.3 Comunidades textiles: Mil agujas por la Dignidad[365]

Como una trenza que no se corta, miles de personas se entrelazan en diversas comunidades textiles, incluidas aquellas que se articulan desde la digitalidad. Aunque en lo que llevamos de este estudio ya se han abordado aspectos relevantes de la plataforma Mil agujas por la Dignidad, especialmente desde mi rol como directora, es importante

[365] Para la realización de este capítulo fue fundamental el artículo de mi autoría “Artivismos textiles en América Latina Mil agujas por la Dignidad: bordados políticos accionados entre la digitalidad y la calle” publicado el año 2024. Disponible en: https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/e10501675 (Consultado el 20 de septiembre de 2024).

reafirmar que este caso de estudio adquiere un protagonismo significativo a lo largo de toda la investigación, ya que permite ilustrar varias de las características particulares de las prácticas textiles, esbozadas previamente a través de la encuesta. Entre ellas destacan: la participación mayoritaria de mujeres en estos espacios, la intencionalidad sociopolítica de las obras, la interacción con espacios académicos y artísticos, su vinculación inherente a causas feministas, y el uso de redes sociales como mecanismos de difusión, conformación de comunidades y articulación de proyectos colectivos, entre otros.

Orígenes de la protesta Textil

> Pero poco a poco se cose la manta, porque las acciones urgentes de la gente y todo lo que hilvanan sus ilusiones cansadas, son el aire de los pulmones de este continente. Nuestros anchos pensamientos, son como las alamedas que alguna vez nos ofrecieron caminar y en la inocencia de nuestra pobreza, creímos en el demonio de turno que nos cortó en pedazos. Pero despertamos y nos cosimos las manos, para seguir tocando la guitarra de Víctor, para seguir bordando de día, de noche, sin luz, con la ropa de nuestros desaparecidos; con las ansias de volver a abrazarlos enhebramos nuestras agujas, y con todas las angustias de nuestros días sin ellos, bordamos una eternidad de cantos textiles que se escuchan hasta hoy. Extracto del Manifiesto de Mil agujas por la Dignidad.[366]

Las acciones de esta plataforma están fuertemente impulsadas por tecnologías digitales, que favorecen la difusión de llamados abiertos y convocatorias que buscan visibilizar los conflictos sociopolíticos de América Latina a través de la práctica textil. El detonante de este proyecto fue el Estallido Social en Chile (2019-2020). Este proceso se caracterizó por manifestaciones y marchas en diversas localidades del país, con una fuerte concurrencia en la zona central.[367] Este levantamiento social surgió principalmente por un alza del pasaje de la locomoción pública en Santiago.

La expresión que se hizo popular en esa época, “No son los 30 pesos, son 30 años”, reflejó décadas de injusticias y desigualdad social acumuladas tras la dictadura. Tras el golpe cívico-militar de 1973 y el gobierno dictatorial que le siguió, Chile vivió años marcados por represión policial, exclusión social y el agravamiento del elitismo, con el ascenso de una clase social de ricos que se transformaron en súper ricos, en medio de una cruda desigualdad social. Los estragos de esta desigualdad han persistido hasta la actualidad, dejando a la clase media asfixiada por las deudas y agravando, además, las condiciones de vida de los sectores más vulnerables de la población. Todos estos perjuicios fueron cimentando las razones que impulsaron el Estallido Social en Chile.

Para quienes vivimos este proceso desde el extranjero, también fueron tiempos de profundo dolor e impotencia. Gracias a la acción de las plataformas digitales, las brutales imágenes de la represión policial en Chile se propagaron rápidamente por el mundo. Como testigos a la distancia, pero con un fuerte ímpetu de participar, surgieron diversas

[366] Disponible en: https://milagujasporladign.wixsite.com/manifestaciontextil/manifiesto.
[367] Para mayor comprensión del origen del conflicto se recomienda la lectura del libro: *Estallido Social y una Nueva Constitución* para Chile de Mario Garcés.

agrupaciones e iniciativas internacionales para expresar el descontento y visibilizar las causas humanitarias defendidas en el país. Desde la práctica textil que ha acompañado gran parte de mi vida y mi quehacer profesional, tal como se esboza en la introducción de esta investigación, gestioné desde Barcelona la manifestación Mil agujas por la Dignidad. Se trató de una protesta textil multitudinaria por los derechos humanos, realizada el 7 de diciembre de 2019 de manera simultánea en más de 83 territorios de América Latina, Norteamérica, Europa, Asia y Oceanía.

La organización en cada lugar fue posible gracias a la colaboración de 64 colectivos textiles, artísticos y educativos que se identificaron con las causas que impulsaba el encuentro. También se formaron nuevos grupos de personas que no se conocían previamente, pero que se unieron a la iniciativa motivadas por sus convicciones políticas y sociales. Algunos de esos colectivos textiles continúan activos hasta la fecha.

La campaña de difusión fue realizada principalmente a través de un afiche promocional compartido en redes sociales, que también fue enviado por correo electrónico (ver figura 22). Estas plataformas fueron la estrategia comunicacional más fuerte al momento de conectar con otras organizaciones y comunicar el sentido de la protesta textil. La rápida difusión de la convocatoria a través de un cartel identitario, que fue escrito en castellano y traducido al inglés, italiano, sueco, francés, neerlandés y portugués, permitió conectar a chilenos y chilenas que, pese a encontrarse fuera del país, se identificaron como parte del conflicto. Entre los participantes en el extranjero, también hubo personas exiliadas y descendientes de exiliados políticos, lo que le otorgó a la protesta un profundo sentido rememorativo, donde el textil fue la herramienta expresiva que estableció un vínculo entre las experiencias dictatoriales pasadas y el presente del Estallido Social.

El objetivo principal de Mil agujas por la Dignidad[368] fue visibilizar las demandas sociales chilenas, pero con el tiempo, y ante las problemáticas similares que acontecen en otros países de América Latina, se convirtió en un grito textil que resonó en todo el continente.[369] La finalidad fue poder utilizar el espacio público a través de eventos textiles de denuncia en lugares abiertos como plazas, universidades, estaciones de trenes y calles, entre otros. Debido al frío invernal de esa época en Europa, algunos colectivos crearon sus obras en espacios cerrados y luego salieron a colgarlos en tendederos dispuestos en sitios públicos. como un acto simbólico de solidaridad con Chile y América Latina.

[368] Para ilustrar lo que fue esta gran manifestación textil en imágenes, se solicitó a cada organización que compartiera registros de los eventos realizados en sus respectivas localidades. Con ese material, y en colaboración con el diseñador chileno Rodrigo Garrido Lepe, se produjo un documental sobre Mil agujas por la Dignidad. Disponible en: https://youtu.be/RKmJVBfELpk

[369] Para conocer algunas de las principales localidades que se sumaron al llamado textil visitar: https://milagujasporladign.wixsite.com/manifestaciontextil/agujas-por-el-mundo.

Figura 22. Afiche promocional Manifestación Textil Mil agujas por la Dignidad, 7 de diciembre de 2019.

Fuente: Archivo de Mil agujas por la Dignidad.

La idea de usar tendederos para exhibir las postales bordadas con las denuncias de la gente surgió de mi conexión personal con mi ciudad natal, Valparaíso, donde colgar la ropa en las ventanas es una práctica común. Por otra parte, fue también un guiño al trabajo realizado por la artista mexicana Mónica Mayer en 1978, quien utilizó un tendedero para reunir relatos escritos sobre situaciones de violencia machista vividas por más de 800 mujeres de distintas edades y clases sociales. Este diálogo entre los tendederos realizados durante la protesta textil y la instalación de Mayer remite a la idea que desarrolla la historiadora Andrea Giunta (2019, p. 164): “El objetivo cotidiano se transformaba en un soporte de un mensaje colectivo de protesta y liberador”, Al igual que el bordado, tradicionalmente asociado a las labores íntimas del hogar, el tendedero, también perteneciente al imaginario de lo doméstico, se convirtió en un objeto de expresión pública y, sobre todo, política. En las distintas actividades impulsadas por Mil agujas por la Dignidad, se continúa fortaleciendo la imagen del tendedero como sistema expositivo y mecanismo de enunciación (ver figura 23).

Desde lo que fue la gran manifestación textil del 7 de diciembre, Mil agujas por la Dignidad continuó funcionando como una plataforma autogestionada de difusión de proyectos textiles, principalmente con fines sociopolíticos. Tras cinco años de funcionamiento y más de 40 convocatorias y exposiciones realizadas, se ha consolidado una comunidad textil internacional que comparte, colabora y difunde de forma sistemática las diversas instancias que se promueven en torno a los movimientos feministas y la cultura de los derechos humanos.

Figura 23. Tendero para Mil agujas por la Dignidad el 7 de diciembre de 2019. Estadio Municipal Germán Becker, Temuco, Chile.

Fuente: Archivo de Mil agujas por la Dignidad.

Activación textil en comunidad

Mil agujas por la Dignidad, además de ser una plataforma que busca visibilizar proyectos textiles y generar diversas oportunidades para compartir saberes en torno a la creación textil, se ha consolidado como una comunidad impulsada principalmente por mujeres y personas de disidencias sexuales y de género de distintas partes del mundo. A través de redes de gran alcance como Instagram y Facebook, sus publicaciones periódicas se han convertido en una manifestación constante, promoviendo campañas orientadas a difundir y valorar las prácticas textiles como herramientas de lucha social. Muchos de los trabajos textiles creados en respuesta a estas convocatorias acompañan a sus creadoras en las protestas a las que asisten. Por otro lado, varios de los lienzos preparados para estos encuentros sociales terminan siendo publicados en las redes de Mil agujas por la Dignidad, ocupando así otro espacio de denuncia.

Los bordados que se muestran semanalmente, principalmente a través de Instagram y Facebook, son páginas dinámicas de un memorial textil digital, donde se puede consultar y conocer el trabajo de cientos de proyectos y personas dedicadas a la creación de bordados, arpilleras, fotobordados y tejidos, principalmente. Esta vitrina, que se nutre de las contribuciones de personas que desean mostrar sus creaciones, actúa como una suerte de guía y fuente de información para quienes buscan referentes en esta área. Para mantener a flote este espacio de activación textil, ha sido fundamental la articulación de redes con otros proyectos de artivismo, principalmente de carácter feminista, educativos y con fines comunitarios.

Uno de los objetivos iniciales del proyecto siempre ha sido reconocer y poner en valor el rol de las mujeres como creadoras, por lo que gran parte de los espacios abiertos y educativos que se organizan tienen el acento puesto en ellas. La vitalidad de Mil agujas por la Dignidad y su permanencia en el tiempo es, sin duda, gracias al trabajo de mujeres que se definen principalmente como textileras, artesanas, creativas textiles, bordadoras y en menor medida, como artistas. Por otra parte, son las mujeres quienes muestran un mayor interés en abordar temáticas feministas, escribir o investigar sobre prácticas textiles, y mostrar sus creaciones para generar un diálogo colectivo. Esto hace que sean mujeres las principales integrantes de esta comunidad.

Mil agujas por la Dignidad ha comenzado a ser estudiada desde la academia, acercando ya no tan solo a creativas textiles y artistas, sino que también a historiadoras, antropólogas, sociólogas, periodistas, educadoras y psicólogas, por mencionar algunas de las áreas a las que se dedican las investigadoras que han colaborado con la plataforma o han mostrado interés en investigar su funcionamiento (Calafell, 2021; 2023; Maestre, 2022; Babativa, 2022; Colectivo El Ojo de la Aguja et al., 2022; Bastacini, 2023; Haro, 2023).

Desde el hilo del mundo del arte

Con respecto a la relación de la plataforma con el mundo del arte, es un aspecto que indudablemente también viene potenciado por mi interés y mi formación como artista/pedagoga e historiadora del arte. Entre algunas de las instancias que dan cuenta de esta relación, el año 2020 fue seleccionado como proyecto invitado para formar parte de la VI edición de Mujeres Mirando Mujeres, plataforma europea de arte y género en el que se visibilizan los trabajos de mujeres que desde diversos roles y territorios se desenvuelven en circuitos artísticos.[370] Ese mismo año Mil agujas por la Dignidad formó parte del II Festival de Arte textil, Fibra de artista, organizado en formato híbrido desde Cachoeirinha, Brasil, por los colectivos Trasformando Arte y TransFormArte. En 2021, formó parte del Festival de la Lana, organizado desde Santiago de Chile, en donde se realizó un breve reportaje periodístico en torno a Mil agujas por la Dignidad y la encuesta que se tituló Censo Textil.[371] De igual forma ese mismo año quedó seleccionado dentro de los 50 proyectos de difusión de la Asociación de Jóvenes Historiadores (AJHIS).[372]

Entre los hitos vinculados al mundo del arte más importantes de la plataforma está la exposición textil en línea *Puntadas Revoltosas*, realizada en conjunto con el Museo de las Mujeres de Costa Rica[373]. La convocatoria fue difundida a través de las redes sociales de ambos espacios. Como directora de Mil agujas por la Dignidad fui invitada a realizar la curaduría de la muestra entre 326 proyectos textiles provenientes de países como México, Estados Unidos, España, Chile, Perú, Honduras, Panamá, Costa Rica y Francia. De todas las propuestas recibidas, se seleccionaron 30 obras textiles de artistas y colectivos. La exposición se dividió en tres categorías, que buscaban mostrar las diferentes facetas en que el textil se desarrolla en el arte: Prohibido Callar, Experimentación textil y Grupos textiles.

Proyectos como estos se encuentran fuertemente respaldados por la activación de mecanismos de difusión a través de redes digitales. Si bien el Museo de las Mujeres de Costa Rica tiene como enfoque principal destacar a las mujeres como creadoras, y habitualmente trabaja con artistas que surgen desde el campo del arte, ha mostrado apertura a acoger diversas muestras con estas características. Esta convocatoria y mi trabajo curatorial fue el comienzo de una serie de experiencias que vinculan a Mil agujas por la Dignidad con el ámbito de lo artístico. Si bien la plataforma y comunidad textil tiene su acento en la acción política y social, por sobre la obtención de prestigio en el mundo del arte, reconozco como directora del proyecto que este tipo de posibilidades potencian el trabajo creativo individual de las mujeres y colectivos que participan, porque

[370] Para leer la nota sobre Mil agujas por la Dignidad, visitar: https://mujeresmirandomujeres.com/mil-agujas-por-la-dignidad-karen-rosentreter-villarroel-proyecto-invitado/ (Consultado el 7 de marzo de 2024).
[371] Para obtener más información visitar: https://festivaldelalana.cl/la-protesta-de-las-agujas/ (Consultado el 20 de marzo de 2024)
[372] Para más información visitar: https://www.ajhis.eu/actividades/actividades/congreso-nuevas-plataformas-para-hacer-historia/proyectos-de-divulgaci%C3%B3n/mil-agujas-por-la-dignidad (Consultado el 20 de marzo de 2024)
[373] Para más información visitar: https://www.museodelasmujeres.co.cr/exposiciones/puntadas-revoltosas (Consultado el 3 de agosto de 2024)

les abren nuevas opciones de difusión a las problemáticas sociales que abordan en sus obras, pero también les ofrecen nuevos horizontes laborales desde sus producciones. Estas circunstancias y formas de operar se corresponden con las de otros casos de estudio dedicados al artivismo textil, así como con varias de las experiencias relatadas por las encuestadas, quienes, a través de exposiciones en espacios artísticos, aunque ese no haya sido su objetivo principal, han logrado una mayor difusión de su trabajo y, en algunos casos, hasta proyecciones laborales.

Otro hecho relevante en la trayectoria artística de la plataforma ocurrió en 2023, en razón de los 50 años del golpe cívico-militar en Chile, cuando se llevó a cabo *Todas las historias que caben en una Historia*, una convocatoria textil digital que además contó con una muestra presencial en Santiago de Chile. La primera de los 5 años de funcionamiento del proyecto. Esta propuesta consistió en un ejercicio de memorias cruzadas, en que personas de diversas partes del mundo representaron, a través de alguna técnica textil, el testimonio escrito por otra persona sobre sus experiencias derivadas del golpe cívico-militar de 1973 en Chile y la dictadura que perduró hasta 1990. Tal como el nombre del proyecto lo sugiere, tuvo como objetivo visibilizar aquellas historias familiares que han resistido en el tiempo, además de retratar a través del textil, cómo este doloroso pasaje de la Historia de Chile es una huella imborrable para diversas generaciones. La convocatoria se lanzó en junio de 2023 a través de las redes sociales de Mil agujas por la Dignidad, por medio de un vídeo realizado por el artista multidisciplinar Francisco Brozovic.[374] El proyecto de textil y memoria también fue difundido por diversos medios periodísticos.[375]

En esta convocatoria participaron 128 personas, en su mayoría bordadoras, de diferentes países alrededor del mundo. Ellas crearon piezas textiles inspiradas en 82 relatos relacionados con la dictadura (ver figura 24). En total, participaron personas de doce países diferentes. Después de más de cuatro meses de trabajo conjunto, se consolidó con fuerza una de las principales consignas de la convocatoria que era evidenciar cómo es que el textil se ha transformado en una poderosa herramienta para preservar la memoria histórica de los pueblos.

[374] Disponible en: https://youtube.com/shorts/5KGMjdlzAjc?si=7oM4UwXC0WOZ134U

[375] La convocatoria y la muestra contó con la colaboración especial de la periodista chilena Francisca Palma Arriagada, quien también es artivista textil y escritora. El Diario el Mostrador ha difundido diversas intervenciones textiles de Mil agujas por la Dignidad y para esta ocasión publicó la convocatoria a través de la siguiente noticia: https://www.elmostrador.cl/cultura/2023/06/15/convocan-a-accion-textil-internacional-a-50-anos-del-golpe-civico-militar-en-chile/ (Consultado el 7 de noviembre de 2024)

Figura 24. *Relato 27*, bordado. Luz Amparo Lema. Colombia. 2023. [376]

Fuente: Archivo de Mil agujas por la Dignidad.

Aunque este proyecto requirió un arduo trabajo de gestión, se logró el objetivo de generar un ejercicio de memorias cruzadas, es decir, un diálogo intergeneracional a través de la creación de piezas textiles. La posibilidad de que estas obras quedaran registradas en un sitio web permite dar a conocer diversos relatos, tanto actuales como de la época, mostrando el impacto que la dictadura sigue teniendo en distintas generaciones. Además, este espacio expositivo digital facilita futuros estudios interesados en explorar la conexión entre el textil político y los procesos de memoria individual y colectiva.

Para llevar a cabo la muestra presencial en el Museo de Arte Popular Tomás Lago, que está en la Plataforma Cultural del Campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile, trabajé junto a Deysi Cruz, encargada de Extensión y Educación del museo, en la programación de este proyecto a través de reuniones virtuales. Con respecto al trabajo con las textileras, una vez cerrado el proceso de inscripción, se realizó una instrucción específica sobre los objetivos del proyecto a través de Zoom. Tanto para la muestra

[376] El relato 27 pertenece a Carolina Calderón de Santiago de Chile. Para más información visitar: https://todaslashistorias.wixsite.com/todas-las-historias

virtual, lanzada el 11 de septiembre de 2023,[377] como para la muestra presencial, inaugurada el 17 de octubre del mismo año, se prepararon comunicados clarificadores sobre las etapas de trabajo, lo que permitió mantener una comunicación constante con las participantes a través de mail. Para el lanzamiento virtual se realizó un encuentro abierto en el Instagram de Mil agujas por la Dignidad, donde se invitó a tres creadoras textiles de Chile, Argentina e Inglaterra a conversar.[378]

Durante la planificación de la muestra presencial en un museo, se puso a prueba el sentido de comunidad que Mil agujas por la Dignidad había forjado durante años de trabajo. Más de 30 participantes aceptaron la invitación de involucrarse de diversas maneras para sacar adelante la muestra, que no contó con ningún auspicio institucional ni tampoco con ninguna bonificación monetaria. Como algunas bordadoras viajaron desde Argentina y México, se organizaron comisiones para conseguir alojamientos y trasladarlas para que pudiesen llegar a la inauguración. Otras bordadoras consiguieron el apoyo de profesionales, como fotógrafos y periodistas. También vino un grupo de participantes a trabajar en el montaje de la exposición y una vez acabada la muestra, hubo un pequeño comité encargado de retirar las obras para retornarlas a sus creadoras y sus respectivos países de origen.

El día de la inauguración de la exposición asistieron más de 80 personas, entre las que se encontraron estudiantes de la carrera de Licenciatura en Artes, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y docentes de la misma institución. También fue fundamental la presencia de familiares y amigos de las expositoras, para algunas de las cuales esta fue su primera experiencia mostrando sus obras en un espacio público de carácter artístico. Durante el evento además se llevó a cabo una dinámica colaborativa de reflexión en torno a las experiencias de las artistas y el tema central del proyecto, donde las creadoras tuvieron un rol protagónico y fueron reconocidas a través de sus obras.[379] La muestra fue acompañada con un texto curatorial de mi autoría. A continuación, un breve extracto del mismo:

> Desde nuestros espacios de mujeres en lucha, abrazamos lo textil como una forma de arte de la resistencia, como un lenguaje amoroso que nos cuida, pero también nos permite hablar más allá del cuerpo y las palabras. Nuestras prácticas textiles son una manera poderosa de hacer y ser conocimiento. Estamos tejidas a un momento punzante de la Historia, donde nuestras historias y todas las historias también caben en nuestros textiles.

---

[377] En el soporte técnico y diseño de la muestra virtual estuvo a cargo del historiador Martín Garrido Lepe.
[378] Para acceder al encuentro con motivo del lanzamiento del sitio web de "Todas las historias que caben en una Historia", visitar: https://www.instagram.com/tv/CxBwUKZs_Oz/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==
[379] Durante la inauguración de la exposición presencial *Todas las historias que caben en una Historia* se me acercaron diferentes personas a comentarme cómo es que los textiles que habían observado junto a los relatos que representaban, podrían ser perfectamente las historias de sus familias. Fui testigo de la impresión y la emotividad constante que generó la muestra textil en las personas que asistieron. Indudablemente los textiles les removieron experiencias personales, transformándolos en espacios de reconexión con sus memorias. Muchas de estas experiencias quedaron plasmadas en el libro de comentarios que se habilitó para la ocasión.

De todas las convocatorias e iniciativas que se han llevado a cabo a través de Mil agujas por la Dignidad, quisimos destacar ésta en particular porque fue la primera vez que una muestra digital se articuló también como un proyecto presencial, aun considerando las diversas procedencias de las creadoras. Si bien en otras ocasiones las textileras que participan en las instancias de la plataforma han tenido la posibilidad de exponer sus obras en eventos artísticos presenciales de forma individual, esta invitación fue especial, porque convocó a gran parte de las mujeres que han venido trabajando por sus ideales a través de las iniciativas de la plataforma, en un proyecto colectivo internacional de memoria.

Es importante destacar que la disposición positiva del museo para recibir esta exposición da cuenta de nuevos mecanismos de acción e inclusión de parte de las instituciones, teniendo en cuenta que no todas las mujeres que participaron tenían experiencias como artistas y que gran parte de la gestión se realizó a distancia. La institución habilitó diversos espacios destinados a la recepción y posterior entrega de las obras por parte de las expositoras. El equipo encargado del montaje y la codirección del proyecto demostró disposición y apertura al establecer una comunicación directa con las participantes ante cualquier eventualidad. En lo que respecta a mi rol curatorial, fui considerada de manera constante tanto en el diseño del material publicitario elaborado por el museo como en aspectos específicos vinculados a la muestra. Desde mi perspectiva, la incorporación de personas jóvenes interesadas en los debates sociopolíticos, particularmente dentro del staff de este tipo de exhibiciones, constituye un elemento fundamental para favorecer la apertura de instituciones de esta índole hacia propuestas expositivas de este tipo.

Por otra parte, pude constatar que las personas que no están habituadas a trabajar con instituciones artísticas enfrentaron mayores dificultades para comprender ciertas dinámicas, como la disposición de los espacios y los plazos establecidos desde el museo para la entrega y el retiro de las obras, entendiendo que hay un equipo de montaje con tiempos designados para ello. Sin embargo, la experiencia tuvo resultados positivos y alentadores, teniendo en cuenta la amplitud del proyecto y que esta fue la primera gran exposición presencial organizada por la plataforma en una institución del mundo del arte. A través de estas experiencias podemos percibir que los museos están más abiertos a realizar este tipo de muestras, sin entrar en requerimientos específicos, como por ejemplo algún dossier sobre la trayectoria artística de las creadoras.

La exposición tuvo un fuerte impacto en algunas participantes, lo que llevó a la creación de agrupaciones que siguieron trabajando en el tiempo, como es el caso de "Agujas Activas" de Río Negro, Argentina. Este grupo ha llevado la pieza textil "La Carta" que fue realizada para la convocatoria a diferentes espacios culturales y medios de difusión.[380]A más de un año de su participación, siguen accionando sus producciones textiles, a favor de diversas causas feministas y el resguardo de los derechos sociales en Argentina.

[380] Para más información visitar: https://www.antena-libre.com.ar/2023/08/18/todas-las-historias-que-caben-en-una-historia-presentacion-de-la-pieza-la-carta-arte-textil-y-social/

Objetivos y convocatorias digitales

En las dinámicas y actividades propuestas por Mil agujas por la Dignidad, se proyectan tres objetivos principales: visibilizar el quehacer textil como una forma de acción política en apoyo a la cultura de los derechos humanos, especialmente con acento en las problemáticas de América Latina; reivindicar a las mujeres como creadoras, figuras claves de la enseñanza y resistencia de los oficios textiles, reconociéndolas como artistas aunque sus valiosas contribuciones hayan sido ignoradas en los relatos de la historia del arte; y finalmente, promover espacios de aprendizaje donde se compartan conocimientos a través de pedagogías con enfoques feministas y acciones comunitarias, fomentando así el reconocimiento y el sentido de pertenencia a los territorios a través del uso del espacio público.

A través de acciones que persiguen los objetivos planteados anteriormente, Mil agujas por la Dignidad es una plataforma que, con el tiempo, ha ganado fuerza y protagonismo en diversos espacios comunitarios, académicos y artísticos. Estas interacciones se han desarrollado principalmente gracias al papel destacado que tienen las redes digitales en informar y promover los ideales que persigue. Como ya se ha mencionado, su principal objetivo es la creación y difusión de textiles políticos como herramienta de protesta, involucrando a comunidades de bordadoras y tejedoras en diferentes países. Las temáticas giran en torno a los derechos humanos y los diversos movimientos feministas de los territorios latinoamericanos (ver figura 25). En esta meta, las convocatorias digitales han sido fundamentales, ya que han permitido consolidar una comunidad activa que se moviliza por ideales comunes.

Entre las principales iniciativas que han quedado reflejadas en las redes de Mil agujas por la Dignidad, se destaca la convocatoria *RECHAZAR el Fascismo*, en 2021, cuyo objetivo fue crear textiles que invitaran a rechazar la candidatura de extrema derecha en el país.[381] Este llamado coincidió con el aniversario de la plataforma, por lo que se realizaron transmisiones en vivo con los diversos colectivos que se organizaron para apoyar esta idea desde diversos países. En relación con la enérgica situación política de Chile de estos últimos cinco años, las convocatorias *Plebiscito Textil*, llevadas a cabo en 2020 y 2022, también tuvieron como objetivo generar espacios de bordado y reflexión en torno al proyecto de nueva Constitución chilena.

[381] Para conocer en mayor profundidad el sentido de las instancias que se ha levantado desde Mil agujas por la Dignidad, se recomienda el artículo: "Artivismos textiles en América Latina Mil agujas por la Dignidad: bordados políticos accionados entre la digitalidad y la calle" publicado el año 2024. Disponible en: https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/e10501675

Figura 25. *Enredo para Utopia*, arpillera. Claudia Verdugo. Brasil. 2024. Convocatoria de Mil agujas por la Dignidad *Sacar la aguja, sacar la Voz*, en razón del 5º aniversario.

Fuente: Archivo personal de Claudia Verdugo.

Entre otras de las convocatorias que han surgido en respuesta a los diversos conflictos políticos y humanitarios, se destaca *Borda por los Derechos Humanos*, en 2021 y 2022, una iniciativa que surgió en reacción a la represión en Colombia.[382] A este llamado de protesta textil en apoyo al pueblo colombiano se sumaron diversos colectivos, lo que

[382] Las manifestaciones en Colombia, desencadenadas tras el anuncio del proyecto de reforma tributaria propuesta por el gobierno de Iván Duque, fueron duramente reprimidas por la policía y el ESMAD, con consecuencias nefastas para la población. Según la Unidad de Investigación y Acusación (UIA) de la JEP, a raíz de las manifestaciones en Colombia el 2021, se registraron 329 muertes violentas. Del total, 24 corresponden a civiles y 89 a miembros de la fuerza pública. Para más información visitar: https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/En-2021-el-conflicto-armado-se-reactiv%C3%B3-en-12-zonas-del-pa%C3%ADs,-dio-a-conocer-la-UIA-de-la-JEP.aspx

además motivó la creación de nuevas agrupaciones como es el caso del colectivo Tejedores de Resistencia, que perdura hasta la actualidad (Babativa: 2022, pp. 56-57).

En 2022, las convocatorias de bordado político y de denuncia en relación a conflictos de América Latina continuaron a favor de países como Ecuador, sobre todo tras el paro nacional convocado por las organizaciones indígenas y campesinas, que estaban en desacuerdo con las políticas de gobierno del presidente Guillermo Lasso. De igual modo, la participación de bordadoras brasileñas, a pesar de la barrera del idioma en muchos casos, ha sido significativa en diversas convocatorias levantadas por la plataforma. Los reiterados conflictos sociopolíticos de Brasil han dado origen a diversos llamados de denuncia.

Una convocatoria que tuvo una amplia participación surgió a raíz de la trágica situación provocada por la pandemia mundial COVID-19 en Brasil. La escasez de vacunas y el trato deshumanizado que muchas personas recibieron durante el gobierno de Jair Bolsonaro llevó a la movilización de centenares de bordadoras artivistas que quisieron demostrar su descontento ante la situación. A finales del 2022, tras el intento de golpe de Estado contra el presidente Lula da Silva, se lanzó una campaña textil online para visibilizar el ataque contra la democracia y los derechos humanos en Brasil. Al mismo tiempo, se realizó una convocatoria en apoyo a los manifestantes en Perú, quienes salieron a la calle para demostrar su descontento contra la gestión del Congreso de la República y de su presidenta Dina Boluarte.[383]

Los artivismos textiles que convergen en Mil agujas por la Dignidad, revelan una dimensión del mundo textil que lo ubica como una forma de arte político. Estas telas denunciadoras planificadas desde la digitalidad y luego expuestas en el espacio público, son producciones artísticas que surgen como respuesta creativa a una demanda social. Muchas de las iniciativas que promueve la plataforma cuentan con la participación de organizaciones sociales, que, aunque no se dediquen a las prácticas textiles, trabajan por mejorar la calidad de vida en sus comunidades. Quienes se acercan a la creación textil movidas por el deseo de ser escuchadas no lo hacen necesariamente desde el lugar del arte institucional. En cambio, priorizan el uso del espacio público y el acto simbólico del bordado colectivo, muchas veces incluso por encima del contenido explícito de los mensajes plasmados en sus textiles.

Indudablemente las instancias feministas son las que más abundan en la trayectoria de Mil agujas por la Dignidad (ver figura 26). Esto es de esperarse teniendo en cuenta el vínculo histórico de las mujeres con las prácticas textiles, pero además desde la intención de reconocer su importante rol como creadoras dentro de la historia del arte y la evolución cultural de los pueblos. Para ello, se han llevado a cabo encuentros abiertos de conversación como *Creativas Textiles* y *Desenredemos Hilos*. Estos espacios fueron

[383] Estas manifestaciones no estuvieron exentas de violaciones a los derechos humanos, 50 personas civiles y un policía murieron y más de 1,400 resultaron heridas durante las protestas que tuvieron lugar entre diciembre de 2022 y marzo de 2023 en Perú. Para más informació visitar: https://www.amnesty.org/es/latest/news/2024/07/peru-muertes-lesiones-protestas-presidenta-cadena-mando-responsables-penales/

realizados a través de Instagram Live con el objetivo de poder generar un diálogo con las 12 invitadas vinculadas a la creación textil. En estos encuentros se buscó abordar sus prácticas desde diversos contextos, entre los que se encuentran el arte, la educación y la dinamización de organizaciones feministas y comunitarias, entre otras finalidades.

Figura 26. *La Invisible*, bordado. Sara Cadima. Argentina. 2024. Convocatoria de Mil agujas por la Dignidad *Textilea tu lucha*.[384]

Fuente: Archivo personal de Sara Cadima.

[384] Para conocer el relato de la obra visitar: https://www.instagram.com/p/C4QMyXLsdoQ/?igsh=MWk5dW5hd2ZnMWZiZA==)

Otro de los proyectos intencionadamente feministas que tuvo gran impacto entre la comunidad fueron los espacios de conversación *Relatos Textiles*. En estos ocho encuentros se invitaron a especialistas textiles para que compartieran sus conocimientos y reflexiones en torno a temáticas específicas atingentes a los objetivos de la plataforma. Fueron transmitidos por Facebook y llegaron a participar 22 mujeres y tres colectivas, de diferentes países y especialidades.[385] De igual forma, la convocatoria *Mujeres Textiles que inspiran*, realizada en 2021, fue un espacio clave para visibilizar la creatividad de más de 60 mujeres. Estas participantes compartieron fotos de sus textiles acompañadas de relatos sobre las mujeres que las habían inspirado, destacando emocionantes historias de cómo sus antepasadas les transmitieron sus conocimientos y vivencias en torno a la práctica textil. Ese mismo año, la convocatoria *Bordamos y denunciamos los horrores del patriarcado*, reunió a más de 50 mujeres de diversas partes del mundo, quienes compartieron reflexiones sobre cómo la violencia patriarcal afecta sus vidas.

En marzo de 2022, se lanzó *Narrativas textiles feministas*, una campaña que incluyó bordados con mensajes feministas y un taller gratuito de narrativas textiles vía Zoom, con la participación de 150 mujeres de diferentes países. Este taller, concebido como un espacio seguro y cerrado, ofreció un ambiente de apoyo sororo a través del bordado y el tejido, donde las mujeres compartieron experiencias de vida y conocimientos de resistencia a través de sus creaciones. En agosto de ese mismo año, se llevó a cabo la convocatoria textil *Bordamos para atravesar la rabia*, camino al 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres y las niñas. Este evento incluyó un taller online cerrado, donde las mujeres se conmovieron a través de los relatos íntimos que compartieron. Entre los temas cruciales que se desarrollaron se encuentra el derecho al aborto, la violencia obstétrica, el abuso sexual y la discriminación laboral. Las obras realizadas en este espacio se convirtieron en un símbolo de apoyo y solidaridad, a pesar de la distancia física y las diferencias generacionales de las participantes. Círculos de bordados digitales como estos permiten dar un giro positivo a las plataformas sociales, ya que además de conectar a personas que difícilmente podrían encontrarse presencialmente, permiten generar instancias de aprendizaje horizontales a través de sus propias historias.

Mil Agujas por la Dignidad es una plataforma que, a través de diversas iniciativas, busca potenciar el bordado y tejido como medios de resistencia y expresión política. En su objetivo de promover el asociativismo a través de estas prácticas, las mujeres han sido las principales protagonistas de sus proyectos a lo largo de sus años de funcionamiento. Gracias al trabajo en red entre ellas y el apoyo de asociaciones feministas con fines similares, sus convocatorias han visibilizado, a través del textil, importantes luchas sociales en América Latina, así como problemáticas de gran impacto, como las

[385] Entre los temas tratados en los programas *Relatos Textiles* se encuentra: el arte textil como herramienta de denuncia social, la reutilización textil desde una perspectiva ambiental y laboral, proyectos feministas vinculados al bordado, la historia de las arpilleristas chilenas, el bordado como método de autosanación, la desmitificación del textil como una práctica exclusivamente femenina, los conflictos en América Latina y sus representaciones textiles, y el tejido como herramienta de lucha feminista. Estos encuentros se encuentran disponibles en el perfil de YouTube de Mil agujas por la Dignidad: https://youtube.com/@milagujasporladignidad309?si=HuDJbWMEkELowNz3

violaciones a los derechos humanos contra el pueblo palestino (ver figura 27). Estas condiciones que promueven la creación y las discusiones sociopolíticas han favorecido la conformación de una comunidad activa y comprometida, que, además, se ha convertido en un espacio de acompañamiento emocional.

Figura 27. *Para la guerra nada*, bordado. Liliana Cuartas. México. 2024. Convocatoria de Mil agujas por la Dignidad *Palestina libre*.

Fuente: Archivo de Mil agujas por la Dignidad.

5.4 Fibras esenciales: síntesis de las principales características de las prácticas textiles

Esta parte de la investigación se nutrió significativamente de los resultados de la encuesta aplicada y analizada en los capítulos 3 y 4, los cuales permitieron afinar los enfoques sobre las características recurrentes de las prácticas textiles desde la perspectiva de quienes participan activamente en ellas. Estos hallazgos se complementan con el análisis de bibliografía especializada, diversos estudios de caso y mi propia experiencia en el campo.

Una de las primeras características que se consolidó a lo largo de toda esta etapa de análisis es la persistente asociación de las prácticas textiles con el mundo de lo femenino, evidenciando que continúan siendo mayoritariamente desarrolladas, estudiadas y enseñadas por mujeres. Para profundizar en esta relación, se exploró el proceso histórico de feminización del trabajo textil en Europa, y cómo dicho imaginario fue posteriormente transferido y naturalizado en América Latina durante la colonización, consolidando una división de género en torno a estas prácticas que pasó a la posterioridad.

El género continúa siendo un factor determinante en la forma en que se categorizan y valoran las prácticas textiles dentro del mundo del arte. La irrupción de artistas hombres y disidencias en un campo históricamente asociado a lo femenino puede parecer novedosa, y si bien ha contribuido a diversificar las narrativas textiles, no necesariamente ha servido para evidenciar, y mucho menos revertir, la persistente brecha de género. De hecho, persisten dinámicas en las que proyectos textiles de gran escala se sostienen sobre el trabajo colectivo y anónimo de mujeres, cuya labor queda invisibilizada bajo la autoría de un artista o una marca que no las incluye en el plano intelectual ni discursivo del proyecto. Aunque lo textil atraviesa un momento de alta visibilidad y prestigio en ciertos circuitos culturales, esto no implica que se hayan superado las lógicas excluyentes del arte hegemónico, ni la mirada despectiva hacia las expresiones provenientes de la cultura popular.

Este boom de lo textil claramente viene dado de su conexión inherente con la historia de las mujeres. Vistas principalmente desde el cristal de las culturas occidentales, los movimientos feministas han propulsado diversas campañas que buscan reivindicar actividades que, históricamente, fueron relegadas a un segundo plano debido a su asociación con el ámbito privado, espacio que las mujeres fueron obligadas a habitar. Sin embargo, desde esa misma intimidad, las mujeres comenzaron a organizarse y a desarrollar proyectos colectivos de resistencia, los cuales se movilizan con gran fuerza en la actualidad. Estos proyectos, generalmente de bordado en el espacio público, han adquirido un papel crucial en la denuncia de desigualdades y la visibilización de violaciones a los derechos humanos en América Latina.

Por otra parte, se identificaron patrones de aprendizaje y difusión en el ámbito textil estrechamente vinculados al rol predominante de las mujeres como principales mediadoras en los espacios donde circulan las creaciones textiles. Asimismo, se destacó

el bordado como técnica central, tanto en los resultados de la encuesta como en los casos de estudio analizados y en mis propias experiencias en mediación textil.

Otra de las cualidades más destacadas que surgió reiteradamente durante el proceso de identificación de las principales características de las prácticas textiles, es su tendencia a la colectividad. La participación de las encuestadas en exposiciones artísticas, según los datos obtenidos, ha ocurrido principalmente a través de sus colectivos. Aunque la participación individual comienza a abrirse paso de forma paulatina, los casos de estudio revelan que acceder a galerías o museos resulta más viable cuando se participa en grupo. Sin embargo, las personas que no provienen del ámbito del arte y se dedican a la creación textil con fines estéticos siguen enfrentando barreras para obtener legitimación en este campo. Si bien lo colectivo puede funcionar como una puerta de entrada, muchas veces no se consideran elementos como la autoría o la singularidad de cada obra, lo que limita el reconocimiento individual dentro del espacio artístico institucional.

Como ya se ha discutido las prácticas textiles transitan en una pluralidad de espacios: sociales, políticos, comunitarios, digitales y académicos. El arte constituye solo uno de los múltiples escenarios posibles, pero su inclusión en este ámbito no condiciona ni limita su existencia ni su legitimidad. Desde esta libertad de movimiento existen ciertas tensiones con las instituciones artísticas, ya que, aunque algunos textiles testimoniales logran llegar a museos o galerías, no siempre son recibidos en igualdad de condiciones que las obras provenientes de disciplinas con mayor prestigio o creadas por personas con formación en artes. Por otra parte, la no pertenencia explícita al mundo del arte permite que muchas creadoras textiles se desplacen con mayor autonomía respecto a las normas del sistema artístico, ya sea por desconocimiento de sus códigos o como una forma consciente de desafiar su lógica elitista y excluyente, la misma que muchas de sus obras buscan cuestionar.

Se han analizado múltiples casos de estudio que evidencian cómo a través de las prácticas textiles realizan un uso estratégico de estos espacios hegemónicos, asumiendo como un acto político su ocupación. Podríamos pensar que estas manifestaciones textiles que provienen principalmente desde la cultura popular y la cultura de la resistencia, muchas veces ponen en jaque las categorías de la alta cultura y centro, muy arraigadas en América Latina, en los que todavía se cuestiona la validez de sus propias expresiones locales. La inserción del textil político en espacios institucionales muchas veces enfrenta y subvierte esas jerarquías, porque al parecer no tienen nada que perder. Muchas de estas obras textiles no encajan en los parámetros tradicionales del arte contemporáneo, sino que pertenecen a lo que se denomina “prácticas culturales dispersas” (Escobar 2021, p. 665), expresiones orientadas a la memoria, la denuncia y la acción colectiva. Las categorías tradicionales del mundo del arte y su constante debate sobre la valoración de este tipo de prácticas han fortalecido al textil como una forma de expresión con dinámicas propias, que pueden llegar a trascender los límites de lo estrictamente artístico. Esta emancipación se fundamenta en que el textil con fines sociopolíticos no depende de las valoraciones del mundo del arte para legitimar su existencia; puede incorporarlas, ignorarlas o incluso desafiarlas, sin que ello altere su propósito esencial, que es la denuncia.

Desde la propia naturaleza de lo textil, diversas instituciones artísticas han comenzado a establecer vínculos más directos con la comunidad, incorporando proyectos textiles en sus programas. Reconocen en estas prácticas una capacidad única para fomentar el diálogo, la participación y la inclusión, atrayendo a nuevos públicos que no suelen ser habituales en museos o galerías.

Otra de las cualidades relacionadas con los multiespacios del textil es la existencia de espacios alternativos donde, como muy bien expresaron nuestras encuestadas, los textiles con contenido de denuncia circulan también en contextos no convencionales como medios de transporte, calles, mercados y festivales. A través de su contenido y carga simbólica, resignifican esos espacios como escenarios de visibilidad artística y memoria colectiva. Las prácticas textiles con fines sociopolíticos tienen un fuerte vínculo con el espacio público, porque es el espacio principal donde se exponen las denuncias sociales y se invita a la comunidad a participar.
Las plataformas digitales, como Instagram y Facebook, han transformado la difusión de las prácticas textiles, permitiendo la creación de comunidades internacionales dedicadas a objetivos sociopolíticos. Recordemos que, a partir de las respuestas de las encuestadas, pudimos analizar como se han masificado los espacios de autoaprendizaje gracias al uso de estas nuevas plataformas digitales. Muchas obras nacen en contextos de protesta o acción social y se difunden globalmente por medios digitales, creando comunidades transnacionales y afectivas en torno a la práctica textil. Un ejemplo es Mil agujas por la Dignidad, que ha desempeñado un papel clave como referente de artivismo contemporáneo, conectando múltiples casos de estudio y contribuyendo de manera significativa al entramado de esta investigación.

América Latina, marcada por las cicatrices históricas de la colonización, se levanta como un multiterritorio de inmensa riqueza cultural, aunque atravesado por contextos sociopolíticos complejos que afectan la vida digna de sus habitantes. Estas particularidades han dado origen a nuevas formas de artivismo, en las que el textil ha desempeñado un papel protagónico en las últimas décadas. La colectividad como estrategia de resistencia, el uso de redes sociales y plataformas digitales que fomentan la inmediatez, junto con la resignificación de materiales tradicionales hacia producciones textiles contemporáneas con fines de denuncia social, son elementos clave que están moldeando el futuro de estas prácticas. Estas expresiones, que reviven y persisten en múltiples escenarios, logran mantener su esencia social en la mayoría de los casos.

Nos quedan algunos cuantos hilos sueltos que analizar que serán expuestos en el capítulo 6, sobre todo en relación a la dimensión social de las prácticas textiles, desde el contexto latinoamericano. De igual forma, se considerará la dimensión subversiva y emocional de las prácticas textiles. Como uno de los hilos más fuertes, veremos casos de estudio en torno a la mediación, como elemento clave para esta investigación. Como verdaderas arañas que tejen redes, uno de los principales aportes de las mediadoras textiles es la articulación de espacios de aprendizaje y reflexión colectiva a través de la creación textil en distintas instancias. Estos encuentros promueven el intercambio de saberes en

contextos donde se valoran diversas formas de conocimiento, y no únicamente aquellas derivadas exclusivamente del ámbito académico artístico. La mediación actúa como un puente que rescata y resignifica estas tradiciones en contextos contemporáneos.

Finalmente, continuaremos con el diálogo teórico-práctico que ha guiado este estudio, con el objetivo de comprender cómo se están desarrollando ciertos procesos de legitimación de las prácticas textiles, poniendo atención no solo a su dimensión estética, sino también a aquellas expresiones en las que los textiles se convierten en manifestaciones de resistencia feminista y en objetos de memoria y documentación histórica.

Capítulo 6: Revolución Textil. La dimensión social de las prácticas textiles y sus alcances actuales

En el capítulo anterior se realizó un acercamiento intencionado a los datos más relevantes de la encuesta, con el objetivo de introducir las distintas características identificadas de las prácticas textiles. Si bien en esta parte de la investigación se retomarán algunos de esos datos, el análisis se centrará principalmente en las apreciaciones cualitativas compartidas por las encuestadas y los casos de estudio serán fundamentales como hilo conductor de todas las discusiones que se planteen. Muchas de estas reflexiones e ideas también se pondrán en diálogo con mis experiencias como dinamizadora de espacios sociales vinculados al hacer textil, así como con mi rol en la dirección de Mil agujas por la Dignidad.

Profundizaremos a través de diversas experiencias de distintas localidades y contextos, en cómo el textil ha sido utilizado como una herramienta de sometimiento que las mujeres han sabido subvertir. Se indagará en la capacidad de las creaciones textiles con fines sociopolíticos para transitar por múltiples espacios, no solo físicos, sino también emocionales. Esta sección se centrará en ese territorio psicológico y autocurativo que las prácticas textiles pueden llegar a tener, sobre todo desde el trabajo colaborativo entre mujeres

Por otra parte, ahondaremos en el factor geopolítico y cómo las cualidades propias del continente intervienen en las producciones culturales, desde los conflictos de las desapariciones y violencia naturalizada de los feminicidios. Desde lo anterior, analizaremos la fuerza social de las prácticas textiles a través de algunas de sus proyecciones en distintos escenarios contemporáneos. Para ello, será clave indagar en su capacidad de generar espacios de diálogo y denuncia, fomentar la construcción de nuevas comunidades y accionar otras, en medio de procesos políticos y conflictos humanitarios. En este contexto, resulta fundamental reconocer el rol de la mediación textil, a través del análisis de casos de estudio de mujeres que se dedican a esta labor desde diversos territorios, tejiendo redes entre las comunidades, la academia y el mundo del arte.

Como ya se planteó en el capítulo 2, el caso de las arpilleras de la dictadura ha tenido un importante impacto en nuevas expresiones textiles. En razón de lo mismo, se prestará especial atención al trabajo de la curadora de arpilleras Roberta Bacic y su rol de mediación textil desde la plataforma y archivo Conflict Textiles. Las arpilleras podrían considerarse una de las obras textiles con fines sociopolíticos más reconocidas a nivel internacional. Especialmente a partir de su incorporación en espacios artísticos de alto prestigio, lo que ha contribuido significativamente a su visibilización y legitimación como obra de arte y objeto de memoria.

Finalmente, volveremos la mirada hacia los espacios culturales y digitales donde las prácticas textiles están siendo cada vez más legitimadas y reconocidas, no solo por su valor estético, sino también por su potencia como formas de resistencia feminista y

herramientas para la construcción de memoria histórica. En este contexto, se abordarán las tensiones contemporáneas entre la cultura popular, y los circuitos de legitimación artística, a través del análisis de artistas textiles que, desde diversos ámbitos, conciben su quehacer como una práctica intencionadamente política, crítica y propositiva, en diálogo con los nuevos mecanismos de reconocimiento y validación institucional.

6.1 El ángel del hogar también borda: desde lo opresivo a lo subversivo del textil

A lo largo del mundo, existen numerosos relatos que evidencian cómo el trabajo textil ha sido históricamente instrumentalizado como una forma de control y sometimiento, especialmente hacia las mujeres. Aunque ya exploramos la idea de que esta práctica sirvió para perpetuar el arquetipo femenino, ahondaremos en ejemplos donde técnicas como el bordado fueron empleadas como formas de esclavización y control. En muchos casos, además, se trató de una actividad impuesta, asociada a la restricción de libertades y a la opresión de las mujeres, y en otros, infravalorada como una práctica feminizada, incluso en contextos de cautiverio. [386]

La relación entre las mujeres y el cumplimiento de normas patriarcales se manifiesta reiteradamente en el acatamiento de ciertas tradiciones. Tal es el caso de China y su dolorosa técnica del vendado de pies, conocida como los pies de loto. Esta tradición, cuyos orígenes se remontan a la dinastía Song en el siglo X, comenzó como una moda entre las cortesanas de élite. Con el tiempo, sin embargo, se fue extendiendo hasta difundirse ampliamente entre los sectores rurales hacia el siglo XX. En estas comunidades, las mujeres que se sometían a esta práctica solían dedicarse a labores domésticas y artesanales, como hilar, tejer algodón o confeccionar esteras de junco, entre otras actividades en las que el quehacer textil tenía un papel protagónico. (Burgess, 2022). A raíz de esta tradición, en la que se quebraban intencionalmente los arcos de los pies de las mujeres para moldearlos y detener su crecimiento hasta alcanzar un tamaño considerado ideal, se veían obligadas a pasar la mayor parte del tiempo postradas y sometidas. Esta práctica las dejaba discapacitadas de por vida, imposibilitándolas para desplazarse con normalidad (Cummings et al., 1997).

Debido a la práctica del vendado de pies y la reducida movilidad de las mujeres, muchas pasaban largas jornadas reunidas en habitaciones adaptadas para ellas. En este contexto de encierro forzado y convivencia íntima, en el condado de Jiangyong, provincia de

[386] Un caso que resulta pertinente mencionar es el de Àngels Rabadà Nuñez. Ella estuvo detenida en la prisión de La Trinitat, en Barcelona, en tres ocasiones. La segunda vez fue arrestada por realizar una pintada que decía "Franco asesino", en protesta por el asesinato de Puig Antich en 1974. Permaneció en prisión durante dos meses y medio, y en las celdas de castigo logró bordar un pequeño paño con flores. A pesar de las restricciones para ingresar lápices o papel, sí se permitía el ingreso de agujas e hilos, debido a la mirada feminizada e infravalorada que históricamente han tenido las prácticas textiles. Àngels comentó que lo que más le sorprendía era que ella utilizaba una aguja de gran tamaño, con la que incluso podría haber causado más conflictos que con un lápiz, lo que evidencia la carga simbólica de estos materiales y la perspectiva estereotipada con que eran evaluados por las autoridades penitenciarias. Comunicación personal con Àngels Rabadà Nuñez, 8 de abril de 2025.

Hunan, al sur de China, las mujeres desarrollaron un lenguaje secreto para comunicarse entre sí, el nüshu. Este sistema de escritura creativa quedó plasmado en sus textiles, permitiéndoles expresar sus sentimientos, compartir sus historias y mantenerse unidas en un entorno marcado por la opresión y el silencio. Muchos de sus mensajes eran bordados en telas, escritos en abanicos o plasmados en objetos cotidianos, lo que convirtió al nüshu en una forma de resistencia íntima, exclusiva de mujeres (Wang, 2000). Estas piezas hoy se han transformado en valiosos documentos históricos, porque dan cuenta de los testimonios de las mujeres de esa época, oprimidas por tradiciones que estaban por sobre su vida y su libertad. A pesar de ello, para ciertos sectores de la sociedad, aún puede representar un motivo de orgullo haber tenido entre sus ancestras a una mujer con pies de loto.[387]

Si bien dentro de esta tradición el nivel de explotación y trabajo textil al que eran sometidas las mujeres dependía en gran medida de su clase social, existían diferencias marcadas en las motivaciones y condiciones en que desempeñaban estas labores (Burgess, 2022). Aquellas que provenían de clases más pobres debían dedicarse a actividades que aseguraran el sustento económico familiar, mientras que, en el caso de las mujeres de clases más acomodadas, el trabajo textil formaba parte del conjunto de habilidades que debían dominar para ser valoradas ante los ojos de un posible marido. En ambos casos, estamos frente a prácticas textiles directamente asociadas a costumbres que restringían las libertades de las mujeres, incluso por encima de su integridad física, y que iban más allá del simple cumplimiento de un deber moral ante la sociedad.

Otro caso que vincula el bordado, aunque en un contexto de precarización laboral que roza formas de esclavitud, es el de las llamadas Lavanderías de las Magdalenas. Estas fueron instituciones de carácter religioso y carcelario que operaron en Irlanda, y en otros países de tradición católica, desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XX. Estos establecimientos eran gestionadas principalmente por comunidades católicas, como las Hermanas de la Misericordia, y se presentaban como espacios de reforma moral para mujeres consideradas "caídas" o "desviadas" del ideal cristiano, es decir madres solteras, huérfanas, víctimas de abuso sexual, mujeres con discapacidades intelectuales o, simplemente, aquellas que no calzaban con las normas sociales de la época (McCarthy, 2010).

Aunque estos centros eran presentados como sitios de rehabilitación, en la práctica y según lo que las propias protagonistas han declarado, eran sometidas a regímenes de trabajo extenuantes, por lo que no recibían remuneración.[388] Aquellas mujeres que

[387] Para escribir su novela *El abanico de seda*, la autora Lisa See viajó a la provincia de Hunan, cuna de esta milenaria escritura fonética conocida como nüshu, con el fin de estudiarla en profundidad. Este viaje le permitió recoger testimonios de mujeres que aún la conocían y, además, conocer a la última hablante del nüshu, la nonagenaria Yang Huanyi. En razón de lo mismo esta novela, a pesar de que es una ficción, contiene pasajes que surgen directamente de hechos históricos, lo que le otorga una base documental para conocer más de este tema.

[388] El artículo de BBC News Mundo titulado "Lavanderías de las Magdalenas: las monjas irlandesas no piden perdón" presenta testimonios de sobrevivientes como Mary Merritt y Elizabeth Coppin, quienes relatan experiencias de trabajo forzado, encierro y abusos físicos y psicológicos desde edades tempranas. Además, se aborda una investigación oficial realizada en 2013 que concluyó que no había evidencia de

lograban apartarse del pecado, y alcanzar la condición de "Magdalens" lograban salir de las lavanderías y pasaban a realizar actividades como bordado y encaje, asociadas con la virtud femenina y sus roles domésticos. Las mujeres que adquirían esta categoría, eran separadas del resto de las penitentes y llevaban vidas de silencio, soledad y oración (Titley, 2006, p. 5 y 6).

Si bien esta investigación se centra en casos de estudio de América Latina, nos interesa explorar cómo estas historias, provenientes de otras latitudes, se entrelazan con la relación entre el textil y las privaciones de libertad que viven las mujeres. Por la misma razón, otro caso que se analizará es el de las mujeres que formaron parte de los centros del Patronato de Protección a la Mujer en España durante la dictadura franquista (1939-1975),[389] específicamente a través de la experiencia de la periodista y escritora Consuelo García del Cid, quien estuvo detenida en dichas instituciones.

Se abordará este caso de estudio porque resulta particularmente revelador contrastar el testimonio de la periodista que reflexionó sobre su vínculo con el bordado en cautiverio, con la historia de las Arpilleristas de la dictadura chilena. Tal como analizamos en profundidad en el capítulo 2, en este último caso, el bordado y la creación textil, aunque debieron realizarse en clandestinidad debido al riesgo de represalias, no fue una imposición, sino más bien una forma de denuncia y una vía de escape a la pobreza impuesta por el sistema dictatorial. En el caso de las mujeres que pasaron por los centros del Patronato, el bordado se transformó en un mecanismo de sometimiento y, tal como señala Consuelo García del Cid, en la mayoría de los casos constituyó mano de obra barata en beneficio de la Iglesia y de las empresas que pagaban por el trabajo de las presas, quienes no siempre recibieron parte de esa retribución.[390] Consideramos relevante abordar estas dos realidades en las que la práctica textil desempeña roles completamente distintos durante las dictaduras, aunque siempre vinculados a las experiencias de resistencia de las mujeres.[391]

Como ya mencionamos Consuelo García del Cid fue internada en estos centros de reclusión entre 15 y 17 años (1975-1976), tras las gestiones de su propia familia. La periodista realiza un trabajo de documentación esclarecedor, además de relatar su historia y las de muchas otras mujeres en sus libros. Estos textos son piezas centrales en la recuperación de la memoria histórica de España.[392]

---

abuso en estas instituciones, afirmación que las sobrevivientes rechazaron. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/10/141002_abusos_monjas_irlandesas_finde_dv

[389] El Patronato de Protección a la Mujer fue un organismo encargado de "dignificar la moral de la mujer", creado el 6 de noviembre de 1942 y adscrito al Ministerio de Justicia durante la dictadura franquista. (García del Cid, 2025, p. 15).

[390] Comunicación personal con Consuelo García del Cid, 28 de octubre de 2021.

[391] Consuelo declaró haber recibido un pago de 2.000 pesetas, equivalente a unos 12 euros actuales, por su trabajo en el centro El Buen Pastor, en Barcelona, donde operaba una máquina industrial confeccionando pañuelos rojos de botella para la celebración de San Fermín.

[392] En los libros "Las desterradas hijas de Eva" (2012) Consuelo García del Cid sacó a la luz la realidad de los reformatorios franquistas y el robo de bebés en esos centros). En el texto "Ruega por Nosotras" (2015) describe sus experiencias y las de otras mujeres en los centros del Patronato de Protección a la Mujer, cárceles donde se les encerraba y explotaba por ser pobres, rebeldes, víctimas o simplemente por pensar diferente.

Al igual que Consuelo, muchas de las mujeres internadas en los centros del Patronato eran menores de edad que se vieron obligadas a trabajar con maquinaria industrial, expuestas a ruidos ensordecedores y a un alto riesgo de accidentes. Las jornadas de trabajo textil solían fluctuar entre cinco y ocho horas, aunque podían extenderse si había una entrega urgente que exigiera más producción. Entre las distintas tareas que podían desempeñar se encontraban la confección de muñecas y el bordado, además de que por las noches debían coser su propia ropa (García del Cid, 2015, p. 111). En ningún caso recibían capacitación formal, aprendían observando en completo silencio a sus compañeras mientras trabajaban.

La periodista recuerda puntualmente una estrategia que utilizaron para intentar de comunicarse con el exterior durante el trabajo de muñecos de tela que realizaban para las pastelerías cuando estuvo en el centro de las Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad en Madrid:

> Cuando se metían los caramelos dentro del cuerpo, metíamos papelitos y entonces escribíamos: «por favor, sáqueme de aquí estoy presa, no he hecho nada» y poníamos la dirección, pero es que nunca pasó nada, ni siquiera las monjas se enteraron, nunca pasó absolutamente nada.[393]

Desde esta experiencia, se establece una relación inmediata con las arpilleras. Aunque estas piezas fueron elaboradas durante la dictadura en un contexto diferente al que narra Consuelo, las arpilleristas también realizaron mensajes que fueron dispuestos en un pequeño bolsillo detrás de la pieza textil. Estos documentos, escritos de puño y letra por las propias mujeres, contenían relatos crudos sobre detenciones, desapariciones, situaciones de pobreza o actos de resistencia social. Así, sus historias atravesaron fronteras, llegando a lugares impensados para ellas, llevando al mundo el testimonio silenciado de lo que ocurría en Chile en aquellos años.

Asimismo, la experiencia compartida por la entrevistada guarda relación con el caso de los Soporopos, analizado en el capítulo 5. Estos pequeños muñecos, confeccionados por mujeres detenidas en los centros de reclusión, contenían mensajes ocultos en su interior que permitían transmitir valiosa información desde el interior hacia el exterior de las personas que estaban privadas de libertad (Sánchez, 2015). A diferencia de los muñecos elaborados por las internas de los centros del Patronato, que portaban mensajes directos de auxilio, los Soporopos sí lograron la mayor parte del tiempo ser recepcionados y cumplir su función.

Otra diferencia significativa entre los casos de creación textil en dictadura que se están analizando radica en el papel que tuvo la Iglesia Católica en cada contexto. En el caso de Chile, durante la dictadura, la Iglesia tuvo un rol activo en la defensa de los derechos humanos. Como vimos en el capítulo 2, la Vicaría de la Solidaridad, fue un organismo clave en la formación de los grupos de arpilleristas. Religiosas y sacerdotes entregaron

[393] Comunicación personal con Consuelo García del Cid, 28 de octubre de 2021.

consuelo espiritual, pero, además, articularon redes de apoyo en las poblaciones más empobrecidas y problematizadas. En contraste, durante la dictadura española, la Iglesia adoptó posiciones que, en numerosas instancias, evidenciaban su respaldo al régimen, como se aprecia en el caso de los centros del Patronato de Protección a la Mujer que estamos abordando.

Según relata Consuelo, el bordado a mano era un trabajo de producción. Las religiosas recibían encargos de mujeres de la nobleza que se iban a casar y entonces a las internas les correspondía confeccionar parte del ajuar y bordar las sábanas, las toallas y las mantelerías. A pesar del contexto en que se familiarizó con el bordado, ella no se explica cómo mantiene una fascinación por esta técnica en la actualidad. Al respecto, comenta:

> Yo aprendí a bordar muy rápidamente, y lo hacía muy a prisa y lo hacía perfecto, y entonces a mí me destinaron a un taller que solo era de monjas, que se llamaba «labores de oro» que era donde se bordaban las casullas del sacerdote y los paños litúrgicos, o sea, todas las cosas para las iglesias.[394]

Las mujeres que participaban en estos espacios específicos de bordado contaban con ciertos privilegios, como recibir una pequeña colación y comenzar la jornada a las 11 de la mañana, en lugar de las 8, que era el horario habitual para las demás, quienes no comían hasta el final de su horario de trabajo. Consuelo expresó que le incomodaba gozar de estos privilegios, pero ideó una forma de revelarse ante esta situación:

> Entonces lo que hice fue que, en una casulla de sacerdote, en la parte de atrás donde estaba bordando en hilo dorado el cáliz de la hostia y estaba lleno de rayos, pues dentro de los rayos, muy pequeño, empecé a bordar frases, que no se veían a simple vista, o sea, tenías que coger una lupa. Entonces yo ponía: «estoy en la puta cárcel, no te creas nada, Dios no existe, las monjas son Satanás». [395]

Para Consuelo, este gesto no tenía sentido si no se hacía público, por lo que se encargó ella misma de comentarlo entre sus compañeras. Al enterarse, las religiosas la reprendieron y la expulsaron del taller de privilegios. En el relato que nos comparte la periodista, se evidencia con claridad el poder expresivo y simbólico que adquiere el bordado en este tipo de contextos de represión.

Nuestra entrevistada comenta que su habilidad para bordar no la relaciona para nada con las religiosas en la actualidad, y que, si tuviera que hacerlo lo relacionaría con "su rebelión", porque ellas querían que bordara objetos como manteles, y que no usara tantos colores como ella solía utilizar. Desde su experiencia en los centros del Patronato Consuelo nunca volvió a bordar una mantelería con flores, porque creó su propia forma de entender el bordado y la mantuvo a lo largo del tiempo. Cuando residió durante cinco años en Salzburgo, Austria, logró vivir prácticamente de sus bordados, donde vendió tapices a precios muy elevados, llegando incluso a alcanzar los 3.000 euros por pieza.

---

[394] Comunicación personal con Consuelo García del Cid, 28 de octubre de 2021.
[395] Ídem.

Una de las cosas que más sorprende del mundo del textil es que, a pesar de que existen historias dolorosas como las que se han analizado, donde la aguja se enreda con las desigualdades que han experimentado las mujeres, muchas siguen bordando y tejiendo a lo largo de su vida. Pareciera que han logrado transformar aquello que alguna vez fue una imposición y forma de sometimiento en una herramienta de lucha, liberación y sanación.

Consuelo García del Cid sigue bordando en la actualidad. Utiliza más colores, explora nuevas formas y en muchas ocasiones inclusive, parte de sus creaciones textiles las hace para regalárselas a sus amigas. Al final de la entrevista, ella comentó: "Estoy siempre bordando. Cuando no estoy escribiendo, estoy bordando". Claramente, para ella, al igual que para las arpilleristas chilenas, la aguja fue una vía de expresión, incluso en circunstancias donde sus libertades se vieron restringidas.

6.2 El botón latinoamericano: artivismo textil, género y geopolítica del continente

En América Latina, los conflictos sociopolíticos han propiciado el desarrollo de un arte deliberadamente político y dinámico, cuya estética se encuentra intrínsecamente vinculada a los acontecimientos históricos y las necesidades y demandas de sus diversos territorios (Contreras y Ramírez, 2019, p. 55). Esta lógica de acción atraviesa múltiples expresiones culturales del continente y ha encontrado un lenguaje particular en las prácticas textiles. En contextos como los de Chile, Colombia, México, Brasil y Argentina, el hilo y la aguja se han vuelto formas de resistencia y memoria, especialmente en las dinámicas de lucha social protagonizada por mujeres, como bien analizamos a través de los resultados de la encuesta en el capítulo 4 y en diálogo con los casos de estudio y revisión bibliográfica en el capítulo 5.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos parece importante considerar el factor geopolítico al momento de analizar la evolución de las diferentes prácticas textiles en el tiempo porque, de alguna forma, cruzan las principales temáticas que abordan. Ante la reiterada tensión entre el desarrollo económico, la desigualdad social y la instauración de regímenes dictatoriales, América Latina "sigue siendo una distopía, en donde realidad y ficción se entretejen estrechamente para crear una apariencia, un imaginario, una proyección, difícil de abarcar para propios y extraños" (Springer, 2011, p. 49). Considerando sus particularidades desde una mirada crítica a las transformaciones sociales y culturales del continente, se potencia la relación inminente entre el arte y la política (Richard, 2013). En contextos latinoamericanos en conflicto, las manifestaciones artísticas adquieren un valor político, ya que se convierten en formas de denuncia que, además, invitan a la reflexión, superando en muchos casos el círculo cerrado del mundo del arte (Contreras-Medina y Ramírez-Alvarado, 2019). Este estudio parte de la idea de que las prácticas textiles no están ajenas a este imaginario, un régimen estético que mezcla lo subversivo y la conciencia social en las fibras de sus creaciones.

Desde la particularidad política del continente (Escobar, 2021), las dictaduras motivaron una respuesta artística contrahegmónica, donde incluso se pudiera subvertir tanto las instituciones artísticas como los regímenes represivos (Giunta, 2020, p. 65). Aunque este proceso fue documentado en su momento, el caso de las arpilleras chilenas recibió poca atención por parte de los sectores intelectuales, a diferencia de los medios populares, que sí les dieron visibilidad (Rosentreter-Villarroel, 2021, pp. 19-25). Estudios recientes dan cuenta de su impacto y cómo lograron trascender fronteras, transformándose en referentes para nuevos artivismos textiles en la actualidad (Rosentreter-Villarroel, 2022, pp. 171-189).

Las arpilleras se han transformado en textiles políticos latinoamericanos identitarios, en donde las historias de resistencia de sus creadoras han propiciado la conformación de nuevas colectividades. Estos nuevos espacios, que emulan las dinámicas de las arpilleristas, han dado lugar a la creación de bordados "parlantes" y denunciadores sobre los conflictos que afrontan las diversas regiones del continente, logrando coexistir y obtener reconocimiento en distintos ámbitos culturales. Cada vez son más los textiles políticos que se difunden con rapidez en las redes sociales, así como otros que llegan a formar parte de exposiciones de carácter político en espacios artísticos. Los resultados de la encuesta aplicada en esta investigación revelaron la coexistencia de estos dos mundos como momentos de visibilización para las participantes.

A partir de la información recabada en entrevistas con creadoras textiles latinoamericanas, y desde mi propia experiencia facilitando espacios de creación con enfoque social, los textiles confeccionados con intencionalidad política buscan incidir en temáticas de relevancia pública, por encima de intereses personales e incluso, en algunos casos, estéticos. En las dinámicas recurrentes de los colectivos y proyectos comunitarios, el proceso tiene un valor igual o, en muchas circunstancias, superior al del producto final. Entre los principales temas que se observan en la creación de estos textiles en los casos de estudios analizados, se destacan las causas feministas, la represión policial, los conflictos medioambientales, las desapariciones de líderes y lideresas, el avance del autoritarismo político y la promulgación de leyes que no aspiran al bienestar colectivo. Si lo comparamos con los resultados obtenidos en la encuesta, las temáticas feministas tuvieron la principal inclinación (ver cuadro 5).

Desde Mil agujas por la Dignidad, he podido constatar que existe un gran interés por parte de creativas textiles de origen latinoamericano en representar los conflictos sociales, incluso cuando llevan años viviendo fuera de sus lugares de origen.[396] El impulso por denunciar y promover creaciones que problematicen los espacios públicos es una cualidad que se da con mayor fluidez en personas de estas nacionalidades. Se cree que sus experiencias de vida y los contextos sociales que atraviesan, parecen marcar de forma determinante el sentido y la potencia de sus creaciones. Si bien en la plataforma han colaborado artistas textiles de países como España, Portugal, Francia, Italia y Rusia, por

[396] Ya se dio a conocer en el capítulo 5 el caso del proyecto Mujeres Stitchers, pero además podemos mencionar el colectivo Rebellbrodöserna en Suecia y el proyecto Mottainai en España, por mencionar algunos. Todos son proyectos gestionados por mujeres de origen latinoamericano.

mencionar algunos, sus intereses parecen encuadrarse más con un perfil de artista que trabaja desde la intimidad de su taller. En cambio, las artistas latinoamericanas suelen mostrar una mayor disposición a colaborar en eventos colectivos que promuevan la creación textil en espacios abiertos. Esto no excluye su participación en entornos institucionales como museos o galerías, pero sí pone en evidencia una dimensión más social de su práctica, que no limita su producción individual, sino que la complementa y potencia.

Por otra parte, es importante destacar que, si bien los textiles políticos son una expresión significativa y característica del continente, existe una línea de creación que mantiene el sello latinoamericanista a través de lo tradicional, sobre todo a través de técnicas como el telar. En este sentido, resulta pertinente analizar un caso que articule elementos tanto del legado ancestral como de la producción textil en el ámbito del arte contemporáneo. Entre los artistas latinoamericanos que han alcanzado mayor prestigio en la técnica del telar, se encuentra Máximo Laura Taboada. Este maestro tejedor peruano es reconocido por sus tapices con marcadas reminiscencias a la cultura precolombina. Su obra ha logrado destacar dentro del arte textil contemporáneo, participando en exposiciones internacionales en instituciones como el Musée de Bibracte en Francia, el National Museum of the American Indian en Estados Unidos, el Museum of Decorative Arts and Design en Letonia, Craft Museum de Finlandia, entre otros. Asimismo, algunas de sus obras forman parte de colecciones permanentes en el Banco Mundial en Washington DC y la sede de la UNESCO en París.[397] En el 2010, fue condecorado con la distinción de Tesoros Humanos Vivos por el Banco de la Nación y la UNESCO.

Según el análisis de sus exposiciones, la participación de Máximo Laura Taboada en instituciones artísticas suele estar vinculada a entidades relacionadas con temáticas andinas, la artesanía, el textil o, específicamente, el tapiz. Su presencia en museos o galerías de arte contemporáneo no se da con tanta frecuencia.[398] Sin embargo, su presentación social, e inclusive la marca textil que proyecta, pareciera estar enfocada en posicionarse desde la concepción de lo artístico. Como se analizó en el capítulo 5, desde la discusión de la perspectiva de géneros, esta estrategia resulta en cierta medida esperable en hombres que buscan desarrollar una carrera dentro de la práctica textil. [399]

En Perú, Máximo Laura Taboada es ampliamente reconocido por el protagonismo que ha tenido en el inicio del movimiento de la tapicería contemporánea, incorporando iconografías y técnicas tradicionales peruanas. Sin embargo, y considerando su trayectoria, las temáticas que aborda y su interés por promover las raíces precolombinas, estos elementos podrían ser, a su vez, factores que dificultan su inserción en instituciones

[397] Para conocer más sitios donde ha expuesto Máximo Laura Taboada se recomienda visitar su página web. Disponible en: https://maximolaura.com/

[398] El artista cuenta con su propio museo en Cuzco, el cual alberga una colección permanente de sus tapices peruanos contemporáneos, además de otras exposiciones. Para más información visitar: https://www.tapestrymuseumlaura.com/museum/

[399] El artista participó en una convocatoria abierta de Mil agujas por la Dignidad, luego de ser contactado por Instagram en 2022 para invitarlo a sumarse a la instancia. Sin embargo, cuando intenté comunicarme nuevamente con él en 2024, esta vez desde mi rol de investigadora doctoral y a través de su página web, con el propósito de conocer su perspectiva sobre estos temas, no obtuve respuesta.

dedicadas al arte contemporáneo. Las categorías siguen representando barreras determinantes en materia de inclusión artística, contribuyendo a reforzar estereotipos inclusive (Chouati, 2021). La etiqueta de lo "latinoamericano" sigue siendo un componente distractor cuando se analiza la trayectoria de un artista en los circuitos del arte contemporáneo (Sartor, 2020). En el caso de Máximo Laura Taboada, su trabajo busca revalorar técnicas textiles andinas que ya traen su propia carga histórica. Además, no se debe olvidar que, independiente de la línea que sigan sus creaciones, las prácticas textiles suelen estar estrechamente vinculadas al ámbito de la cultura popular, cuyas manifestaciones tienden a ser naturalizadas como folclóricas, en proceso de desaparición y alejadas de la modernidad (Kingman, 2012).

El caso del tejedor peruano presentado se distancia del de las creadoras de piezas textiles de denuncia por la ausencia de una intencionalidad política explícita en su producción, sin embargo, su carrera se perfila dentro de una concepción más tradicionalista del arte latinoamericano, que también puede entenderse como una práctica política. En este sentido, las creaciones textiles de denuncia realizadas por mujeres que no necesariamente desean encajar en los parámetros del mundo artístico, ya sea por intereses personales o por desconocimiento, pero que, por diversas circunstancias igualmente terminan siendo expuestas en espacios de arte contemporáneo, pueden portar esa cualidad latinoamericana que hace referencia a una naturaleza más subversiva. Esta cualidad, que no se limita exclusivamente al rescate de lo tradicional, práctica que, como se ha señalado, también puede adquirir connotaciones políticas, emerge como una necesidad urgente de denuncia, para alzar la voz ante las desigualdades sociales que atraviesan la vida de quienes habitan los territorios marcados por conflictos en el continente. De esta forma las prácticas artísticas permiten "imaginar situaciones imposibles" para "concebir mundos más allá de lo razonable" (Escobar, 2021, p. 646).

A partir de la discusión anterior sobre las diferencias en la manera en que se perfilan hombres y mujeres como artistas, tanto desde enfoques tradicionalistas como en los circuitos del arte contemporáneo, y considerando los resultados de la encuesta analizados en el capítulo 4, junto con la reflexión sobre género y prácticas textiles desarrollada en el capítulo 5, queda en evidencia que las mujeres siguen teniendo un amplio protagonismo en cuanto a la producción de textiles con intereses de denuncia. Sin embargo, este protagonismo no necesariamente se traduce en una mayor visibilidad o presencia en los circuitos artísticos formales.

Aunque este escenario ha comenzado a transformarse lentamente, entre los testimonios de las encuestadas hay una reiterada mención a la problemática de la escasa valoración que han recibido por parte de las llamadas "élites artísticas", términos que ellas mismas utilizaron. Es posible pensar que esta falta de reconocimiento ha sido paradójicamente un motor para trasgredir ciertos límites impuestos por el sistema artístico. De hecho, algunas participantes señalaron en sus respuestas abiertas que no esperan "nada a cambio" de las instituciones culturales. Esta postura, en cierta medida, podría ser lo que les permite seguir con sus procesos creativos y experimentar con mayor libertad, desde la "frescura" de no estar obligadas a tener que encajar y ser menos contestatarias para no incomodar.

América Latina posee una forma de hacer arte que busca cuestionar, resistir o romper con el orden establecido, ya sea político, social o cultural, a través de una estética que, como señalan algunas investigaciones, no pretende complacer, sino más bien interpelar y desafiar (Contreras et al., 2019, p. 58). A partir de este punto, ya no resulta necesario establecer una separación específica entre quienes crean desde propósitos más tradicionales y quienes lo hacen desde una necesidad de denuncia, ya que, en el contexto latinoamericano, ambas dimensiones tienden a entrecruzarse en las manifestaciones textiles de carácter sociopolítico. La diferencia, tal como lo señalaron varias de las encuestadas, radica en que sus modos de creación no siempre responden a las lógicas esperadas por los centros de poder, algunos de los cuales suelen operar desde una mirada subvalorada y estereotipada de lo latinoamericano (Mosquera, 1992, pp. 14-15), promoviendo formas de arte tradicionalistas que parecen ancladas en un pasado estático y ajeno a procesos de transformación, donde se valora su carga simbólica por sobre su propuesta estética (Hernández, 2002).

La condición latinoamericana como factor estructurante se mantiene también al analizar la literatura específica sobre prácticas textiles. La mayoría de las publicaciones, tanto académicas como de otro tipo, producidas en Norteamérica y Europa sobre arte textil y feminismo, rara vez incluyen referencias a representantes de estos movimientos provenientes de otras regiones o que escriben en idiomas distintos al inglés. Es como si, a pesar de tratar cuestiones similares, los caminos se bifurcaran al momento de construir marcos teóricos, restringiéndolos a contextos locales como si fueran universales.

En contraste, en los textos académicos producidos en América Latina hay una apertura a incorporar investigaciones en diversos idiomas. Es posible que este fenómeno también afecte a investigadoras asiáticas o a producciones académicas escritas en lenguas distintas al castellano o al inglés. Un caso especialmente destacable es el de Brasil, cuya producción intelectual en este campo es amplia y de gran calidad. Esto se refleja en la presencia de universidades de prestigio internacional, como la Universidad de São Paulo, ubicada entre los puestos 101 y 150 a nivel mundial, y la Universidad Estadual de Campinas, que se sitúa entre los puestos 401 y 500, según el ranking Shanghai de 2024.[400] Sin embargo, al estar escritas mayoritariamente en portugués, sus contribuciones intelectuales parecen tener una visibilidad limitada en los circuitos académicos internacionales y, además, no parece haber una intención clara de incorporar activamente estas aportaciones desde este ámbito.[401]

En cuanto a la producción de proyectos de artivismo textil, Brasil también desempeña un papel destacado. A pesar de la barrera del idioma, las artistas brasileñas realizan un esfuerzo significativo por integrarse en proyectos y exposiciones en red junto a textileras de otros países del continente. En el caso de Mil agujas por la Dignidad, su participación ha sido tanto individual, a través de artistas que colaboran de forma autónoma con sus

[400] Para más información visitar: https://www.shanghairanking.com/rankings/arwu/2024
[401] En el buscador online de la biblioteca de la universidad de Sao Paulo, existen 34 documentos sobre arte textil escritos en portugués y dos en inglés. No existe ninguno escrito en castellano.

producciones textiles, como en colectiva, apoyando diversas convocatorias mediante iniciativas de bordado en el espacio público.

Un caso de estudio analizado en el capítulo 2, y que volvemos a mencionar, es el colectivo de arpilleras de la resistencia, vinculado al Movimiento de Afectados por Represas (MAB). Inspiradas en la experiencia de las arpilleristas chilenas durante la dictadura, entre 2013 y 2015 mujeres de distintas regiones de Brasil crearon arpilleras para denunciar los conflictos derivados de la construcción de represas en más de 14 localidades del país.[402] Asimismo, estas arpilleras fueron reconocidas por la curadora Roberta Bacic y, actualmente, forman parte de la colección de Conflict Textiles, caso de estudio que abordaremos en profundidad más adelante.[403]

Otro de los colectivos textiles más relevantes en el artivismo textil brasileño es Linhas do Horizonte, fundado el 2016 en Belo Horizonte. Este grupo participa activamente en manifestaciones y eventos públicos, donde exhiben sus bordados como formas de protesta y concienciación. Formaron parte de la manifestación textil internacional Mil agujas por la Dignidad en 2019, y desde entonces han seguido colaborando en múltiples convocatorias de la plataforma. Además, han consolidado una fuerte presencia en redes sociales, que utilizan como espacios de lucha simbólica y apoyo a diversos movimientos populares (ver figura 28).

En 2024, el Museo Reina Sofía incorporó a su colección cuatro bordados del colectivo, lo que podría significar una paulatina incorporación al circuito internacional del mundo del arte.[404] Asimismo, el trabajo de Linhas do Horizonte ha sido objeto de atención en diversas investigaciones académicas que analizan el bordado como forma de activismo político y resistencia feminista en Brasil (Passos-Xavier, 2019; Mittmann y Cascaes da Rosa, 2021; Climent-Espino, 2022).

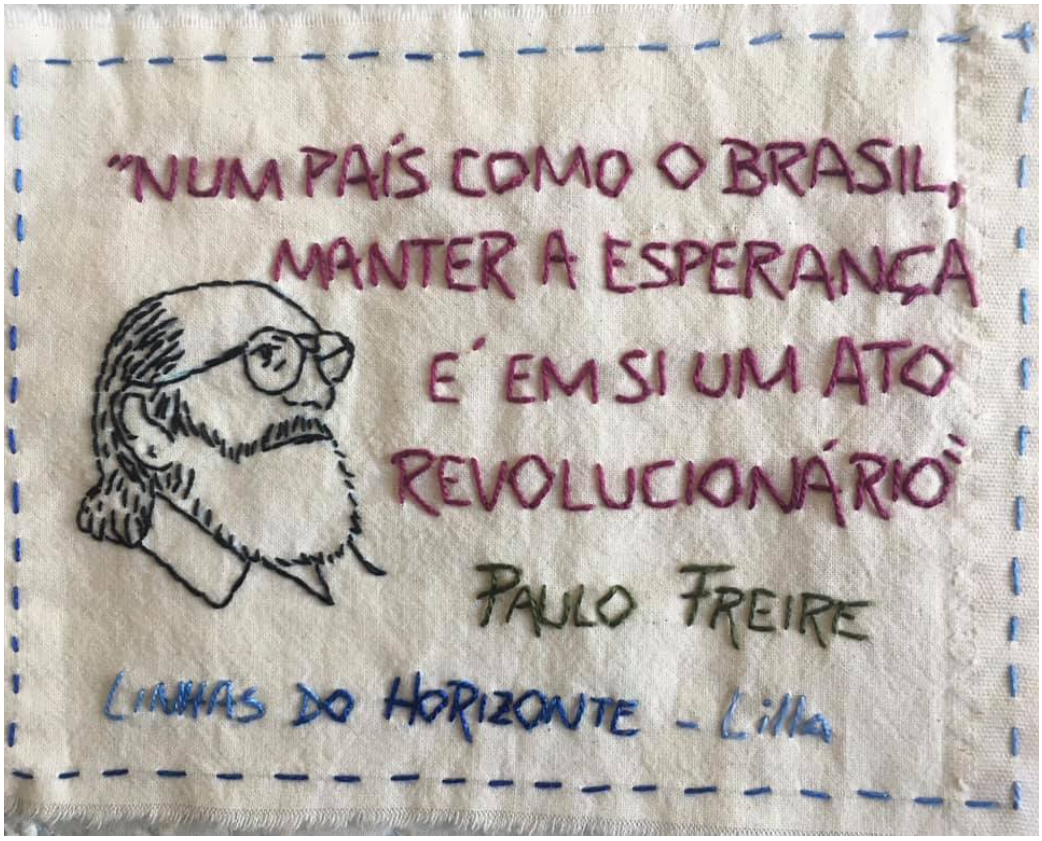
---

[402] Como resultado de esta experiencia conjunta, el Colectivo de Mujeres del MAB produjo el documental "Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência". Disponible en: https://youtu.be/PEu-AATb3TU?si=I4kLe79sBn6fW_Zs

[403] Catálogo de la muestra disponible en: https://issuu.com/mabnacional/docs/cat__logo_mab_arpilleras_bordando__

[404] Desde el museo se hace referencia a la incorporación mencionando además al colectivo Puntos de Luta. Para más información visitar: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/nota_de_prensa_adquisiciones_compras_y_donaciones_museo_2024.pdf

Figura 28. *Centenário Paulo Freire*, bordado. Marilia Santos Lilla, Coletivo Linhas do Horizonte. 2021.



Fuente: Facebook de la colectiva, publicación del 11 de mayo de 2021. https://www.facebook.com/linhasdohorizontebh/photos/pb.100063913111658.-2207520000/2754467834863982/?type=3

De igual forma, Linhas de Sampa es un colectivo de bordado político fundado en 2018 en Sao Paulo, inspirado en la agrupación Linhas do Horizonte. Participan habitualmente unas 70 mujeres, aunque alrededor de 40 lo hacen de forma activa. Su objetivo es visibilizar, a través del bordado, las realidades sociales, económicas y culturales, así como homenajear a personas invisibilizadas en la historia oficial, como en el proyecto *Mulheres em Movimento,* una colección de libros bordados sobre mujeres protagonistas de luchas sociales. Según Reiko Miura, integrante del colectivo, realizan encuentros de bordado en espacios públicos como plazas y calles, a menudo en el marco de eventos sociales vinculados a la defensa de los derechos humanos, organizados por asociaciones como el Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST), Movimento Sem-teto do Centro (MTSC), y colectivos de solidaridad internacional, entre otros. Se reúnen el tercer domingo de cada mes en la Avenida Paulista, y también sostienen reuniones organizativas presenciales y virtuales.[405] El

[405] Comunicación personal con Reiko Miura, el 21 de febrero de 2024.

proyecto es autogestionado y se financia mediante talleres, destinando los recursos a materiales o donaciones a causas sociales.

Con respecto a los sitios y eventos en que la agrupación Linhas de Sampa ha expuesto, se encuentran el Seminario Internacional 40 anos da Anistia e o legado das ditaduras na América Latina, en Centro Universitário Maria Antonia, Sao Paulo, el 2019, con los libros bordados *Mulheres em Movimento*, en la Fundación Nacional de Arte y la Oficina Cultural Oswald de Andrade, en Sao Paulo en 2023. Ese mismo año, además, realizaron la muestra *Andar pelas Bordas: bordado e gnero como práticas de cuidado*, en la Galería Arte132, también en São Paulo.

Linhas de Sampa participó en los inicios de Mil agujas por la Dignidad, en lo que fue la manifestación simultánea realizada el 7 de diciembre de 2019. En esa ocasión, se reunieron en la entrada del Museu de Arte de São Paulo (MASP) junto a otros colectivos brasileños que se sumaron a la causa, como Linhas de Santos, Teia de Aranha, Mãos de Ariadne, Laços e Traços y Bordados Ocupação 9 de Julho/MSTC, entre otros. La colaboración de bordadoras brasileñas ha sido, sin duda, fundamental en el desarrollo de esta plataforma a lo largo de los años, incluso superando la barrera del idioma. Su compromiso con la promoción de los derechos humanos a través de la práctica textil trasciende los conflictos locales, lo que las ha llevado a participar activamente en convocatorias de bordado vinculadas a problemáticas sociopolíticas en Chile, así como en iniciativas feministas y en acciones de denuncia contra el genocidio en Gaza, en apoyo a la liberación del pueblo palestino.

El tema de los derechos medioambientales y la búsqueda por justicia social son de las principales motivaciones de las agrupaciones textiles de artivismo en Brasil, sin embargo, el tema de la desaparición no deja de ser preocupante. Un proyecto relevante que aborda esta temática desde la creación textil es *¿Dónde está Heleny?* (2022), cortometraje realizado en técnica de stop motion que recurre a la estética de las arpilleras chilenas para narrar historias de resistencia. Esta obra audiovisual es el resultado de siete años de investigación y creación minuciosa por parte de su directora, Esther Vital.[406] Basado en hechos reales, el filme constituye un alegato contra la violencia y la represión de las dictaduras, al recrear la historia de Heleny Guariba, filósofa, profesora y directora de teatro, quien fue secuestrada, torturada y desaparecida en 1971 por la dictadura brasileña. El cortometraje se sustenta en testimonios y memorias, y se vio potenciado por la realización de talleres de arpilleras que contribuyeron a su riqueza visual, así como su carácter documental.

¿Cómo se borda la ausencia? La problemática de la desaparición

Existen diversas iniciativas textiles que surgen cuando el conflicto político aún está en desarrollo. A través de estrategias colaborativas, promueven un sistema de documentación y creación que denuncia violaciones a los derechos humanos, en muchos

[406] Tráiler oficial del cortometraje *¿Dónde está Heleny?* (2022). Disponible en: https://youtu.be/46z_LW5lFl8?si=z-fZmKi4oWKhygb0

casos incluyendo nombres y apellidos. Entre las personas entrevistadas que participan en proyectos con estas características, como Isabel González Arango, de El Ojo del la Aguja; Beatriz Arias López, de (Des) tejiendo Miradas; y María Antonieta de la Rosa, de Las Nombramos Bordando, se coincide en la idea de que la desaparición impone una urgencia que está por encima de cualquier aspiración de reconocimiento estético.

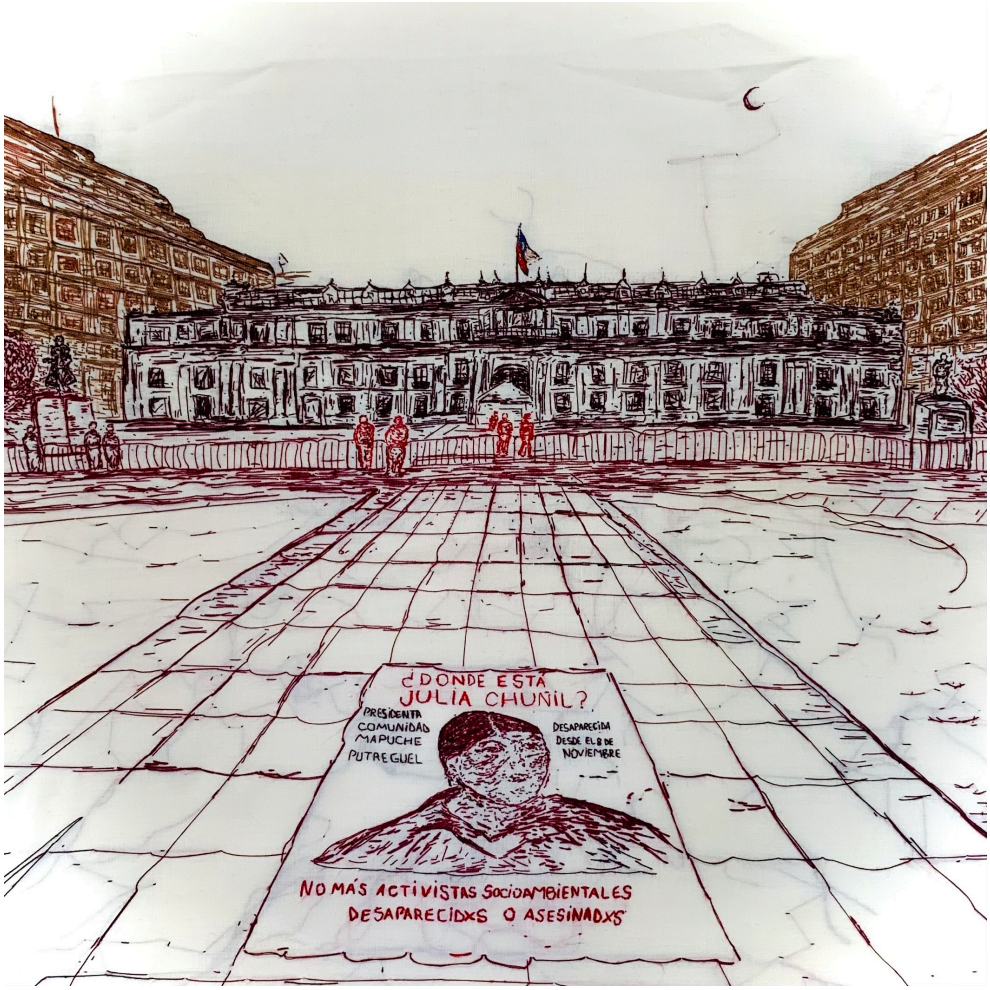
Cada ausencia impuesta por la violencia sistémica de los territorios en América Latina es una herida abierta en el tejido social. No estamos hablando solo de la pérdida de una persona, sino de la negación de su derecho a existir y del derecho de sus seres queridos a conocer la verdad y recibir justicia. El artista y escritor chileno Pedro Lemebel no podía explicar esta ausencia de mejor forma en el texto "El informe Rettig (o "recado de amor al oído insobornable de la memoria")" donde realiza un manifiesto poético sobre el informe Rettig de 1990, documento oficial en el que se redactaron relatos sobre las violaciones a los derechos humanos acontecidas durante la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990). A continuación, se presenta un fragmento del mismo:

> Los llevamos a todas partes como un cálido sol de sombra en el corazón. Con nosotros viven y van plateando lunares nuestras canas rebeldes. Ellos son invitados de honor en nuestra mesa, y con nosotros ríen y con nosotros cantan y bailan y comen y ven tele. Y también apuntan a los culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación.
> Nuestros muertos están cada día más vivos, cada día más jóvenes, cada día más frescos, como si rejuvenecieran siempre en un eco subterráneo que los canta, en una canción de amor que los renace, en un temblor de abrazos y sudor de manos, donde no se seca la humedad porfiada de su recuerdo.[407]

A través de una descripción profunda y emotiva de lo cotidiano, el escritor asume el rol de quienes preservan la memoria de los ausentes: los familiares de las víctimas. Lemebel, vivió de cerca la realidad de las poblaciones llamadas "callampas", que abordamos en el capítulo 2 como parte del contexto social en que surgieron las arpilleras durante la dictadura chilena. El escritor retrató la desaparición y la pobreza no como observador externo, sino desde adentro, inserto en los conflictos que movilizan gran parte de sus creaciones literarias y artísticas. Sus escritos sobre los desaparecidos dialogan con las voces de las Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina y las madres mexicanas que bordan los nombres de sus hijos en pañuelos expuestos en plazas. El autor alude constantemente al mundo textil en sus metáforas; en una entrevista afirmó: "La escritura también es un bordado. Bordar subjetividades, bordar sueños, bordar utopías. Bordar en el caminar, en el desplazamiento múltiple de esta ciudad". [408] Tanto Lemebel como las bordadoras irrumpen en espacios históricamente reservados para las élites, dando voz a sectores populares aún marginados en términos de poder y visibilidad.

[407] Este texto se encuentra en el libro *De perlas y cicatrices*, publicado por primera vez en 1998.
[408] La entrevista completa realizada a Pedro Lemebel se encuentra disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HfAErkTjyMc&ab_channel=CHVNoticias (Consultada el 24 de agosto de 2022).

Figura 29. *¿Dónde está Julia Chuñil Catricura?*, bordado. Vivian Castro Rodríguez. Chile. 2025. [409]



Fuente: Archivo personal de Vivian Castro Rodríguez.

En América Latina siguen proliferando los casos de asesinatos de líderes y lideresas, sobre todo ante cuestiones medioambientales y conflictos de intereses con grandes empresas inversoras (ver figura 29).[410] Indudablemente, la última década ha sido testigo del surgimiento de diversos proyectos y movimientos textiles en América Latina que buscan hacerse cargo de estos conflictos frente a autoridades que parecen poco comprometidas con estas causas. La fluctuante situación social en los territorios del continente ha favorecido el surgimiento de manifestaciones artísticas, que se articulan ya

[409] Julia Chuñil Catricura, dirigenta ambiental mapuche de la comuna de Máfil, Región de Los Ríos, Chile, desaparecida el 8 de noviembre de 2024.

[410] Por ejemplo, en Colombia entre 2016 y septiembre de 2024, se registraron 248 asesinatos de defensores ambientales, según la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. El 89% de las víctimas eran indígenas, afrodescendientes o campesinos, y en el 66% de los casos, los presuntos responsables fueron grupos armados ilegales. Para más información visitar: https://www.hchr.org.co/historias_destacadas/hoja-informativa-de-onu-derechos-humanos-sobre-la-situacion-personas-defensoras-del-medio-ambiente-en-colombia-para-la-cop16/?utm_source=chatgpt.com

no solo desde la individualidad, sino que principalmente desde la colectividad. El botón latinoamericano apunta a la lucha en comunidad, porque no son casos aislados, los asesinatos y desapariciones en países como México son una crisis humanitaria sistemática. [411]

Si bien en muchas instancias son los propios afectados quienes impulsan con fuerza estas iniciativas textiles, también existen personas que, desde sus convicciones políticas y una profunda conciencia social, se sienten interpeladas y se suman solidariamente a estas causas, transitando en ellas a lo largo del tiempo sin tener un caso familiar directamente relacionado con el tema.

Según las Naciones Unidas, las desapariciones forzadas son una estrategia utilizada para infringir terror en la ciudadanía, éstas ocurren "siempre que se arreste, detenga o traslade contra su voluntad a las personas, o que estas resulten privadas de su libertad de alguna otra forma por agentes gubernamentales de cualquier sector o nivel, por grupos organizados o por particulares que actúan en nombre del Gobierno o con su apoyo directo o indirecto, y que luego se niegan a revelar la suerte o el paradero de esas personas, o a reconocer que están privadas de la libertad".[412]

En México existen más de 250 colectivos que a través de sus acciones, buscan visibilizar la crisis de desapariciones en el país.[413] Estas agrupaciones están conformadas principalmente por madres y familiares de personas desaparecidas. También participan personas que, sin estar directamente involucradas en una causa específica, colaboran ofreciendo su trabajo en diversas actividades como la búsqueda, la creación de archivos y acciones de concientización, entre otras.

Un caso de Michoacán es el del colectivo Familiares Caminando por Justicia. La artista Fabiola Rayas es cofundadora de esta organización dedicada a la defensa y promoción de los derechos humanos. A través de este colectivo se realizan labores de documentación y asesoramiento jurídico, además de acompañamiento a familiares de personas detenidas desaparecidas. Fabiola es la creadora de la performance *Caminar el cuerpo desaparecido*,[414] y hasta la actualidad se desempeña como la mediadora de las acciones

---

[411] En países como México la desaparición es un abuso a los derechos humanos sistemático. El 2024 cerró como el año con la mayor cantidad de desapariciones registradas en la historia, con un total de 13,449. Estos datos pertenecen a una investigación de Causa en Común, en el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas (RNPDNO). Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1rX4pjEn9O-wZgBnRNvsfD7ti6HzTXCLt/view?usp=sharing

[412] Conforme a la *Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*, adoptada por la Asamblea General mediante la resolución 47/133 del 18 de diciembre de 1992, la desaparición forzada se reconoce como una práctica que debe ser combatida por todos los Estados en base a principios universales. Para más información visitar: https://www.un.org/es/observances/victims-enforced-disappearance (Consulta: 24 de enero de 2025).

[413] Para más información visitar: https://www.infobae.com/america/agencias/2024/03/22/unos-250-colectivos-de-buscadoras-convocan-a-marcha-nacional-por-desapariciones-en-mexico/?utm_source=chatgpt.com

[414] Para más información visitar: https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Caminar_el_cuerpo_desaparecido?fbclid=IwY2xjawJ9zj1leHRuA2FlbQIxMABicmlkETFvY2YyNzFjSks3RU1yUHZsAR7sncPHZUu_DKa_SV6ycUoBm9-hrpEvmG33sm0jYdImCNhsr2Oi08dS8CzDNA_aem_6MyT6bDHD3ITfgJFvKcQ_A#inicio.

artísticas que se generan en el colectivo, generando "la mayor cantidad de estrategias de visibilidad dentro de las artes visuales como una manera de documentación interna", teniendo la práctica textil un importante protagonismo desde el año 2016 en adelante. [415]

Otro de los proyectos creados y desarrollados por Fabiola como parte de los archivos del colectivo es *Bordarles a todos*. Este inició en 2021 con el árbol de memoria de la familia Orozco Medina, familiares de víctimas de desaparición forzada. En 2022, la obra fue presentada en *Performatividades de la búsqueda*, donde se propuso ampliar la pieza para integrar a familias que no formaban parte del grupo inicial. En 2023, se lanzó una convocatoria a nivel nacional para dar continuidad al proyecto.

Este gran archivo, compuesto por nombres y algunos rostros de personas desaparecidas, tiene como base el uso del textil y una fuerte influencia del bordado entre las técnicas empleadas, ya que se trata de una obra de libre intervención. Hasta la fecha hay 600 pendones terminados. Las listas provienen de 57 colectivos de distintos estados, y han colaborado 45 personas solidarias, así como aproximadamente 300 estudiantes de diversas escuelas. Según nos comenta Fabiola, estos pendones representan una invitación a honrar a los familiares de las personas desaparecidas. Además, se realizan exposiciones itinerantes de estas piezas con el objetivo de recorrer todo el país. Dentro de las múltiples funciones que Fabiola desempeña como mediadora, se encuentra la realización de charlas de concientización sobre desaparición forzada y derechos humanos en escuelas, así como la enseñanza de técnicas textiles a los distintos colectivos que participan en la intervención de los pendones. Este proyecto es completamente autogestionado y, en términos económicos, se sostiene mediante colectas y actividades destinadas a reunir fondos y materiales.

Si bien Fabiola es una de las mediadoras de este estudio que proviene del mundo del arte, expresó que busca mantener un equilibrio entre los aspectos propios de este sistema que podrían colocarla como figura principal, y su firme convicción de que el objetivo trascendental debe ser siempre la causa. Con respecto a su labor afirma: "Este es el trabajo al final de cuentas de mi vida, o sea, como artista es mi trabajo de vida".

Al igual que otras de las mediadoras entrevistadas, Fabiola señaló que no todos los espacios están dispuestos a exhibir este tipo de creaciones de denuncia y dependiendo del gobierno de turno, estas piezas pueden ser objeto de censuras. Por ejemplo, menciona que en un Museo de Arte Contemporáneo les permitieron exponer, pero únicamente en un patio sintético y no en las salas oficiales de la institución, lo cual le resultó inconcebible, sobre todo por el respeto que merecen las familias que esas obras representan y por el extenso trabajo que implicó realizarlas. También reconoce que la situación ha comenzado a cambiar en la actualidad, sobre todo gracias a los movimientos feministas y personas que han levantado proyectos en torno a causas sociales.

[415] Comunicación personal con Fabiola Rayas, 15 de febrero de 2023.

Cuando se le preguntó a Fabiola si su interés era exponer en instituciones artísticas como objetivo final, comentó que no es su prioridad:

> No creo que sea el fin más importante. Siempre han sido prácticas que se han iniciado en el espacio público, pero es bueno que lleguen a estas instancias, creo que a raíz de que se ha logrado entrar a estos espacios, ha habido investigadores que realmente sí están entregados a la causa y que las han llevado adelante (…) A veces estos espacios son importantes porque realmente nos ayudan, por ejemplo, a conocer personas que se quieren acercar a nosotros (…). Más que por el hecho de estar ahí exponiendo creo que es importante por el nuevo público al que llegan las piezas.[416]

Con respecto a aspectos prácticos de las exposiciones realizadas, Fabiola comenta que la pieza memorial viene acompañada con una ficha técnica en la que se nombran a los colectivos y personas solidarias que han contribuido al proyecto. Esta ficha y su discurso inaugural de las muestras tienen el propósito de reforzar la idea de que se trata de una obra posible únicamente gracias a la acción colectiva.[417] La próxima exposición tendrá lugar en Chicago, Estados Unidos, en la FEDECMI, Casas Michoacán. Según reflexiona Fabiola, esta presentación cobra especial relevancia considerando la situación de muchas personas desplazadas por violencia en ese país, además de contribuir a visibilizar la problemática de la desaparición en otros contextos geográficos.

Aunque como se ha analizado, Fabiola es la principal gestora y mediadora del proyecto, ha dejado en claro que el archivo textil es una herencia destinada a la comunidad. Uno de sus objetivos a largo plazo es poder entregar este archivo a una entidad dedicada a la memoria y los derechos humanos, que pueda custodiarlo, exponerlo y hacerlo accesible de manera abierta y respetuosa. Gracias a las herramientas artísticas y de gestión cultural que maneja, Fabiola ha logrado generar espacios de diálogo en torno a la problemática de la desaparición, cuidando siempre que los procesos de creación, producción y exposición sean gestionados con el respeto que merecen principalmente las historias de las familias que representan, así como las obras mismas.

6.3 Palabra trenzada: Ese lugar emocional de lo textil

Según mi experiencia, estando inserta tanto en la creación como en la mediación de estas prácticas, la narrativa textil es una metodología de enseñanza desde el corazón, una forma de entregar y recibir conocimientos al unísono.[418] La técnica textil se significa en las personas que lo enseñan y vuelve resignificada en quienes lo aprenden, como una madeja que gira y no tiene final. El quehacer textil, como una práctica amorosa en su esencia, permite a quienes la ejercen explorar, comprender y expresar su mundo interior,

[416] Comunicación personal con Fabiola Rayas, 15 de febrero de 2023.
[417] Comunicación personal con Fabiola Rayas, 29 de abril de 2025.
[418] En este apartado de la investigación me tomaré la libertad de utilizar un lenguaje más sensible, muy en conexión con mi sentir y experiencias emocionales en torno a la práctica textil individual y en colectivo.

organizando "significados que atraviesan lo corporal, lo relacional y lo emocional" (Bello y Aranguren, 2020, p. 194).

Por otra parte, tal como vimos en el apartado anterior, la creación textil también brinda la posibilidad de hablar de inquietudes sociales y retratar las crueldades de los territorios de América Latina, transformándose en una valiosa herramienta de denuncia. En manos de principalmente mujeres, son miles las postales textiles que acusan la ausencia de otras mujeres, los nombres de personas asesinadas, y el silencio de organizaciones gubernamentales que no siempre se hacen cargo del problema. Para muchas personas las prácticas textiles les sostienen y acompañan, porque ayudan a transitar la ausencia de un ser querido en circunstancias donde pareciera que no hay consuelo (Agnès, 2020). Desde la necesidad intrínseca del ser humano por mantener viva la memoria de quienes aman y ya no están, muchas mujeres bordan con la esperanza de que sus familiares no sean solo un número más en la lista de desaparecidos. Si bien, ya hemos analizado casos donde los textiles son herramientas que buscan visibilizar conflictos como estos, en esta parte del estudio quisiéramos poner hincapié en los momentos íntimos durante la confección de estos textiles testimoniales.[419]

Con respecto al rol de las mediadoras textiles, que abordaremos más adelante, es importante precisar que algunas de las personas que se desempeñan en esta labor y lideran proyectos de artivismo textil, participan en eventos y largas jornadas cuyo objetivo es visibilizar las historias de las personas y las denuncias a través de los textiles. En muchas ocasiones, especialmente cuando no cuentan con el apoyo de alguna entidad patrocinadora como un museo o una universidad, estas personas trabajan sin recibir retribución monetaria.

Como mediadora textil, y a partir de mi trabajo colaborativo con otras mujeres que también desempeñan este rol, sostengo que el principal catalizador de estas acciones en muchas ocasiones son nuestras experiencias de vida, marcadas por nuestros contextos de origen. Incluso estando lejos, el arraigo a nuestras raíces sigue profundamente presente. Los lamentables conflictos sociales que se viven en América Latina parece que tejen en el quehacer de la mediadora textil una politización inherente. En razón de lo mismo es que muchas de sus labores como investigadoras se vinculan a casos de estudio locales y representativos de sus propias realidades de vida.

Tal como se analizó a través de los resultados de la encuesta en el capítulo 4 y mediante estudios de caso en el capítulo 5, es cada vez más común encontrar textiles que surgen de convocatorias digitales, facilitadas principalmente por la inmediatez de las redes sociales. Esas piezas, además de formar parte de una vitrina virtual, en donde posiblemente pueden llegar a dar la vuelta al mundo en un corto espacio de tiempo, también pueden integrar el decorado político de una calle o ser un lienzo declamatorio en una marcha. Asimismo, estos textiles pueden estar en museos o galerías, como parte de alguna exposición de

[419] La investigadora Isabel González Arango, define los Textiles Testimoniales "como documentos no textuales elaborados por grupos y personas, víctimas y sobrevivientes en el desarrollo de sus actividades para preservar la memoria, recuperarse emocionalmente, denunciar y exigir justicia". (Gonzáles, 2019, p 4.)

carácter artístico. Algo que llevan implícitamente estos textiles a todos los sitios por los que itineran; es un registro inmaterial, que tiene relación con el momento afectivo de quienes los crean. Posterior a ello, el destino que tome esta pieza dependerá de las intenciones y finalidades de su creadora o del colectivo al que pertenezca. Podríamos afirmar entonces que el primer espacio en el que se anida un textil, es el espacio emocional de quien lo confecciona.

Por consiguiente, entre los múltiples lugares que un textil puede recorrer, existe una dimensión emocional especialmente valorada por quienes la habitamos. Es un metaespacio que cobra significado a partir de la experiencia íntima, pero que también puede ser proyectado en el trabajo colectivo.[420] Como dinamizadora de encuentros textiles, presenciales y digitales, he constatado que estos espacios de creación potenciados por la naturaleza de las prácticas textiles, son seguros y enérgicos en sus propósitos, ya que en muchas ocasiones los objetivos que proponen trascienden a cualquier barrera geográfica y generacional. Un encuentro textil es muchas veces una experiencia irrepetible, aunque inclusive se vuelva a llevar a cabo la misma actividad. Toda nueva persona que participa aportará un universo diferente, enriqueciendo las dinámicas planteadas de vivencias significativas y, en última instancia, la producción textil que se proyecta realizar.

Una vez experimentado el metaespacio en el que se produce el diálogo interior de quien crea a través de las prácticas textiles, se llega a un momento fundamental: el de la sociabilización a través del textil. Es entonces cuando todo lo vivido durante el proceso individual de creación puede conectarse con el sentir y las vivencias de otras personas. Este segundo metaespacio vendría a ser el de la afección social de los textiles desde el resonar en comunidad. En este momento de la dimensión textil, la obra adquiere una nueva significación porque es afectada por el diálogo con otras personas.

Es así como en la dimensión emocional de las prácticas textiles, podemos identificar dos momentos clave. El primero es el de la creación individual, donde la persona que crea puede llegar a experimentar un cambio físico y emocional, que trae consigo bienestar y efectos positivos sobre la salud durante su proceso creativo (Pöllänen, 2012). Estos diálogos de lo textil parten de la conexión sensorial con los materiales en las manos de quienes crean, para luego inundar de afectos el ideario estético de lo que se desea confeccionar, ya sea una imagen en particular o un texto revelador. Colores, texturas, aromas, diseños, grosores, toda la materialidad de lo táctil del textil contribuye a generar esta conexión. El segundo momento que identificamos es el que se produce en el proceso de creación en comunidad. La obra proyectada por el imaginario de su creadora puede entrar en diálogo con otras obras, pero principalmente, se enriquece y retroalimenta de las apreciaciones de quienes acompañan el proceso creativo y también son testigos del producto final.

[420] Metaespacio es un término que puede tener diferentes significados dependiendo del contexto en que se use, pero para este estudio haremos referencia a un espacio intangible, que trasciende y que existe en un nivel superior o paralelo a los espacios convencionales.

He observado, especialmente en los casos en que he trabajado con mujeres que han vivido situaciones de violencia de género, que en la primera etapa de creación son los textiles los que hablan por ellas; es la aguja la que logra relatar esas historias crudas y difíciles de poner en palabras. De esta forma, el silencio se convierte en un elemento fundamental para consolidar un espacio creativo más abierto y seguro, que posteriormente permita sociabilizar los proyectos a través de instancias sanadoras en colectividad. Podríamos decir, entonces, que ese silencio viene fuertemente entrelazado con el primer metaespacio que identificamos, el momento en que las participantes logran conectarse desde sus reflexiones internas con la creación textil que desean realizar. Investigaciones en torno a experiencias de creación colectiva, respaldan la idea del lenguaje textil "como una forma de exploración en el hacer que no viene en palabras", que posee dimensiones participativas que "cuestionan las formas clásicas de producción de conocimiento" (Cuellar y Caicedo, 2023, p. 12).

Estos momentos y espacios que hemos descrito no tienen por qué tener un orden fijo, es decir, no siempre se presentan de forma secuencial. De igual manera, pueden ocurrir con distintas frecuencias y repetirse en diversas circunstancias dentro de un grupo de trabajo textil creativo. A veces, el acto de bordar o tejer en compañía se ameniza solo con el sonido de la aguja atravesando las fibras de las telas. En otras ocasiones, las voces de las historias que afloran mientras trabajamos despiertan nuestra propia urdimbre de vida, revelándonos caminos que nos ayudan a entender, con mayor claridad, tanto conflictos personales como colectivos.

Una juntanza[421] para bordar o tejer, se consolida cada vez más como una instancia que potencia procesos identitarios y resguarda la memoria que lo permea todo, desde su dimensión individual y colectiva. Las producciones de las "reflexiones textiles" pasan a instaurar "memorias sociales por derecho propio" (Arias et al., 2021, p. 12). Las historias de las mujeres que conforman este tipo de talleres, palpitan al son de la aguja que pareciera las hace más fuertes. Como comentamos iniciado este apartado, muchas de ellas crean ante el dolor del asesinato o la desaparición de un ser querido, en otros casos, lo hacen desde la necesidad de visibilizar causas sociales que afectan a sus territorios. Otra de las grandes urgencias que viven las mujeres que acuden a estos espacios de creación textil, es la de ser escuchadas en un ambiente seguro que les permita enfrentar sus historias de resistencia contra el patriarcado. Un ejemplo que desarrollamos en el apartado anterior fueron las convocatorias y talleres digitales feministas de Mil agujas por la Dignidad, donde anualmente participan centenares de mujeres que, a pesar de la distancia geográfica, buscan un lugar de expresión creativa en compañía de otras.

Entre los diversos espacios que hemos mencionado, por donde transitan los textiles, en algunos casos también está la casa de quienes participan, ya que no todas las personas están dispuestas a mostrar sus obras en un contexto público. He tenido la oportunidad de

[421] En mi uso cotidiano como sudamericana, no solía emplear la palabra juntanza; sin embargo, a través de mi interacción con compañeras investigadoras y textileras colombianas, la he incorporado a mi vocabulario. Este concepto posee una carga sociopolítica, porque se utiliza principalmente en el contexto de comunidades y movimientos sociales para referirse a reuniones, encuentros o asambleas desde una forma coloquial y más emotiva.

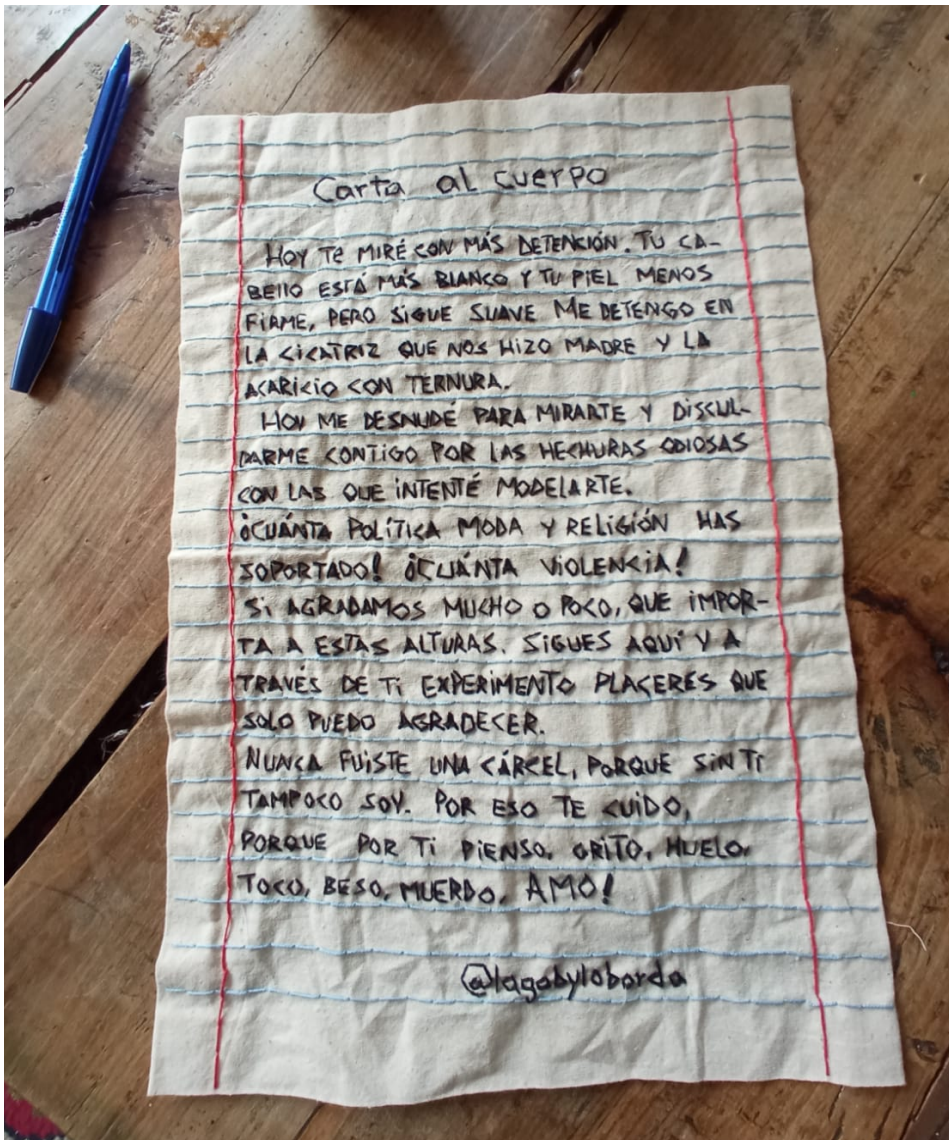
ver de cerca cómo los textiles colgados en los hogares generan diálogos afectivos y revelan la faceta artística de sus creadoras, sorprendiendo a sus propios familiares. Se tiene especial cuidado cuando en los talleres se abordan temas íntimos, en los que las creadoras pueden sentirse vulnerables. En este caso, jamás se les obliga a participar en una exposición pública, pero la fuerza de sus creaciones suele animarlas a querer compartir con el mundo sus historias de resistencia y vida. De esta forma, la gran mayoría de los textiles que se producen en estos espacios de creación colectiva emprenden rápidamente un viaje por diversos lugares, especialmente si existe un trabajo de mediación que favorezca este tránsito. Entonces, la mediación juega un rol fundamental en la visibilidad que puedan alcanzar estas producciones.

En cada sitio por el que pasan los textiles, continúan siendo la voz de sus creadoras, permitiéndoles visibilizar las causas que persiguen y sus historias, que pueden inspirar y motivar a otras personas, incluso fuera de los territorios donde fueron confeccionados.[422] Las prácticas textiles tienen la capacidad de liberar relatos orales, históricos y familiares, encapsulados muchas veces en procesos emocionales no resueltos. A través de la creación de redes de acompañamiento y actividades compartidas, estos proyectos proporcionan apoyo emocional, promueven la conexión entre las personas y permiten a los participantes procesar experiencias traumáticas, construyendo lazos solidarios (Arias, 2017). La creación textil se convierte en un recurso estratégico para fortalecer la resiliencia en contextos difíciles, e independiente de que las obras que se originen tengan la facultad de entrar y salir de espacios vinculados al mundo del arte, la capacidad de contribuir a procesos de sanación emocional es algo que no se pierde, porque forma parte de una dinámica previa (ver figura 30).

Al igual que las arpilleristas chilenas durante la dictadura, una de las cuestiones que se observan en las dinámicas de espacios de creación textil es la necesidad de compartir los dolores de la pérdida para denunciar de la mano de otras, lo que brinda coraje y seguridad, incluso en circunstancias donde la vida misma se ve amenazada. Las prácticas textiles en colectividad, sobre todo en torno a situaciones humanitarias complejas, contribuyen a gestionar instancias dolorosas, como una herramienta de cuidado y activación social (Bello y Aranguren, 2020).

[422] Cuando realizo talleres y charlas, siempre llevo conmigo mi pequeña colección de textiles. Estas piezas, de distintas épocas y contextos, fueron en su mayoría realizadas por mujeres de diversos países. Muchas de las alumnas que participan en mis talleres me obsequian sus trabajos para que pueda seguir mostrándolos en otras instancias y, además, para que sirvan de guía y compañía simbólica a quienes deseen iniciarse en el mundo de las prácticas textiles y los bordados con fines estético-políticos.

Figura 30. *Carta al cuerpo*, bordado. Gabriela Arias. Chile.2022. [423]



Fuente: Archivo personal de la artista Gabriela Arias.

Tal es el caso de las mujeres que participaron en los talleres de trabajo dentro de los centros de detención de prisioneros y prisioneras políticas durante la dictadura chilena. Si bien esta investigación ha centrado mayor atención en las arpilleras realizadas por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y las creadas en las bolsas de trabajo en las poblaciones, las diversas piezas textiles elaboradas en estos establecimientos también desempeñaron un papel significativo. Como ya se mencionó en el capítulo 5, a través del caso de los Soporopos, al igual que otras investigaciones que apuntan a lo mismo (Montalva, 2013, p. 359), se cree que estas producciones han recibido

[423] En relación a la obra la artista comenta: "Fue algo así como un acto de reconciliación conmigo misma y que, luego, me pareció importante compartir públicamente, porque veo que la ternura se pierde, no sólo en el trato social, sino también en cómo nos tratamos a nosotras mismas. Y aún no encuentro algo bueno en eso". Comunicación personal con Gabriela Arias, 2 de enero de 2025.

menor consideración, posiblemente debido a la carga política explícita de sus creaciones y al perfil militante de muchas de sus autoras, lo cual aún podría despertar ciertos resquemores.

Sin embargo, estos grupos de trabajo en cautiverio lograron mantener un régimen de producción gracias a su astucia y a las redes de colaboración, tanto nacionales como internacionales, que les ayudaban a distribuir sus productos. Con lo obtenido, conseguían recursos que permitían sostener económicamente a sus familias fuera de los centros de reclusión. Muchas de las mujeres que participaron en estos talleres encontraron en el quehacer textil no solo una vía de subsistencia emocional, sino también una forma de continuar sus luchas políticas desde el encierro. En ese contexto, el trabajo colectivo y el apoyo mutuo fueron fundamentales para resistir y no decaer. Los cantos que acompañaban las jornadas de trabajo y creación textil fortalecían los lazos entre compañeras y se convirtieron en una expresión vital de solidaridad y resistencia. A continuación, se comparte uno de los cantos que entonaban las mujeres del "Taller Creativo", parte de las actividades laborales realizadas en el centro de reclusión Tres Álamos, en San Joaquín, Región Metropolitana de Chile:[424]

Himno del Taller Laboral

La montaña con su nieve
El rio con su alambrada
Palomas tejen y bordan
De luces son sus miradas

Las manos encadenadas
Unidas saben crear
Las calcetas de los niños
Que van por mi tierra andar

Las luces son del mañana
El trabajo es para hoy
Para alivianar la carga
De los que esperan el sol

Las manos encadenadas
Unidas saben crear
Las calcetas de los niños
Que van por mi tierra andar

[424] Esta información me fue compartida por Alejandra Holzapfel, detenida en 1974 por la DINA y sobreviviente de los centros de detención y tortura Venda Sexy, Villa Grimaldi, y Tres y Cuatro Álamos. En la actualidad Alejandra es presidenta del sitio de memoria Irán 3037, ex casa de tortura Venda Sexy. A través de sus acciones actuales y de un testimonio profundamente marcado por la memoria y la resistencia, Alejandra Holzapfel contribuye activamente a la construcción de la memoria histórica en Chile, visibilizando un capítulo doloroso, pero que exige ser recordado y comprendido por las nuevas generaciones.

Un ejemplo actual de cómo las prácticas textiles colectivas, especialmente en contextos de crisis humanitaria, actúan como herramientas de cuidado y resiliencia social, es la Colectiva Para Remendar el Dolor, que surgió de una convocatoria en Chile, cuyo objetivo fue reunir bordados para construir un memorial textil con los nombres de las personas fallecidas durante la pandemia de COVID-19.[425] Stefanía Daroch, una de las principales gestoras de esta iniciativa, [426] define el proyecto como un llamado abierto, de carácter reflexivo y reparador, en torno a la muerte en el contexto de la pandemia, y también como una instancia para criticar el manejo social de la crisis sociosanitaria.[427] Iniciativas como esta buscan reencontrar simbólicamente a los fallecidos con su legado, honrándolos y apoyando a sus familiares con el proceso de duelo, que fue interrumpido durante la pandemia.

Debido a la prohibición de reuniones durante la pandemia mundial, los bordados de la Colectiva Para Remendar el Dolor, fueron realizados de manera individual por personas voluntarias en sus hogares y luego unidos en una gran manta memorial. Esta pieza ha itinerado por Chile, América Latina e incluso en centros culturales de España, en espacios vinculados al mundo del arte, la memoria, y en muestras gestionadas por instituciones de salud. Según comenta Stefanía Daroch,[428] la manta aún sigue en proceso y actualmente cuenta con cuatro lienzos. Dos de ellos miden 11 x 1.5 m, el tercero mide 7 x 1.5 m y se proyecta un cuarto lienzo con las mismas dimensiones. Hasta el momento, hay aproximadamente 400 paños y nombres bordados, y han participado más de 300 personas, según puntualiza la artista. Aunque la colectiva se encuentra en receso, continúan recibiendo paños y están bordando para terminar los lienzos restantes. Además, están buscando un lugar adecuado para la conservación y resguardo patrimonial de los textiles memoriales.

Cada vez son más las profesionales del mundo de la psicología que incorporan técnicas textiles dentro de sus herramientas prácticas para llevar a cabo sus sesiones terapéuticas. Tal es el caso de la psicóloga Cristina Oviedo Mejía, quien ha dedicado gran parte de su trabajo a investigar la relación entre el bordado y la salud mental. En 2021 publicó su libro *Bordar para Sanar. La práctica de bordar como una pedagogía sanadora*.[429] De igual forma, la psicóloga social y artista argentina Marisa Taborelli, Fundadora de Sapikuna, taller de telar y otras técnicas, publicó en 2022 el libro *La práctica Textil. Reflexiones sobre su hacer. Un abordaje como docente, psicóloga social y artista textil*, donde analiza la relación entre el textil y la psicología social en torno a su experiencia.

---

[425] Para conocer más sobre la colectiva Para remendar el dolor, se recomienda visitar el programa online *Relatos Textiles*: "Memorias Bordadas Hilos de Resistencia y Sanación Relatos textiles", realizado el 17 de abril de 2021 a través de las redes sociales de Mil agujas por la Dignidad, disponible en: https://youtu.be/idnZTri_IHY?si=DbzcTvQJNhWjbFSa

[426] Las otras mediadoras de este proyecto son Stefanía Daroch, Paula Sierralta, Francisca Palma, Evelyn Álvarez, Alicia Cebrián y Francisca Muñoz.

[427] Para más información visitar: https://uchile.cl/u165694

[428] Comunicación personal con Stefanía Daroch, 23 de septiembre de 2024.

[429] Para conocer más sobre el trabajo de Cristina Oviedo Mejía y su libro, se recomienda visitar el programa online: Enhebradas Feministas: Salud mental, autocuidado y Prácticas Textiles, realizado el 5 de marzo de 2023 a través del Instagram de Mil agujas por la Dignidad. Disponible en: https://www.instagram.com/p/CpbGJ8wMzms/?utm_source=ig_web_copy_link

Además, explora la correspondencia entre conceptos como enseñanza y aprendizaje en torno a las prácticas textiles. Marisa concedió una entrevista para Mil agujas por la Dignidad, en la que habló sobre su labor como mediadora y su relación íntima con las prácticas textiles:

> Yo creo que todo lo que es textil te pasa más allá, te pasa por el cuerpo y las manos que llegan a expresar lo que a veces la palabra no puede, entonces yo creo que desde ahí tiene un valor, pero intrínseco, importantísimo (…) Yo encontré mi voz en el textil.[430]

Lo que comenta Marisa es una idea que resuena con fuerza en gran parte de las entrevistas realizadas a mediadoras, artistas y creativas textiles. Desde mi trabajo pedagógico en este ámbito, he podido comprobar empíricamente cómo el bordado se ha transformado en una herramienta de comunicación efectiva, especialmente para las mujeres. Asimismo, he observado cómo es que las prácticas textiles ayudan a personas de diversas edades a centrarse y conectarse con procesos ínitmos que involucran sanación, autocuidado y reconexión consigo mismas. Es indudable que actividades como coser o tejer generan un estado de bienestar que afecta positivamente la salud física y psicológica, sobre todo cuando se realiza en colectividad (Rusiñol-Rodríguez et al., 2022).

Para muchas personas la creación textil se ha convertido en una forma de vida, un vínculo entre el cuerpo y las emociones, donde los bordados expresan aquello que las palabras no siempre pueden comunicar con la voz, desde una "ética de la fragilidad" (Calafell, 2023, pp. 126-130). De igual forma, muchas de las investigadoras que practicamos alguna técnica textil coincidimos en estas expresiones, donde el textil nos atraviesa el cuerpo para hablar de la experiencia del hacer y posteriormente del teorizar.

6.4 Mediadoras textiles: un entramado de mujeres resguardando el tejido social

Uno de los factores fundamentales al momento de tener en cuenta los sitios en que piezas como las arpilleras o los bordados políticos están siendo recepcionados y reconocidos, es la labor de las mediadoras textiles. El concepto de mediación textil es una propuesta nueva de esta investigación, por lo que al ser casi inexistente la bibliografía sobre este tema, todas las ideas desarrolladas fueron principalmente enfocadas desde los testimonios de mujeres que se dedican a estas labores y mi propia experiencia realizando esta labor.

Dentro de la sociología del arte, existe una amplia línea de estudios dedicada a la mediación artística (Menger y Passeron, 1994; Becker, 2008; Heinich, 2009; Moulin, 2012). En este marco, hemos trabajado principalmente con las aportaciones de Furió (2000; 2012; 2022) y Peist (2012a; 2012b; 2022). De igual modo, aunque Bourdieu (1995; 1998) no abordó directamente el concepto de mediación cultural, su análisis sobre

[430] Para conocer más sobre el trabajo de Marisa Taborelli se recomienda visitar el programa online: *Creativas Textiles*, realizado el 18 de mayo de 2022 a través del Instagram de Mil agujas por la Dignidad. Disponible en: https://www.instagram.com/tv/CdtoTKXlc21/?igsh=czd3aWU5cTVob216

el campo cultural, el capital simbólico y la distinción social ha sido clave para reflexionar por qué es necesaria. Su obra permite entender cómo la mediación puede contribuir a romper métodos excluyentes y a establecer conexiones significativas entre diversos públicos y la producción artística. De igual manera, la definición que se creó sobre lo que es la mediación textil, se inscribe dentro de las características de la mediación cultural a través de la práctica artística (López-Aparicio y Cejudo Mejías, 2020). Desde esta perspectiva, se toma la idea de acercar a diversos públicos a los espacios culturales, para hacerlos más democráticos y participativos, más allá de los límites que ofrece la educación tradicional.

Es por ello que nos interesan aquellas nociones de mediación cultural que promueven diálogos abiertos y horizontales entre las comunidades y las instituciones culturales (Menares, 2023). Nuestra propuesta de mediación desde las prácticas textiles se alinea con enfoques que entienden la mediación no como un proceso de transmisión unidireccional o jerárquica, sino como una construcción colectiva basada en la colaboración y la co-creación. Este enfoque reconoce que el arte y la cultura constituyen un derecho humano (Cejudo Mejías, 2018).

Diversos estudios reconocen prácticas como el bordado o el tejido, realizadas en colectividad, como formas de expresión que promueven la transformación social, articulando a múltiples agentes territoriales (Alcaraz, 2016; Cuellar, 2019; Cordero, 2020; Tapia de la Fuente, 2021; Pérez-Bustos et al., 2022). Entre los agentes identificados a lo largo de este estudio se encuentran universidades, organizaciones vecinales, observatorios de género, instituciones artísticas, centros de investigación académica, asociaciones barriales, espacios de memoria y centros culturales comunitarios, por mencionar algunos.

El rol de la mediación textil es llevado a cabo principalmente por mujeres, quienes cumplen la labor de ser un nexo entre la comunidad, la academia y el mundo del arte. En la totalidad de los casos estudiados, las mediadoras encarnan las prácticas que difunden y enseñan, es decir, viven el mundo de la creación textil y no solo teorizan en torno a él. Muchas de ellas poseen su propia producción textil artística, además de ser profesoras o instructoras en las comunidades en las que se desenvuelven. Entre los roles que comparten las mujeres que se dedican a la función de mediación textil está el de textileras, profesoras, artistas, investigadoras, historiadoras, dinamizadoras sociales, curadoras y gestoras culturales. Hay casos en los que las mediadoras encarnan todas esas labores a la vez, dialogando con las instituciones culturales y educativas que muestran interés en abrir espacios de difusión de los textiles políticos que promueven sus colectivos.

En las entrevistas realizadas a las mediadoras que forman parte de esta investigación, surgió de manera recurrente la mención de un vínculo familiar con las prácticas textiles como su primer acercamiento a este mundo.[431] Como fue el caso de Beatriz Arias López que expresó: "Yo venía del oficio y después llegué a la academia (…) vengo del oficio

[431] Algo similar ocurrió con las encuestadas. Se recomienda revisar la Figura 17, en la que se presentan las principales respuestas entregadas en torno a este tema.

de la costura, por la línea familiar de madre y abuelas".[432] Cuando las mediadoras textiles fueron consultadas sobre cómo aprendieron las técnicas que desarrollan, fue común la referencia hacia sus madres y abuelas y en algunos casos, a sus profesoras y amigas. Estos conocimientos, que con el tiempo fueron perfeccionando según sus propias inquietudes personales, en la mayoría de los casos se integraron a sus vidas mucho antes de comenzar con sus carreras académicas. A raíz de lo mismo, su entrada a las comunidades ha sido en gran medida a partir de su rol de textileras, más que por poseer algún título universitario o artístico que pudiese facilitarles ese proceso.

El lenguaje de los hilos y las telas ha sido la clave que les ha permitido a las mediadoras textiles conectar de igual a igual para trabajar con las personas que forman parte de sus proyectos. Esta forma de relacionarse desafía las estructuras jerárquicas propias del ámbito de la academia. Asimismo, promueve que los proyectos artísticos, que a menudo intentan vincular a las comunidades con artistas, con el fin de crear obras colectivas y representativas, no resulten ajenos a la realidad en términos de retroalimentación y resultados finales.

Con respecto a las áreas académicas en las que se desarrollan las mediadoras estudiadas, ya sea como investigadoras y/o docentes, la mayoría proviene del campo de la antropología y la salud, y también se desempeñan como profesionales de educación comunitaria y la cultura de los derechos humanos. En menor medida dos de las mujeres entrevistadas provienen del mundo del arte, siendo mucho más escasas aún las que consideren el mundo de las prácticas textiles con fines sociopolíticos desde la historia del arte. El interés por el bordado o el tejido como una manifestación artística es algo relativamente reciente y poco documentado en lo que respecta a una mirada más teórica. La historiografía recogida da cuenta de un interés principal por las técnicas y en algunos casos por la historia de quienes se dedican a realizar dichas técnicas, pero no necesariamente existe un análisis desde el ámbito artístico.

Por otra parte, desde mi propio rol de mediadora e investigadora, he constatado la infravaloración de las prácticas textiles desde algunos sectores del mundo del arte. Sin embargo, al mismo tiempo, he observado una suerte de preocupación por parte de asociaciones comunitarias respecto a no vincular demasiado los textiles políticos con espacios artísticos, temiendo que pudiesen verse censurados los fines de sus producciones. Del mismo modo, muchas de las investigadoras que trabajan principalmente desde la antropología han manifestado que la presencia o ausencia de textiles políticos en centros de arte no es de sus principales prioridades, considerando que los fines que persiguen no siempre se alinean con los intereses de ese ámbito.

Desde la reflexión anterior, se considera que precisamente la independencia de las mediadoras textiles respecto al campo del arte es lo que les proporciona cierta agilidad para crear redes y desenvolverse en diversos ámbitos. Aunque inicialmente esta autonomía les puede jugar en contra a la hora de tratar con museos y tener que montar exposiciones, generalmente las instituciones ponen al servicio de estos proyectos

[432] Comunicación personal con Beatriz Arias, 14 de febrero de 2022.

profesionales que pueden contribuir a solucionar estos vacíos. En lo que respecta a los conocimientos sobre textiles y su correcta exhibición, actualmente se aprecia una carencia de expertos en estas áreas y son pocas las instituciones educacionales que ofrecen este tipo de formación.[433]

Sin embargo, las mujeres que trabajan mediando proyectos textiles, tal como se comentó anteriormente, poseen una basta experiencia sobre estas prácticas, lo que las convierte en expertas sin tener que contar con un título específico que de cuenta de ello. Un punto claro de confluencia entre las mediadoras es que sus multiroles en torno al textil y el trabajo cercano con mujeres que cuentan con una amplia trayectoria dedicándose a estas prácticas, les han permitido adquirir conocimientos específicos con relación a la conservación y exposición de los textiles. De este modo, el círculo de transmisión y capacitación de conocimientos sobre textiles sigue manteniendo su mismo modo de operar en el tiempo, en el que mujeres comparten sus habilidades de manera desinteresada con otras. Estas maestras silenciosas contribuyen a que la esfera textil continúe girando sin depender de la institucionalidad como único medio para generar y traspasar conocimientos.

Otro aspecto importante a destacar es que la mayoría de las mediadoras textiles latinoamericanas estudiadas trabajan juntas o han coincidido en algún proyecto en común. Según lo expresado en las entrevistas efectuadas a estas mujeres,[434] su forma de concebir un espacio de enseñanza horizontal que facilite la inserción de la comunidad o el trabajo con mujeres en diversos contextos sociales, es lo que les ha permitido asimilar el sentido de colaboración entre las investigadoras.

Como mediadora textil e investigadora proveniente del campo del arte, no quisiera idealizar el contexto; sin embargo, al haber participado en experiencias de trabajo colaborativo en otras disciplinas, como proyectos pictóricos, educativos y de muralismo comunitario, he podido constatar la diferencia de trato entre sus participantes y los roles que se le asignan. En el ámbito textil, se han establecido con fuerza ciertos códigos de respeto y coherencia con las temáticas que se abordan generando un ambiente entre las mediadoras textiles que tiende a disolver las jerarquías entre ellas al momento de interactuar.

Nos interesa que sean las mismas mediadoras textiles quienes hablen de los temas que competen a este estudio. Por esta razón, a continuación, se presenta una polifonía de voces de diversas mujeres que actualmente desempeñan la labor de mediación textil en distintos territorios y contextos sociales. A través de sus propias vivencias y apreciaciones, se busca tejer un relato sobre cómo se están desarrollando las prácticas textiles en América Latina, así como el modo en que su labor, que conecta múltiples mundos por los que

[433] Durante el proceso en que fue llevada a cabo la encuesta analizada en el capítulo 3 y 4, el año 2021, se contactó a diversas entidades de educación superior relacionadas al mundo del arte textil en América Latina. Parte de este estudio permitió constatar que los intereses de estas instituciones estaban direccionados a la moda, el diseño y en menor medida, a la creación textil como expresión artística.
[434] Se recomienda mirar la lista de mediadoras textiles entrevistadas que aparecen en el diseño metodológico, específicamente bajo el apartado de selección de casos.

circulan los textiles políticos, constituye una de las principales razones del auge y reconocimiento que estas prácticas están ganando en la actualidad.

6.4.1 Del costurero a la institución. Experiencias desde la academia a la comunidad

Cada palabra de las diversas mujeres presentadas en este apartado ha sido fundamental para el enriquecimiento de esta investigación. Estas voces se integran en una trama generosa que acompaña y pone sus conocimientos a disposición de las comunidades como un recurso compartido. El entretejido de estas mediadoras ha contribuido desde su quehacer intelectual y práctico a delimitar cuáles son las implicancias positivas del mundo textil en los territorios en los que trabajan. En razón de lo mismo, en este apartado se buscará definir cuáles son las características de estas personas que se dedican a visibilizar y documentar el impacto de las prácticas textiles en procesos de activación sociopolítica. Considerando estas manifestaciones como propulsoras de encuentros de aprendizaje colaborativo y acción política, buscando denunciar, pero también reivindicar la vida y la memoria de quienes ya no están (El Ojo de la Aguja et alt., 2022, p. 91).

Desde sus investigaciones académicas y trabajo práctico, es mucho lo que las mediadoras tienen por declarar y contribuir, a un campo, que como se ha dicho antes, recién ha comenzado a ser documentado. Para la antropóloga Tania Pérez Bustos es importante "deshacer la idea de que el bordado es solo un oficio y entender que es un conocimiento" (Pérez-Bustos, 2019, p. 6). Como una las investigadoras más consultadas en materia de haceres textiles artesanales como tecnologías de conocimiento y de cuidado, su caso es distinto al de otras mediadoras. Tania se incorpora a las prácticas textiles una vez inserta en la investigación, es decir no trae consigo el bordado o el tejido como un saber específicamente heredado de sus ancestras. Para la antropóloga, vivenciar estas actividades "es una condición epistemológica, porque la única manera de poder entender una práctica textil es encarnándola".[435] Este posicionamiento es reiterado entre todas las mediadoras textiles que estudiamos. Desde diversas áreas del conocimiento, estas mujeres encarnan la práctica textil como una forma de auto y cocuidado, utilizándola, además, como una herramienta pedagógica desde sus experiencias como docentes.

Para la investigadora Beatriz Arias López, quien proviene del campo de la enfermería, los textiles son "dispositivos de cuidado colectivo y comunitario".[436] Ella es una de las investigadoras principales de (Des) tejiendo Miradas, proyecto que a través de la narrativa textil busca contar historias de paz y reconciliación en torno al conflicto armado en Colombia y el Acuerdo de Paz (1960-2016).[437] Esta iniciativa comenzó en 2018 y en su

[435] Comunicación personal con Tania Pérez Bustos, 3 de agosto de 2024.
[436] Comunicación personal con Beatriz Arias, 14 de febrero de 2022.
[437] La ejecución colaborativa de este proyecto en sus diversas instancias ha estado a cargo de la Facultad de Enfermería de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia), del Departamento de Política Internacional de la Universidad de Aberystwyth (Gales, Reino Unido), y de la Asociación de Víctimas y Sobrevivientes del Nordeste Antioqueño (ASOVISNA, Colombia). Para más información visitar: https://des-tejiendomiradas.com/

fase inicial estuvo vinculada al conflicto armado en Colombia. Como indica su nombre, su objetivo fue deshacer la percepción sobre ese "enemigo" interno, el ex guerrillero que, tras la firma del Acuerdo de Paz en 2016, opta por reintegrarse en la sociedad civil (ver figura 31). Esta problemática sigue latente en la sociedad colombiana, lo que ha transformado estos textiles en catalizadores de espacios de debates éticos y morales, a menudo en tensión con los discursos promovidos por las instituciones artísticas. Muchas de las obras del proyecto han sido realizadas por ex combatientes del conflicto armado lo que ha significado un proceso de legitimación de estas piezas textiles, más lento y con más resquemores, según lo que nos comenta Beatriz.[438]

Figura 31. *A la paz hay que darle amor*, bordado. Jesús Abad Colorado. Vereda El Gallo, Tierralta, Córdoba, Colombia. 2017.

Fuente: Arias-Lopez, B.; Bliesemann de Guevara, B. y Coral Velasquez, L. (2020). (Des) tejiendo Miradas | (Un)Stitching Gazes: Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia. Periferia. https://research.aber.ac.uk/files/40707928/Destejiendo_Miradas_Para_DIGITAL_version_FINAL.pdf

[438] Comunicación personal con Beatriz Arias, 14 de febrero de 2022.

Aunque cada vez más museos han empezado a exhibir textiles políticos que reflejan intensos conflictos sociales, estas muestras no siempre ocupan los espacios principales o más tradicionales dentro de las exhibiciones. Para Beatriz, esto podría deberse a que las instituciones no se quieren comprometer completamente a validar estas piezas textiles como obras de arte, dejando esa labor a los visitantes, quienes interpretarán si lo que observa es arte o no.[439] Además, la falta de consistencia en la categorización de estos textiles como obras de arte, insertas en el contexto de instituciones culturales de países en conflicto, como en el caso de Colombia, también podría reflejar el limitado compromiso que estas entidades quieren tener ante problemáticas políticas que dividen a la sociedad.

De igual forma, para la investigadora la entrada de las prácticas textiles a la academia no ha sido un proceso rápido y sencillo. Desde su experiencia como docente, ha intentado impulsar el uso de las prácticas textiles como herramientas pedagógicas, porque "el textil nunca es el fin, sino más bien el mediador", donde lo importante es plantear una discusión política y abrir espacios de diálogo en la comunidad.[440] Para Beatriz y su equipo de trabajo en (Des) tejiendo Miradas, sus quehaceres no tienen el objetivo de hacer obras de arte, pero sí reconoce que son otras personas las que pueden llegar a legitimar estas piezas políticas como tal. Con respecto a este punto comenta:

> Son piezas que toman lugares en espacios sociales con sentido compartido importante. La pieza no la olvidamos, pero no nos reunimos para hacer piezas textiles, nos reunimos a pensar problemas políticos que se vehiculan a través de lo textil.[441]

Para las mediadoras que investigan estas temáticas, las prácticas textiles se han transformado en una forma de vida, lo que ha calado en sus formas de trabajar inclusive entre las personas que conforman los equipos motores de los proyectos en los que participan. Con respecto a (Des) tejiendo Miradas, Beatriz nos comentó sobre las jornadas de diálogo que han llevado a cabo, donde el bordar juntas ha sido crucial:

> Ocho días de bordar y coser y pensar, que nos pasara por el cuerpo […] lo que nos unió fue una aguja y un hilo, una experiencia que después se buscaría aplicar igualmente en el proyecto. Esto hace que se horizontalicen los encuentros. Todas cogemos la aguja igual, somos iguales en esa misma epistemología, en esas repeticiones y formas de conocer. Mujeres de formaciones muy distintas, experiencias distintas. La aguja y el hilo, fue el elemento en común que nos puso a conversar.[442]

La antropóloga Isabel González Arango se desempeña como investigadora y hace parte de la organización de diversos proyectos textiles como El Ojo de la Aguja, El Costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón y Artesanal Tecnológica,[443] por mencionar

[439] Ídem.
[440] Ídem.
[441] Ídem.
[442] Ídem.
[443] Este proyecto está principalmente vinculado al ámbito académico, y como menciona Tania Pérez Bustos, una de sus fundadoras, depende de la gestión de recursos de la Universidad Nacional de Colombia. Laura Córtes Rico también ha sido una figura clave en la creación de este espacio, y poco después se unió Isabel González Arango. La iniciativa se define como un costurero, colectivo y laboratorio feminista,

algunos entre los que contribuye desde sus diversos roles. Ella nos cuenta que siempre tuvo una aproximación a los textiles desde el bordado, la costura a mano y el tejido. Aprendió mirando a las mujeres de su familia, pero también desde una actitud autodidacta que la llevó a adquirir mayor experticia en estas prácticas. La antropóloga, se posiciona desde la idea de que los textiles son "Artefactos de memoria", haciendo la diferencia entre lo que es la materialidad y lo que es un artefacto; teniendo este último un propósito como contenedor de memoria y vehículo a su vez. [444]

Isabel es propulsora de Archivo Digital de Textiles Testimoniales del conflicto armado en Colombia, un espacio dedicado a documentar, conservar y valorizar textiles testimoniales creados por mujeres durante más de 20 años en distintas regiones del país.[445] Estas piezas cuentan las historias y luchas de las mujeres en medio del conflicto armado en Colombia. El repositorio se concibe como un archivo de derechos humanos y memoria histórica, y propone un modelo para reconocer los textiles como documentos políticos y narrativas de memoria, más allá de la cultura escrita.[446]

Al igual que lo han mencionado otras mediadoras entrevistadas, para Isabel, el contexto en que ella desarrolla su labor de mediación y se crean los textiles es un aspecto fundamental al momento de documentar estas prácticas:

> Es la vida como lugar de inspiración y eso es lo que me permite comprender lo que es difícil de entender y tramitar (…) yo no me puedo desligar del contexto en el que vivo, en el país en el que vivo, de los dolores que me cruzan, (…) son las memorias, o sea, finalmente siguen siendo memorias individuales o colectivas.[447]

Isabel utiliza el "boca a boca" para difundir sus proyectos, puesto que se va moviendo por diversos territorios con sus iniciativas, donde muchas veces las mujeres no tienen acceso ni interés al mundo de las redes sociales. Si bien, ha realizado un importante trabajo de documentación de textiles como investigadora y está vinculada al mundo de la academia también como docente, su trabajo como mediadora está muy anclado a los grupos y a los lugares a los cuales también siente que pertenece. En este punto, sus apreciaciones fueron muy similares a las de Beatriz Arias, ya que ambas destacaron que han ingresado al trabajo comunitario dinamizando espacios de encuentro, no principalmente desde el peso de sus títulos académicos, sino más bien por las ventajas que entrega el hablar el lenguaje del textil, además de la condición de pertenecer al contexto local que representan.[448]

---

intergeneracional e interdisciplinario, cuyo propósito es generar diálogos entre las prácticas textiles artesanales y las tecnologías digitales. Para más información visitar: https://www.artesanaltecnologica.org/

[444] Comunicación personal con Isabel González Arango, 8 de septiembre 2021.

[445] Para información visitar: http://www.textilestestimoniales.org/creadores/

[446] El Repositorio Digital de Textiles Testimoniales del conflicto armado en Colombia fue el proyecto de investigación desarrollado por Isabel para obtener el título de maestra en Ciencias de la Información con énfasis en memoria y sociedad de la Escuela Interamericana de Bibliotecología EIB Universidad de Antioquia, en 2019. Disponible en: https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/16377

[447] Comunicación personal con Isabel González Arango, 8 de septiembre 2021.

[448] Ídem.

Otro caso de mediación textil que quisimos destacar es el de Mariana Rivera García. La investigadora mexicana se define como una tejedora empedernida; el tejido es una de las grandes pasiones y obsesiones de su vida.[449] El trabajo de Mariana surge a partir de su labor como antropóloga y cineasta, donde sus producciones logran conectar con comunidades y voces poco visibilizadas, principalmente en México, que es donde actualmente se desenvuelve.[450] Además de dedicarse a la docencia, ha trabajado como curadora de exposiciones textiles. [451] A diferencia de las otras entrevistadas, en sus trabajos de mediación incorpora la producción audiovisual para denunciar conflictos sociales, otorgándole protagonismo al textil y a diversas tejedoras mexicanas. Con respecto a sus inicios como cineasta, Mariana comenta:

> Hice el ejercicio de entender qué era la antropología visual, como es que va mucho más allá de ser solamente un medio de comunicación, sino que es también una metodología, un vehículo, una forma de entablar relaciones con otros, de investigar, de hacer etnografía.[452]

En su relato, la antropóloga nos fue contando cómo fue estableciendo paralelismos entre el tejido y la creación audiovisual; cómo todos los elementos de un documental pasaban a ser los hilos de una trama, correlaciones que, desde sus vivencias de tejedora, les resultaron muy naturales. Mariana coincide en que vivimos un momento en el que cada vez más personas se han atrevido a sacar lo textil del ámbito de lo doméstico, de la "oscuridad" del mundo privado, para transformarlo en una forma de narrar y responder a un sistema de violencia global exacerbado, sobre todo pensado en el contexto mexicano.[453] Sus documentales, buscan reafirmar la idea de que el tejido no es solo un pasatiempo o una actividad doméstica, sino "un reflejo del pensamiento, un mantra repetitivo que invita a la abstracción y al descubrimiento de uno mismo" (Rivera, 2017, p. 158).

Con respecto a su participación como curadora de exposiciones de arte, ella expresó que esta experiencia ha sido muy desde el autoaprendizaje, donde ciertos ejercicios le han facilitado el poder representar con claridad las temáticas sociales que abordan las exposiciones:

> Creo que más se trata de una sensibilidad para imaginarlo, cómo te gustaría a ti que alguien te contara esto. O sea, como un poco hacer el papel inverso: si yo visitara una exposición ¿cómo me gustaría que me lo contaran? ¿cómo me gustaría sentirme? Ese es

[449] Comunicación personal con Mariana Rivera García, 6 de junio de 2022.
[450] Un documental que fue producido por Mariana Rivera García y que ha obtenido bastantes reconocimientos es "Flores de la Llanura" (2021). Esta obra audiovisual da cuenta de cómo una mujer, que, tras el feminicidio de su prima, quien era tejedora ñomndaa de la Llanura de Flores, realiza un acto de sanación y resiliencia a través del conocimiento textil de otras mujeres que se entrelazan colectivamente con ella en este proceso.
[451] Uno de los proyectos en que Mariana Rivera ha desempeñado el rol de curadora fue la muestra: *Huellas: puntadas y caminares de la memoria*, llevada a cabo en 2018 en el Museo Nacional de las Culturas de Ciudad de México. La exposición fue co-curada además por Roberta Bacic y Bianca Islas. Para la ocasión, la cineasta realizó una película que resume la muestra y su inauguración. Disponible en: https://vimeo.com/296372442
[452] Comunicación personal con Mariana Rivera, 6 de junio de 2022.
[453] Ídem.

> un poco el ejercicio. Entonces tenemos un montón de elementos que, si los sabes combinar, podemos tener un resultado emotivo para quien visita el espacio.[454]

Este estudio parte de la base de que la visibilidad que ha comenzado a tener el ámbito de lo textil en América Latina y el mundo se debe a un entretejido de profesionales, principalmente mujeres, que han comenzado a documentar y hablar de estas prácticas tanto de sus áreas de investigación como también desde sus vivencias. El trabajo en red y las colaboraciones entre las mediadoras han sido fundamental. Para Mariana, por ejemplo, el haber podido viajar a Ecuador y después a Colombia, conocer más de cerca a Isabel González y a las Mujeres Tejedoras por la Memoria, así como los textiles testimoniales que realizaban, le permitió comprender que había un poder en ese ejercicio de tejer en conjunto. Aunque comenta que siempre había tenido una intuición como tejedora, no fue hasta entonces que pudo comenzar a nombrar como tal lo que estaba ocurriendo con las prácticas textiles. Además, pudo conocer a personas que le estaban dando sostén a todo este proceso, a través de la teorización y el estudio de las narrativas textiles que surgieron a partir de los oficios.

El último caso de estudio de este apartado es el de la brasileña Álida Alves, quinta entrevistada del programa *Texto Textil: Encuentros para reflexionar entre hilos y letras*, llevado a cabo a través del Instagram de Mil gujas por la Dignidad.[455] Parte de sus declaraciones permitió comprender aspectos clave de su trabajo de mediación, en el que las prácticas textiles actualmente tienen un amplio protagonismo. Álida es investigadora en la Facultad de Educación de la Universidad Federal de Minas Gerais, en Belo Horizonte. Uno de sus enfoques principales es la formación de profesoras y profesores de geografía, pedagogía y educación rural, conocida en Brasil como "educación del campo". Ella define este contexto como “un lugar de posibilidad de vida, de movimientos. Las personas están y desean permanecer en sus territorios”.[456]La relación de esta investigadora con las telas y los hilos se remonta a sus ancestras, especialmente a su madre, quien trabajó de costurera y fue tejedora en una fábrica de tejidos en la región del norte del estado de Minas Gerais.

Desde su rol como docente universitaria, una de las líneas fundamentales de su grupo de trabajo es impulsar acciones que promuevan el diálogo entre la universidad y la sociedad, mediante el intercambio de saberes con las comunidades, donde las prácticas textiles adquieren un papel central. Álida forma parte del equipo de coordinación de Linhas da FaE, un colectivo de bordado libre en defensa de la educación pública, creado en 2021 en la Facultad de Educación de la UFMG, en el contexto de la pandemia.

El 28 de junio de 2024, realizaron el taller *Tecendo histórias e tradições: Arpilleras de Capelinha* en la Escuela Estadual Sebastião Peçanha, en Capelinha (Minas Gerais), donde participaron estudiantes de educación básica, junto con estudiantes y docentes de la UFMG, quienes se inspiraron en las arpilleras chilenas como forma de resistencia. Las y los jóvenes expresaron, mediante el bordado, denuncias, sueños y reivindicaciones sobre

[454] Ídem.
[455] Disponible en: https://www.instagram.com/reel/DBPDPUJMUNh/?igsh=Z3gzYzJvanpwdWg3
[456] Ídem.

sus territorios rurales (ver figura 32). Esta actividad fue parte de la Jornada Socioterritorial anual del curso de Educación del Campo. Algunas arpilleras fueron enmarcadas y devueltas a espacios comunitarios como la escuela, una asociación de mujeres y un centro de convivencia.[457]

Figura 32. *Tecendo histórias e tradições: Arpilleras de Capelinha*, collage textil. Escuela Estadual Sebastião Peçanha, en Capelinha. Brasil. 2024.

Fuente: Archivo personal de Álida Alves

En relación con su labor de mediación textil como docente e investigadora, Álida reflexionó sobre los bordados realizados en contextos de aprendizaje colectivo:

> Esos trabajos dialogan con lo que tenemos hoy, lo más potente en la educación popular (…) para pensar la educación emancipadora, en la formación humana a partir de la comprensión de los sujetos, como sujetos incompletos y principalmente que se educan en comunión, se educan entre sí, mediados por el mundo, por sus lecturas de mundo. Entonces, los bordados permiten transbordar.[458]

Con respecto al poder transformador del bordado como práctica pedagógica y social, reflexionó:

> En este sentido, nos da la oportunidad de transgredir modos tradicionales de organización de los tiempos, organización de los espacios, de romper con el proceso de enseñanza aprendizaje que son pensados en una perspectiva de un sujeto que es sometido, despojado

[457] Para conocer un registro audiovisual del proyecto se puede visitar el siguiente enlace: https://youtu.be/UOfe_yqVAOs?si=vPKGLQfDM3_zMiJF

[458] Entrevista *Texto Textil: Encuentros para reflexionar entre hilos y letras*, de Mil gujas por la Dignidad. Disponible en: https://www.instagram.com/reel/DBPDPUJMUNh/?igsh=Z3gzYzJvanpwdWg3

> de sus emociones, sus sentimientos, de su manera de ser y estar en el mundo, que se reduce a lo que es dictado hoy por la razón (…) entonces el bordado nos permite transbordar y transgredir en el sentido de desaprender un mundo tal cual es dado con sus lógicas y sus cuestiones. Sí, entonces también pensamos en otras posibilidades de conexión interpersonal, de probarse a sí mismo en una actividad, que a veces las personas no creen que es posible.[459]

El trabajo de mediación de Álida sitúa el bordado como una herramienta capaz de tensionar las fronteras entre la razón, la emoción, la ciencia y el arte, desde una experiencia vivida principalmente en la práctica y no solo desde la teoría. Su trabajo, articulado a través de prácticas textiles, abre nuevas posibilidades para concebir los espacios educativos, tanto dentro como fuera de la universidad, a partir de una construcción colectiva con las comunidades, incluso en contextos aislados, como ocurre en Brasil.

Tras las entrevistas llevadas a cabo a las mediadoras y los proyectos textiles que conforman, se evidencia que sus roles son trascendentales a la hora de tejer lazos entre las comunidades y las esferas académicas y/o artísticas. Además, utilizan herramientas tecnológicas que potencian sus acciones y promueven relaciones horizontales que desafían las metodologías jerárquicas tradicionales. Desde sus diferentes funciones como bordadoras, docentes, investigadoras, artistas y curadoras, por mencionar algunos, activan redes que favorecen la validación de estas prácticas más allá de un pasatiempo feminizado. Además, generan instancias de reconocimiento hacia las mujeres que ejecutan las experiencias que documentan, creadoras que, por sus lugares de origen y contextos sociales, generalmente quedan al margen de las instituciones de la cultura dominante. Por otra parte, a través de mi propio trabajo sistemático con diversas mediadoras textiles, he podido constatar que estas mujeres se vinculan emocionalmente con las comunidades con las que trabajan, porque de cierto modo vivencian las convicciones sociopolíticas que cruzan los proyectos y en muchos casos, son parte activa de ellos y los territorios que estudian.

A través de estas vivencias, hemos querido constatar la importancia que tiene para las mediadoras textiles el encarnar la práctica, incluso desde el quehacer de los equipos motores de los proyectos que dinamizan. La idea de generar instancias de auto y cocuidado a través de la creación de piezas textiles es un aspecto común al momento de analizar sus relatos. Con respecto a su posicionamiento sobre el mundo del arte y estas piezas textiles con peso testimonial y político, coinciden en que su fin no es que sean reconocidas como obras de arte; sin embargo, entienden que estos procesos pueden darse dependiendo del rol que adquieran en las instituciones artísticas y de quienes comiencen a legitimarlas como tal. De todas formas, para ninguna de ellas este es el fin principal, sino más bien una instancia circunstancial que favorece, en muchos casos, la autoestima de las mujeres que crean estas piezas, pero, principalmente, la difusión de las causas humanitarias y los debates sociales que desean plantear.

[459] Ídem.

Muchas de las mediadoras textiles han trabajado en proyectos conjuntos. La mayoría ha argumentado la importancia de colaborar desde la horizontalidad, sin promover jerarquías, menos aún sustentadas por su lugar dentro de la academia. Desde sus diversas trayectorias como docentes, han tratado de impulsar y sostener las prácticas textiles como herramientas pedagógicas, pero esto sigue siendo complejo, ya que las prácticas siguen siendo feminizadas y, por ende, consideradas de segunda categoría. Para estas mujeres, el objetivo de crear textiles nunca ha sido el fin, más bien, potencian la idea de estas piezas como vehiculizadoras de discusiones sociopolíticas, que favorezcan la apertura de espacios de debate y discusión entre personas que no siempre son escuchadas.

Por otra parte, a través de los testimonios de las mediadoras nos dimos cuenta de que son muy cuidadosas en cómo contribuyen a la entrada de estos proyectos a instituciones académicas o artísticas, teniendo en cuenta que estas instancias no definen en lo absoluto los objetivos clave de los proyectos que impulsan. Este aspecto también quedó al descubierto en los resultados de la encuesta, especialmente en el apartado donde las participantes podían compartir apreciaciones sobre su presencia en muestras y proyectos propios del ámbito artístico. Una de las encuestadas expresó: "lo artístico me parece llamativo, es importante participar ahí, pero no se me va la vida si no me exponen, tengo más caminos por los que mis textiles siguen haciendo ruido, como los talleres que doy".

Como ya se ha mencionado antes, las mujeres que realizan el rol de mediación tienen claro que en su dinamización y contribución a proyectos y jornadas de activación textil, pesa bastante su relación con el contexto local. Su mirada hacia los textiles que se producen sigue estando en la idea de que son piezas contenedoras de memorias individuales y colectivas, que promueven espacios de aprendizaje y activación política, para conseguir diálogos de reparación y sanación social.

6.4.2 Dechado de memoria. Conflict Textiles y Roberta Bacic

Conflict Textiles funciona como una plataforma y archivo de memoria de textiles internacionales. Está respaldado y subvencionado por la Universidad de Ulster, en Irlanda del Norte. Para la realización de este apartado, he sostenido diversas conversaciones desde 2022 con Roberta Bacic, principal gestora y curadora de este proyecto. Conflict Textiles promueve la cultura de los derechos humanos a través de encuentros educativos y diversas exposiciones de obras textiles, entre las que se incluyen más de 270 arpilleras.

En marzo de 2023, fui invitada como investigadora a conocer el archivo físico de Conflict Textiles, ubicado en Benone, residencia de Roberta Bacic. En aquella ocasión, pude visitar, en compañía de Roberta, la muestra de arpilleras en la Biblioteca McClay de la Universidad de Queen, en Belfast, así como la exposición *The Troubles and Beyond*, que incluía textiles de la colección de Conflict Textiles titulada *Mujeres Disruptivas*

/Disruptive Women,[460] realizada en el Museo del Ulster, también en Belfast. Además, asistí a la exposición de arpilleras *Disruptive Women. Arpilleras in action* en el centro Flowerfierld Arts, en Portstewart. Sumado a todo lo anterior, tuve acceso a toda la colección física de arpilleras y textiles de Conflict Textiles, lo que significó un aporte significativo a mi trayectoria como investigadora textil.

Aunque Roberta Basic recalca su escaso interés en los títulos y condecoraciones, es sin duda la curadora de arpilleras y mediadora de textiles testimoniales más reconocida del mundo. Su ruta textil por los derechos humanos, con esmero y convicciones, se ha trazado por diversas localidades, principalmente en Europa, América y Asia. Durante nuestras conversaciones, Roberta ha expresado en reiteradas ocasiones su interés en mantenerse conectada con gente joven que esté enfocada en el mundo del textil y los derechos humanos, con el propósito de alentarles a seguir a adelante. Su objetivo es que el legado de su trabajo perdure, permitiendo que las nuevas generaciones puedan continuar germinando las semillas que ha esparcido por el mundo. De esta manera, busca perpetuar la idea del textil como una herramienta que promueve la cultura de los derechos humanos a través de diálogos significativos entre el pasado y el presente.

A través de Conflict Textiles se han realizado más de 300 eventos dedicados a difundir textiles de memoria y generar talleres de concientización de temáticas sociales en museos, galerías, universidades, bibliotecas, centros culturales y embajadas, por mencionar solo algunos de los tantos sitios a los que ha llegado la plataforma.[461] Indiscutiblemente, el corazón de Conflict Textiles es Roberta Bacic; sin embargo, ella afirma que, con su pequeño equipo, trabajan en sincronía con sus tiempos y vidas para sacar adelante este proyecto, donde la madeja de producción se mueve impulsada por las voluntades, pero principalmente en torno a principios de rigurosidad y seriedad. Actualmente, este equipo lo conforman cuatro personas que se distribuyen labores de archivo, redes, documentación y curaduría, entre otras. También cuentan con una embajadora en Argentina, dos asistentes voluntarias y un fotógrafo.[462] El archivo digital lanzado el año 2015, que alberga la colección completa de textiles y la documentación pertinente de los eventos promovidos, pertenece a la Universidad de Ulster.[463]

Uno de los principales objetivos de Roberta Bacic, como fundadora y curadora de Conflict Textiles, es incidir en el espacio público a través de los textiles de su colección, con el fin de que las historias que narran sean vistas y apropiadas por cualquier público

---

[460] Esta muestra marca el 15º aniversario de lo que fue la exposición inaugural en los incios de Conflict Textiles, The Politics of Chilen Arpilleras (8 de febrero de 2008 - 19 de abril de 2008). Además, da cuenta del trabajo de colaboración de más de diez años con la Fundació Ateneu Sant Roc, de Badalona, en Barcelona. Para más información visitar:
https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=288

[461] Conflict Textiles opera con presupuestos pequeños, gran parte del trabajo es realizado a voluntad de quienes conforman el equipo motor. Es un proyecto apoyado principalmente por pagos que provienen de las diversas exposiciones y talleres que realizan.

[462] Para conocer en profundidad a las personas que integran Conflict Textiles visitar:
https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/contact-us/

[463] Para que una pieza textil se integre al archivo en línea de Conflict Textiles, debe haber sido exhibida al menos una vez en una exposición o conferencia relacionada con las actividades promovidas por la plataforma.

(ver figura 33). Con respecto a las arpilleras, textiles que ocupan un lugar destacado dentro de la colección, y la conexión que se da con el público en las exposiciones, Roberta argumenta cuáles son sus reales intereses:

> A mi me interesa que nuestras arpilleras sean vistas, ojalá por personas que no las conocen, que son contrarias a nuestras ideas. No me interesa que nos pongan algodones y nos digan: ¡Qué lindas! Ese no es un piropo para mí, es una ofensa que me digan que la arpillera es linda; no se trata de eso. Es una realidad cruda la que se va mostrando, es una realidad cruda donde hay que leer y decodificar desde uno mismo y no desde quien la hizo solamente. Decodificar qué me cambia a mí, cómo me pongo yo frente a estas situaciones, qué he hecho para que cambien o qué no he hecho para que cambien, cómo me sitúo frente a esa obra.[464]

Figura 33. *Arpilleristas y cartoneros*, arpillera chilena. Anónima. 1978c.

Fuente: Colección Conflict Textiles. Fotografía Martin Melaugh, © Conflict Textiles
https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=22

[464] Comunicación personal con Roberta Bacic, 15 de febrero de 2022.

En reiteradas ocasiones, Roberta Bacic ha hecho alusión a la idea de *Contested Spaces*,[465]como parte fundamental de su trabajo. Estos conceptos hacen referencia a las áreas, tanto físicas como simbólicas, donde existe un conflicto o una disputa sobre quién tiene derecho a ocupar o controlar ese espacio, o cómo debería ser utilizado. Esta idea se vincula profundamente con el planteamiento central de esta investigación, y los puntos desarrollados en el capítulo 5 y en el presente capítulo, donde se explora cómo los textiles con fines estético-políticos han irrumpido en espacios tradicionalmente excluyentes. Roberta Bacic reconoce que las arpilleras han comenzado a transitar y romper con las barreras del mundo del arte, siendo expuestas en sitios que, desde los estatutos oficiales, no siempre tuvieron cabida. Su interés, entonces, pasa justamente por ocupar estos espacios que fueron inaccesibles para las voces marginadas, para que puedan visibilizar desigualdades sociales y luchas raciales.

El trabajo y las reflexiones de Roberta Bacic respaldan en gran medida la hipótesis de este estudio, que le otorga un importante rol a las mediadoras textiles en el ingreso de textiles con características políticas y testimoniales a sitios representativos de la cultura dominante. A través de consensos con estas instituciones, las mediadoras logran que las exposiciones no pierdan su carga social y humanitaria. Roberta pone especial énfasis en alcanzar acuerdos que faciliten un diálogo constructivo con las entidades, asegurándose de que, en ningún caso, se comprometan los principios que promueven los textiles y las prioridades que representan a la plataforma.

En línea con quienes lideran proyectos de artivismo textil, en su mayoría colectivos, Roberta se plantea una nueva manera de concebir la resistencia social y la lucha, evitando enfoques institucionales condescendientes hacia estas creaciones por tratarse de piezas textiles hechas por personas que no se declaran necesariamente como artistas. En concordancia con otras mediadoras textiles entrevistadas, el museo o la universidad será solo uno más de los tantos sitios donde pueden exponerse este tipo de obras, pero no necesariamente el fin principal.

Desde su trabajo de mediación, Roberta Bacic enfatiza que es fundamental que los textiles de las colecciones no solo sean presentados en los museos como obras, poniendo el foco exclusivamente en lo estético, sino que también se generen instancias informativas que inviten a los diversos públicos a la reflexión sobre la cultura de los derechos humanos. Por ello, el diálogo permanente que la curadora sostiene con las instituciones al momento de proyectar una muestra es crucial. Este proceso incluye el diseño de una línea curatorial donde se establecen acuerdos y se buscan las adaptaciones logísticas necesarias para exponer las piezas.

---

[465] Roberta Bacic desarrolla en profundidad estos conceptos en la conferencia "Conference (IVMC3): Visual Methods in Mediated Environments: Connecting", parte de la muestra "Arpilleras in contested spaces - As part of the Third International Visual Methods", organizada por Victoria University of Wellington en conjunto con el Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa Wellington, Aotearoa Nueva Zelanda y la Embajada de Chile en Nueva Zelanda. Para más información visitar: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=121

Una parte esencial de la labor de Roberta Bacic consiste en proteger estos textiles durante todo el proceso de exhibición. En muchas ocasiones, se ha referido a sí misma como "la cuidadora" o "guardiana" de estas piezas. Ella viaja personalmente con las obras en su equipaje, tomando precauciones adicionales mediante la contratación de un seguro especial para sus traslados. En nuestras conversaciones, Roberta destacó en diversas ocasiones que son las instituciones y las organizaciones quienes les invitan a participar de propuestas y exposiciones, pero que evidentemente aceptan bajo la condición de que se alineen con los objetivos y la visión de la plataforma. El respeto y reconocimiento hacia el trabajo de Roberta Bacic y Conflict Textiles es tan alto que siempre tienen una alta demanda de actividades, planificadas en muchos casos, con más de un año de anticipación.

Desde su profunda admiración por las mujeres arpilleristas, cuando se le preguntó si consideraba que estas piezas eran obras de arte, ella argumentó:

> Estas mujeres se atrevieron a contar lo que se vive en la calle cosiendo desde adentro, eso es un arte, hacerse escuchar, hacerse ver a pesar de todo y por todo. Eso es mágico, realmente es el centro de mi quehacer.[466]

En relación a esta pregunta, la curadora recordó su paso por la Tate Modern y cómo se enfocó en evitar comparaciones entre las arpilleras y las obras de arte contemporáneo presentes. [467] Su interés estaba en poder hablar y destacar el verdadero sentido de lo que son las arpilleras: "obras hechas desde lo más profundo del ser", por personas que, aunque carecían de recursos, "se levantaron para hacer un arte que las dignificó, porque se las ingeniaron con lo que tenían para no dar lastima", sino más bien para salir adelante en medio de un sistema adverso. En razón de la discusión que se le propuso inicialmente sobre la valoración artística de las arpilleras, Roberta comentó:

> Tenemos que ampliar el concepto de arte, tenemos que ampliarlo desde la perspectiva de la vida (…). Hay que romper algunas bases de preconceptos de la individualidad para internalizarse en el colectivo. Para poder vivir en el colectivo, no reinar en el colectivo, vivir como iguales, para mí son claves fundamentales para poder ver esto del arte.[468]

De igual forma, cuando se le consultó sobre qué primaba más para ella, si la valoración de las arpilleras como obras de arte, o el reconocimiento de las arpilleristas como creadoras, expresó:

> Yo creo que es algo que no se puede separar, porque la arpillera es como la piel de la arpillerista, y aunque no sea su historia inclusive, es su compromiso, su lenguaje el que elije. Por eso yo siempre insisto que nuestra colección no es una colección de arpilleras, sino una red de arpilleras vinculadas a través de las arpilleristas que las han hecho y de las personas que aman las arpilleras.[469]

---

[466] Comunicación personal con Roberta Bacic, 15 de febrero de 2022.
[467] Para más información visitar: https://www.tate.org.uk/research/research-centres/hyundai-tate-research-centre-transnational/event-report-chile-73
[468] Comunicación personal con Roberta Bacic, 15 de febrero de 2022.
[469] Comunicación personal con Roberta Bacic, 27 de junio de 2022.

Con una amplia trayectoria en la investigación y en la creación de oportunidades para difundir textiles relacionados con causas humanitarias, Roberta Bacic busca promover un diálogo activo y constante entre el pasado y el presente. En este contexto, las arpilleras antiguas han desempeñado un papel crucial, puesto que, al ser dispuestas intencionadamente junto a obras textiles contemporáneas, establecen un enlace poderoso que favorece discusiones ante problemáticas actuales de relevancia (ver figura 34). [470]

Figura 34. *Corte de Leña*, arpillera chilena. Anónima. 1983c.

Fuente: Colección Conflict Textiles. Fotografía Martin Melaugh, © Conflict Textiles
https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=457

[470] Esta arpillera está incluida en el libro de cuentos multimedia طبعة الطبيعة | Nature Footprints: Community Stories of Climate, Conflict, and Peace, como parte de la COP28, en el Marco de la Convención de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático (CMNUCC). La pieza textil relata preocupación que se vivía en la década de 1980 por la deforestación, la destrucción ambiental, el cambio climático y una inminente crisis de combustible, quedando pocas alternativas para los sectores más empobrecidos. La incorporación de esta arpillera en esta instancia busca generar una reflexión presente donde la situación es mucho más cruda y todavía hay más de tres mil millones de personas que dependen de la madera, el carbón, el carbón vegetal o los desechos de animales para cocinar y calentarse. Para más información visitar: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=457

Como ya se destacó anteriormente, el trabajo de la curadora también busca poner en valor el trabajo de las arpilleristas. Además del cuidado especial que Roberta Bacic dedica a este aspecto, desde el archivo de Conflict Textiles se pone un énfasis particular en la documentación de las muestras, considerando datos específicos de autorías, sitios y contextos en que las obras son expuestas. El archivo digital, que es actualizado con bastante regularidad, es un espacio extraordinario para todas aquellas personas que deseen estudiar temáticas afines a las piezas textiles y la cultura de los derechos humanos.

En su rol de tallerista, Roberta busca ingeniárselas con los recursos que se tienen a la mano en los sitios donde la invitan a participar, enfatizando en que "las arpilleras hay que verlas desde el mundo de trabajar el textil desde el retazo".[471] Tiene como regla principal no comprar materiales, ya que impulsa con fuerza la idea de trabajar con retazos para "vivir desde la práctica lo que es realmente significa hacer arpilleras".[472] Dentro de las dinámicas que propone en sus tallares, el círculo de conversación en torno a los materiales textiles es fundamental. Para Roberta las reflexiones que se dan alrededor del hacer, le dan significado a la actividad, que no se limita únicamente a conseguir un producto final. Estos aspectos, que se enfocan en la reutilización textil y también en desenmarcar el momento de la creación con el objetivo principal de obtener una obra, coinciden con la mayoría de las experiencias prácticas creativas de las mediadoras estudiadas.

Indudablemente, las gestiones de Roberta Bacic y el activo funcionamiento de la plataforma Conflict Textiles han ampliado significativamente las oportunidades para que instituciones de diversos ámbitos, incluyendo el artístico, pongan sus ojos en textiles que narran situaciones humanitarias. Entre las principales exposiciones que han llevado a cabo estos últimos años, se destaca la presentación de arpilleras de la colección en el Victoria and Albert Museum en 2015, considerado uno de los museos de arte más grandes e influyentes de Inglaterra y del mundo. La muestra, titulada *Disobedient Objects*, tuvo como objetivo examinar el papel de los objetos de arte y diseño creados a partir de los movimientos sociales, para promover cambios sociales, desde el año 1980 hasta el presente.[473]Sobre esta muestra, la curadora comenta:

> "Cuando expusimos en el Victoria Albert Museum lo que exigimos fue que las arpilleras fueran en un fondo con tela de arpillera, para que se reconocieran desde su identidad proletaria. Entonces nos interesa mucho ese lenguaje de reconocimiento, identidad y de manejo del lenguaje, un acuerdo con los espacios, de modo que una arpillera pueda ser un actor político y social y no siempre se repita lo mismo".[474]

La exposición realizada en el Museo Bellas Artes de Santiago de Chile el 2024 fue, según la descripción de Roberta, "una experiencia interdisciplinaria bellísima de principio a fin". En esta ocasión, se integraron la poesía y la música con las arpilleras, creando un momento de retroalimentación entre las distintas expresiones artísticas, que enriqueció y potenció el impacto de la muestra. Con respecto a esta forma de observar y comprender

[471] Comunicación personal con Roberta Bacic, 25 de marzo 2023.
[472] Comunicación personal con Roberta Bacic, 15 de febrero de 2022.
[473] Para más información visitar: https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=129
[474] Comunicación personal con Roberta Bacic, 25 de marzo 2023.

las muestras de arpilleras, algo que Roberta ya venía concibiendo desde mucho tiempo atrás, la curadora reflexionó: "yo creo que es el arte en su conjunto, es un coro polifónico".[475]

Roberta Bacic combina su creatividad y experticia con el amor y la dedicación que ha cultivado durante tantos años como mediadora de textiles y derechos humanos. Si pensamos las arpilleras como obras textiles que están alcanzando un importante reconocimiento a nivel mundial (Rosentreter-Villarroel, 2022), es crucial poner en valor la labor abnegada de personas como Roberta Bacic.[476] Su trabajo trasciende más allá de querer posicionar estas piezas en espacios artísticos o académicos, su objetivo pasa por promover diálogos sociales, donde los textiles hablen un lenguaje respetuoso que favorezca una cultura de los derechos humanos, reconociéndose y validándose las historias del otro o la otra, sin importar cuan diferentes sean.

Conflict Textiles, es sin duda, una de las plataformas más activas en la promoción de los principios expuestos anteriormente. Este archivo, serio y riguroso, se mantiene vivo gracias a su constante actualización y movimiento, guiado por las convicciones y el respeto de quienes están detrás de las innumerables gestiones que permiten que textiles como las arpilleras viajen por todo el mundo. De todos los sitios online vinculados a textiles testimoniales, hacemos hincapié en que Conflict Textiles es un archivo que está vivo, porque semana a semana se anuncian todos los pasos que va dando la plataforma. Por otra parte, la vitalidad del archivo se hace evidente cuando observamos como muchas arpilleras que ya pertenecen al espacio desde hace años siguen siendo actualizadas con nuevos datos sobre su historia y origen, como parte de una práctica constante y cuidadosa.

En nuestras conversaciones más recientes con Roberta, ha utilizado en reiteradas ocasiones la alegoría amorosa de que las arpilleras son como cebollas, porque están compuestas de capas que van apareciendo y van interactuando con otras obras y otros contextos. Estas diversas facetas de estas piezas textiles enriquecen los espacios donde son exhibidas, aportando nuevos datos históricos y testimonios fundamentales al momento de preservar la memoria histórica.

Desde mi historia personal y como investigadora textil que ha estado entramada al trabajo de Roberta Bacic durante este tiempo, diría que ella es ante todo una gran tejedora, porque teje conexiones, teje redes, teje espacios de reconocimiento y conocimiento, teje imaginarios posibles, y teje propuestas artísticas mucho más humanas y sensibles. Las mediadoras textiles como Roberta son las guardianas amorosas de piezas que representan un "arte de la resistencia". Estas obras, aparentemente sencillas, pero profundamente poderosas, interpelan a las personas para abordar problemáticas sociales que importan, dejándoles interrogantes abiertas sobre cuál es su rol como agentes de cambio en sus territorios.

[475] Comunicación personal con Roberta Bacic, 25 de marzo 2023.
[476] Retomaremos el análisis sobre el reconocimiento de las arpilleras y el papel crucial que desempeña Roberta Bacic y Conflict Textiles en este proceso en el capítulo 6 de esta investigación.

6.5 Arte textil y resistencia en América Latina. Un gesto de emancipación al museo y la galería

El mundo de la creación textil contemporánea desafía las fronteras tradicionales entre arte y artesanía, originando obras y proyectos culturales que requieren de la experticia de profesionales de ambos campos. Como observa Becker, los sistemas cambian y se adaptan a los artistas, de igual forma que estos cambian y se adaptan a los sistemas (2008, p. 119). Sin embargo, como advierte Escobar, lo artístico "eclipsa la función y funda un dominio aparte, por aposición al terreno de las artesanías o artes menores, donde la utilidad convive con la belleza y algunas veces le hace sombra" (2014, p. 46). Según lo que hemos constatado a través de los casos estudio, sigue habiendo una tendencia a considerar las piezas textiles como una artesanía o una manualidad casera, incluso en el caso de las arpilleras que han alcanzado un mayor prestigio internacional en instituciones artísticas.

Desde el enfoque de las investigaciones sobre textil y política, existe una relegación de las arpilleras a un arte menor, que obedece principalmente a "su conexión con el trabajo textil y con el género: cada arpillera fue hecha a mano por una mujer, sin importar su clase social, su relación con personas desaparecidas o su autoidentificación como artista, artesana o activista". (Bryan-Wilson, 2017, p. 175, traducción propia). Como mencionamos anteriormente, aun reconociendo el impacto que están teniendo estas piezas, se cree que la convergencia de tres variables incrementa el titubeo a considerarlas obras artísticas: la naturaleza textil, con su fuerte reminiscencia a la imposición social de lo femenino; la nobleza de sus materiales, que las vincula a las clases más populares; y, a partir de ahí, el hecho de que sus trayectorias, por exitosas que sean, suelen estar marcadas por estos aspectos, incluso cuando sus creadoras cuentan con formación artística oficial.

Pareciera que aquellas personas que se dedican a las prácticas textiles y no se identifican con seguridad como artistas ni artesanas, tienen más libertad de cuestionar las nociones convencionales de lo que constituye el mundo del arte y lo que podría ser más artesanal. En muchas ocasiones, al no haber recibido una formación artística formal, espacio donde se pueden adquirir herramientas teóricas e intelectuales para estas discusiones, estos procesos de reflexión se dan de manera intuitiva o espontánea. Este aspecto se evidenció en las respuestas abiertas de la encuesta, donde más del 30% de las participantes que no se identificaron como artistas o artesanas señalaron no comprender conceptos vinculados al campo artístico, como el de "curador" o el de "coleccionista". Además, comentaron que pocas veces se habían detenido a pensar en los espacios específicos donde exponen sus creaciones textiles o en el perfil de las personas o instituciones que adquieren sus obras. Estas percepciones se manifestaron incluso entre quienes habían tenido experiencias con muestras en espacios artísticos o ferias de arte contemporáneo.

Podría pensarse, entonces, que, en el caso de las prácticas textiles con enfoque sociopolítico, las personas que se dedican a este tipo de actividad no participan

plenamente en los debates sobre arte y artesanía. Pareciera que la teorización en torno a estos temas se mantiene en espacios cerrados, dinamizados por expertos o personas con formación en alguna disciplina artística vinculada a la teoría o la historia. Según las entrevistas realizadas, la mayoría de los casos de estudio utilizados en esta investigación desconocen, o no prestan total atención a estos debates, ya que sus objetivos humanitarios trascienden a la categorización de lo artístico. Una idea que emerge con fuerza, especialmente en los proyectos colectivos analizados, es la de ocupar los lugares como un acto reivindicativo, o incluso como una necesidad urgente de transformación. En algunos casos se trata de espacios artísticos que históricamente les han sido negados por representar a sectores populares o por no provenir de los circuitos legitimados por las élites intelectuales (Peist, 2021).

6.5.1 A des-bordar el arte: experiencias textiles dentro y fuera del margen

Un caso de estudio que transita muy bien desde el entendimiento de las categorías de arte, artesanía y cultura popular es el de Rosa Borrás.[477] Si bien ella posee una formación artística y reconoce las herramientas que esta le ha proporcionado, ha decidido participar en diversos espacios donde sus obras encuentren eco, excluyéndose de aquellos que, aunque podrían otorgarle prestigio artístico, le exigirían renunciar a sus principios personales y políticos.[478] La artista mexicana ha desarrollado su carrera paralelamente a su labor de dinamización de espacios colectivos y de denuncia a través del bordado y el tejido, prácticas a las que se ha dedicado por más de 30 años. Fue una de las principales gestoras del proyecto Bordamos por la paz en Puebla, fundado en 2012 e inspirado en el colectivo Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo, analizado en el capítulo 5. En este proyecto, junto a otras mujeres, invitaban a las personas que transitaban por los espacios públicos donde se instalaban a bordar las historias de víctimas de feminicidio. [479]

Rosa es una artista de amplia trayectoria y herencia cultural. De origen catalán, vivió muchos años en Estados Unidos, pero su centro de creación siempre se ha activado a partir de sus procesos identitarios de vida, causas feministas, conflictos sociopolíticos de México y diversas problemáticas humanitarias.

Al igual que a las encuestadas, se le preguntó a Rosa cómo había adquirido sus conocimientos en prácticas textiles, y ella respondió que los había aprendido inicialmente de la mano de sus ancestras:

> Me metía al cuarto de costura de mi abuela y hacía los vestiditos para mis muñecas. Debo haber tenido 12 años cuando empecé a coser a máquina, además porque en la secundaria

[477] En el transcurso de la entrevista realizada a Rosa Borrás, se aplicaron una gran parte de las preguntas que posteriormente fueron formuladas en la encuesta.
[478] Comunicación personal con Rosa Borrás, 10 de agosto de 2021.
[479] Rosa se ha dedicado a resguardar los pañuelos elaborados en este proyecto hasta el día de hoy. También se ha encargado de exponerlos cuando ha surgido la posibilidad.

> me enseñaron en el taller técnico a coser con máquina de pedal, todavía de las antiguas. Entonces, siempre tejía suéteres para mis muñecas y estaba cosiendo.[480]

Con respecto a la idea de que contar con una formación artística impacta positivamente en el desarrollo de una carrera, incluso más allá del ámbito estrictamente artístico, ella argumenta:

> Yo creo que sí, sí tiene un peso bastante fuerte la cuestión académica y de haber estudiado, porque me posibilita poder manejar los lenguajes visuales (…) todas estas herramientas formales, tanto de diseño como de arte, como de historia del arte, todos estos lenguajes más formales, me han permitido desarrollar una obra personal fuerte visualmente en términos de contenido. La formación académica tiene bastante peso y en la obra colectiva también, en el sentido de la gestión cultural, cómo debes comunicar ciertas cosas, cómo debes comunicarlas hacia el exterior, por ejemplo, en la relación con la prensa es muy importante (…) te ayudan a visibilizar lo que estás haciendo, pero también te ayudan a protegerte.[481]

Las principales temáticas que aborda Rosa Borrás en sus proyectos artísticos giran en torno a cuestiones personales y de identidad. Sin embargo, impulsada por su interés en acercar estos temas a diversos públicos, logra que adquieran una resonancia en discusiones colectivas. Al igual que la tendencia predominante entre las encuestadas, la temática autorreferencial constituye un eje fundamental en su obra (véase cuadro 5). Respecto a sus procesos creativos la artista declaró que el bordado se convirtió en una herramienta personal para explorar y afirmar su identidad, su cuerpo y la autopercepción (ver figura 35 y 36).

En las producciones que transitan entre el grabado y las prácticas textiles, Rosa también abarca con fuerza los temas de derechos humanos y conflictos sociales, tanto nacionales como internacionales. Desde esta faceta más política, en ocasiones la artista borda numerosos textos. Su proceso creativo para hacer estas piezas comienza con la lectura de noticias que la impactan o que considera necesario que hay que preservar en la memoria colectiva. A partir de ellas, redacta un texto propio para bordarlo o selecciona algunos poemas que también plasma en su obra.

Por otra parte, desde 2009 la artista ha desarrollado una corriente de creación que le resulta especialmente significativa, relacionada con la producción de textiles "para uso cotidiano y para enriquecer la vida".[482] Estos trabajos se han complementado con la elaboración de muñecas, que vende como objetos más accesibles económicamente, en contraste con el alto costo que tendrían si se ofrecieran en circuitos de galerías. Rosa comenta que realizar este tipo de creaciones también forma parte de su faceta política, ya que busca democratizar el acceso a las piezas artísticas.

---

[480] Comunicación personal con Rosa Borrás, 10 de agosto de 2021.
[481] Ídem.
[482] Ídem.

Figura 35. *Autorretrato*, Apliué, couching, bordado. Rosa Borrás. 2021.

Fuente: Archivo personal de Rosa Borrás.

Figura 36. Detalle de *Autorretrato*, Apliué, couching, bordado. Rosa Borrás. 2021.

Fuente: Archivo personal de Rosa Borrás.

Con respecto a los medios de difusión, al igual que los resultados que arrojaron la encuesta, Rosa utiliza frecuentemente Instagram y Facebook. Además, cuenta con una página web en la que reúne gran parte de su trayectoria, así como las diversas etapas de su trabajo artístico y de gestión.[483]

Su participación en galerías y museos públicos y privados no ha sido tan intensa como su colaboración con espacios independientes. Sin embargo, ha realizado exposiciones en diversos centros educativos internacionales, como en el Massachusetts College of Art, en 1994, en Appalachian State University en Carolina del Norte, en 2010, la Universidad de Nueva York el 2018, donde además realizó una ponencia y un taller y en 2023 en la Universidad de Ulster en Irlanda del Norte. Por mencionar algunas. Ese mismo año formó parte de la selección en el Home/Making Symposium, con obra y plática presentadas en Concordia University, Montreal, Canadá. En 2019 obtuvo una mención honorífica en la XII Bienal Puebla de los Ángeles por su proyecto Bordando resistencias: puntadas de memoria. Desde 2007 es miembro del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA).

Según comenta Rosa, su trabajo tiene mejor recepción en el extranjero que en su propio país, particularmente en Puebla, su actual lugar de residencia. Esto se debe a que sus obras son mucho mejor valoradas en términos de contenidos, elaboración y de discursos. Esto se debe según nos cuenta, principalmente a que las entidades culturales pertenecientes al Estado, se muestran reacias a su trabajo por el carácter contestatario que tienen y además su postura abiertamente política. Ella reconoce que no es una artista "oficial", motivo por el cual tiene poca participación en sitios públicos artísticos en México, pero que igualmente busca incidir desde otras veredas. En razón de lo mismo, sus trabajos se muestran en espacios que están vinculados a los derechos humanos y a causa sociales, pero también a lo estético y lo artístico, haciendo reconocida su obra por transitar entre ambas vertientes.

La artista mexicana precisó que la mayoría de sus exposiciones han sido en torno a su obra más personal e íntima, pero hay espacios independientes que la han invitado a mostrar exclusivamente esa parte más política y social de su trabajo. Por otra parte, también ha sido asidua a participar de proyectos en la calle o al aire libre, ya sea en torno a causas feministas o medioambientales. Muchos de los cuales han sido gestionados por ella misma. La artista cree que su trabajo transita por diversos espacios y que eso ha influido en la apreciación del público en su trabajo:

> Pues yo creo que la gente, en general, siempre tiene una buena recepción, precisamente porque está acostumbrada a que el arte venga de galerías, o a que el arte diga ciertas cosas, o a que el arte no se puede poseer. Y cuando haces acciones en la calle, que son efímeras y que no son de nadie, entonces la gente se conecta.[484]

[483] Para más información visitar: https://www.rosaborras.com/
[484] Comunicación personal con Rosa Borrás, 10 de agosto de 2021.

Las reflexiones de Rosa se corresponden en gran medida con los resultados de la encuesta presentados en el capítulo 4, donde las participantes, tanto a través de sus inclinaciones en las opciones sugeridas como, principalmente, mediante sus respuestas abiertas, desplegaron un notable abanico de posibilidades para la exhibición de sus obras. Esto no quiere decir que desprecien del todo la posibilidad de exponer en galerías o museos, sino que consideran igual o incluso más importante, por sus fines políticos y sociales, la oportunidad de exhibir en sitios de memoria, parques abiertos o eventos comunitarios de carácter local.

Rosa destacó que su trabajo ha captado el interés de diversas investigadoras, todas ellas mujeres, y que ha sido invitada por académicas a participar en publicaciones y congresos. Asimismo, manifestó su interés en colaborar con profesionales de otras disciplinas, recordando, entre otros ejemplos, una improvisación plástica realizada junto a un grupo de músicos. Como gestora de Mil agujas por la Dignidad y mi acercamiento formal a Rosa para hacer su trabajo parte de esta investigación, he observado de cerca su interés genuino por colaborar con diversas entidades y proyectos, ya sea a través de invitaciones de carácter más institucional o mediante iniciativas con fines políticos y sociales que buscan compartir con la comunidad desde proyectos de resistencia. Un ejemplo de ello es su constante colaboración con la plataforma Conflict Textiles de Irlanda del Norte, que analizamos anteriormente. Al mismo tiempo, ha participado en conversatorios y convocatorias internacionales de Mil Agujas por la Dignidad, así como en iniciativas del colectivo Bordando por la Memoria en Londres, Inglaterra.[485]

En relación con la adquisición de sus obras, Rosa reconoce que su trabajo no forma parte de los circuitos oficiales del mercado del arte. La mayoría de las personas que adquieren sus obras son amigas y amigos, quienes además la recomiendan a otras personas. El público que muestra mayor interés en sus creaciones está compuesto principalmente por mujeres de entre 25 y 60 años. No se trata de coleccionistas ni de expertas del mundo del arte, sino de un público diverso que también incluye a académicas.

Al igual que a las encuestadas, a Rosa se le preguntó cómo se definía desde su quehacer creativo, a lo que ella respondió: “soy una mujer feminista que hace arte”. Ella concibe su trabajo artístico como un oficio, centrada sobre todo en su experiencia viviendo en Estados Unidos, donde según lo que comentó, el artista no tiene esa valoración que lo eleva en la escala social, hacer arte es una profesión más, a diferencia de lo que siente que sucede en México. Rosa está de acuerdo con la idea de borrar las categorizaciones, con respecto al tema comenta sus razones:

[485] Bordando por la Memoria es un colectivo que funciona desde 2018 en Londres, formado principalmente por una comunidad chilena exiliada durante la dictadura cívico-militar, junto a diversos colaboradores. Entre los proyectos que desarrollan, destaca el bordado de los nombres de hombres, mujeres y niños desaparecidos o ejecutados por razones políticas durante ese período. Su objetivo es crear piezas textiles colaborativas que resalten la necesidad de justicia y mantengan viva la memoria. Este colectivo es dinamizado principalmente por Jimena Pardo, chilena de segunda generación, artista comunitaria y profesora. Como hija de padres perseguidos y exiliados políticos, gran parte de su trabajo se basa en su propia vivencia del exilio y en el profundo drama intergeneracional que aún se siente presente en la sociedad chilena.

> Yo creo que tengo cierto rechazo hacia estas categorizaciones y etiquetas porque tienen que ver con un sistema económico específico, capitalista, neoliberal y patriarcal, que lo único que busca es la ganancia económica. Básicamente entonces creo que ahí radica mi rechazo a estas categorías o categorizaciones.[486]

Rosa Borrás ha realizado clases en espacios formales educativos como universidades y escuelas, y también en espacios comunitarios. Sin embargo, recalca que el 70% de su trabajo a lo largo de su trayectoria es de creación y el resto es dedicado a la enseñanza. Desde su rol de artivista textil, le ha tocado mediar con personas que se han acercado a interiorizarse sobre las temáticas de las intervenciones textiles que realiza en el espacio público. Las reflexiones de la artista en torno a este tema radican en la importancia de las acciones de las personas inclusive a nivel local, valorando el trabajo en colectivo como una forma de generar presión y visibilización. Con respecto a la presentación de su obra en el espacio público reflexiona:

> Creo que juegan un rol muy importante en mi obra el uso del espacio público, sobre todo en la obra colectiva y en las acciones colectivas (…) Entonces creo que la fuerza de hacer una obra colectiva en el espacio público es brutal, creo que es importante hacer obras colectivas en esta sociedad.[487]

Rosa Borrás es una artista con formación oficial que ha decidido movilizar su obra en diversos espacios sociales, siendo el circuito del arte uno de ellos, pero no el fin único. Además de desarrollar un trabajo creativo sobre intereses personales identitarios, ha desarrollado una línea de creación más política, principalmente textil que tiene un fuerte interés en acercar a la comunidad a discusiones humanitarias importantes. Por otra parte, al igual que muchas de las encuestadas, realiza productos textiles, muchos de ellos con fines utilitarios y domésticos, pero todos únicos, para que las personas pueden adquirir piezas artísticas, sin tener que pasar por los altos precios que propone el sistema del arte, además que a ella también le permite obtener ciertos recursos para continuar con sus proyectos.

La trayectoria de la artista mexicana se condice bastante con las encuestadas, sobre todo desde el interés personal y social de su trabajo textil, la democratización de los espacios, el ímpetu para participar de contextos de resistencia y también, la complementación de su trabajo artístico con el de la enseñanza, el liderazgo de proyectos de artivismo y la experimentación creativa en colectividad.

En este apartado también quisimos abordar el caso de una artista que forma parte de los circuitos del mundo del arte contemporáneo, pero que trabaja desde la creación textil con fines sociopolíticos. Daniela Castillo es chilena, aunque desarrolla su trabajo artístico en Argentina, país donde estudió artes y en el que reside actualmente. Heredera de tradiciones textiles transmitidas por familiares y otras mujeres de su vida, ha desarrollado

[486] Comunicación personal con Rosa Borrás, 10 de agosto de 2021.
[487] Ídem.

una técnica textil muy particular desde hace más de diez años, que ella misma define como nueva. Sobre sus inicios, comenta:

> Yo empecé a trabajar con los hilos en la observación de manera muy instintiva, de cuando las mamás remendaban la ropa, que era una puntada rápida, caótica y fuerte, esos fueron los tres puntos que tomé y empecé a trabajar con ese tipo de puntada, porque a diferencia del bordado que tiene un punto continuo y que la idea es que se vea lo más ordenadito posible, yo empecé a trabajar todo lo contrario, o sea lo más caótico posible, pero que se mantenga firme, lograr la firmeza con la puntada.[488]

Su vínculo con las técnicas textiles, además de tener un origen familiar, se relaciona con la libertad creativa que, según afirma, le otorgan los hilos. En relación con esto, expresa: "Estoy ahí uniendo hilo con hilo, saturando y construyendo. Entonces creo que el acto es, para mí, algo terapéutico y me ha permitido desarrollar mi imagen más allá de las cualidades técnicas que se requieren en otras áreas". Para la artista realizar este trabajo es una reflexión en sí, sobre los vínculos emocionales y la construcción de la identidad en relación con el contexto social y geográfico, como reafirma: "Una meditación sobre los vínculos emocionales, los afectos y, en última instancia, de la condición humana, ¿por qué no?"[489] Al igual que lo evidenciado en los resultados de la encuesta, Daniela concibe el proceso de creación desde un lugar profundamente íntimo, identitario y autoreferencial. Sin embargo, la dimensión política de su obra también es fundamental, y se articula de manera inseparable con esos intereses personales, tal como lo argumenta:

> Yo no concibo el trabajo artístico sin el pensamiento político, o sea, porque no me concibo a mí misma como una persona sin política, para mí es una cuestión casi sin ecuación (…) yo no podría pensar en algo que haga alguien más allá de un trabajo artístico que no tenga una postura. Todo lo que nosotros hacemos, desde mi perspectiva, tiene una postura política, conversar con la gente o no hacerlo, trabajar en ciertas cosas, no trabajar en ciertas cosas, todo para mí está dentro del plexo político social, entonces desde ahí, claro, mi trabajo también es uno de esos brazos de un rizoma de mí misma que tiene que ver hasta inconscientemente a veces.[490]

En cuanto a los formatos en los que trabaja, a diferencia de lo que ocurre comúnmente en las prácticas textiles, Daniela desarrolla obras de gran tamaño que interactúan activamente con los espacios en los que se exhiben, completando así los discursos que propone (ver figura 37). Al trabajar con la traslucidez de los hilos que componen sus imágenes, el entorno en el que su obra es instalada influye directamente en la percepción de la misma, otorgándole nuevos tonos, contextos y sentidos (ver figura 38). Esta dimensión performativa hace que la obra nunca sea exactamente la misma, dependiendo del lugar en el que se sitúe. Estas características son frecuentes dentro de los lenguajes del arte contemporáneo (Heinich, 2017b), lo que posiciona a Daniela, entre todas las creativas textiles analizadas, como la que se encuentra más inserta en dicho ámbito, tanto por sus discursos como por las cualidades formales de sus obras. En relación con esto, comenta:

---

[488] Comunicación personal con Daniela Castillo, 11 de agosto de 2021.
[489] Ídem.
[490] Ídem.

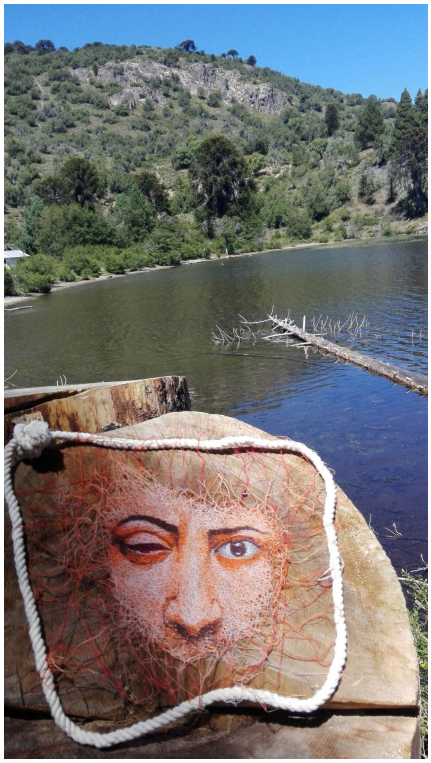
> Estoy trabajando en grandes formatos, en irrupción en espacios territoriales, sigo pensando en que la obra también es parte del relato de otro (…) yo creo que son obras que interpelan, algunas más, algunas menos, a algunas personas a otras no, pero que yo creo que mi idea es esa, que interpele al observante.

Al igual que Rosa Borrás y las participantes de la encuesta, Daniela hace un uso activo de las plataformas digitales, especialmente Instagram, donde comparte sus obras con el propósito de generar nuevos tipos de diálogo con las personas que interactúan con su trabajo en ese espacio y tener una vitrina permanente que ella misma puede ir actualizando. Por lo demás, la artista nos comenta que sus gestiones y proyectos creativos le permiten vivir exclusivamente de su arte.[491]

Daniela Castillo forma parte de una galería como artista permanente en Buenos Aires y tiene una asidua presencia en muestras en exposiciones realizadas en sitios artísticos. Entre algunos de sus recorridos destacados, fue seleccionada para el XVI Salón de Arte Textil del Museo de Arte Popular José Hernández, en Argentina. En 2022 y 2023 fue invitada a BADA, feria de arte contemporáneo argentina, y participó en la exposición colectiva *Dislocar la herida* en el Centro Cultural La Perrera Arte en Chile. Ese mismo año recibió una Mención de Honor en el 27º Salón de Arte Textil del Museo Sívori, así como otra Mención de Honor en la categoría de arte textil del 110º Salón Nacional de Artes Visuales, ambas en Argentina. En 2023 colaboró con la Universidad Humboldt de Berlín en la exposición *Materiales en expansión*, también exhibida en el Museo Sívori. Además, participó en la muestra colectiva *La lumbre Koiné* en HAB. 19 y en la exposición a cielo abierto *La ruina como inicio, como parte de la Residencia Epecuén*, en Lago Epecuén, ambas en Argentina.[492]

[491] Ídem.
[492] Para conocer más sobre la trayectoria de Daniela Castillo visitar: https://mutang.cl/projects-archive/daniela-castillo/

Figura 37. *Nunca lloramos tanto como cuando nos quitaron los ojos*, dibujo textil. Daniela Castillo. 2019.



Fuente: Archivo personal de Daniela Castillo.

Figura 38. Detalles de *Nunca lloramos tanto como cuando nos quitaron los ojos*, dibujo textil. Daniela Castillo. 2019.

Fuente: Archivo personal de Daniela Castillo.

Una de sus primeras incursiones en el ámbito internacional fue su participación en la muestra virtual *Puntadas Revoltosas*, realizada en 2021 por el Museo de las Mujeres de Costa Rica, bajo mi curaduría y la plataforma Mil agujas por la Dignidad.[493] A partir de la difusión que tuvo esa exposición, Daniela Castillo fue invitada a participar en la tercera edición de la Bienal Black, celebrada en Río de Janeiro en 2024. Este evento tenía como objetivo promover la diversidad y la riqueza cultural de las comunidades afrodescendientes a nivel global.

Para dicha ocasión, Daniela pudo asistir gracias al apoyo del Fondo Nacional de las Artes del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, presentando su obra *Amara*, que representa los ojos de una niña de la región de Atacama, en Chile, afectada por los aluviones de 2015 y 2017. La obra fue exhibida en el complejo cultural Ciudad de las Artes, en Río de Janeiro. Sin embargo, según comenta la artista, el evento careció de un acompañamiento serio hacia su trabajo y persona, ya que no se respetaron los acuerdos previamente establecidos y tampoco hubo apoyo técnico oficial ni resguardo adecuado para el montaje de su obra. Con respecto al evento y su experiencia, Daniela expresó:

> Me dio mucha tristeza que se tomara el nombre de una población minoritaria que ha sufrido durante décadas por centenares de años discriminación y falta de dignidad para algo tan mal organizado (…) a mí no me recibió nunca nadie, no hubo ningún tipo de acompañamiento serio, ni materiales básicos me facilitaron para montar mi obra. Finalmente terminé dejando una nota de observación donde relato toda esta situación, con todas las características, además pongo las fotografías de ese informe para dejar constancia. Por otro lado, la gente de la Ciudad de La Artes se portó muy bien conmigo y me ayudaron mucho, pero era un grupo humano que no correspondía a la Bienal Black.[494]

Decidimos incluir este testimonio de Daniela para abrir una reflexión sobre los usos que pueden tener las temáticas sociopolíticas en el arte contemporáneo. Si bien muchas veces lo político y disidente se presenta como garantía de valor crítico, esto no siempre se traduce en una propuesta sólida o coherente. Expertos sugieren que las bienales de arte se han transformado en un negocio donde no siempre fluctúan correctamente los intereses culturales, económicos, políticos y simbólicos.[495] No obstante, la experiencia con este evento institucional de gran impacto no supuso una interrupción en el desarrollo de la trayectoria de la artista, ni implicó un distanciamiento definitivo de los circuitos culturales.

Aún teniendo en cuenta su participación activa en instituciones artística, Daniela manifiesta un interés mayor en explorar diversos espacios donde su obra pueda ser puesta

---

[493] La muestra virtual se encuentra disponible en: https://www.museodelasmujeres.co.cr/exposiciones/puntadas-revoltosas

[494] Comunicación personal con Daniela Castillo, 29 de marzo de 2024.

[495] Se recomienda el ensayo "Bienales de arte: entre la representación nacional y la globalización crítica" del investigador Samuel Toro. Disponible en: https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2023/10/26/bienales-de-arte-entre-la-representacion-nacional-y-la-globalizacion-critica/?utm_source=chatgpt.com

en diálogo con públicos heterogéneos. Ha participado en exposiciones en universidades, ferias, festivales, restaurantes, y también en espacios abiertos que no tienen una orientación artística explícita. De hecho, la artista señala que durante sus vacaciones suele llevar consigo alguna de sus obras, aprovechando entornos al aire libre como escenarios espontáneos de exhibición e interacción con nuevos públicos. En cuanto a la venta de sus obras, al igual que la precepción de Rosa Borrás, Daniela comentó que sus piezas son principalmente adquiridas por compradores extranjeros vinculados al ámbito artístico, y que es en el mercado internacional donde su obra cobra mayor protagonismo.

Se le preguntó cómo se categorizaba a sí misma o a su obra, a lo que respondió que se considera "una artista, artesana, artista experimental, todo, porque es un trabajo de procesos largos y por etapas". No le incomoda ser catalogada como artesana, ni tampoco como artista popular, pero se siente más cómoda con la mirada del artista experimental. En relación con la recepción de su trabajo por parte de los especialistas, expresó:

> Muchas veces no saben dónde poner mi trabajo, no saben cómo categorizarlo, si es textil, si es dibujo, si es grabado, porque igual yo trabajo por capas, o sea, es una imagen gráfica. Mi trabajo es un textil evolutivo, no es por ejemplo un tapiz, que es más cercano a una artesanía. Quizás si fuera así tendría más avance en este tema (el de la categorización), pero como es un trabajo que tiene que ver con el dibujo, con el grabado y con la instalación en un sitio, entonces a veces incómoda por no saber dónde categorizarlo. A veces prefieren no hablar de tu obra.[496]

Al igual que en el caso de Rosa Borrás, la formación artística le ha permitido a Daniela experimentar y apropiarse con determinación de sus espacios creativos y de la técnica particular que ha desarrollado. Además, esta formación le brinda herramientas para avanzar en su intención de ocupar no solo los espacios artísticos, sino todos aquellos que le interesan. Si bien, a diferencia de los resultados que arrojó la encuesta, donde las participantes tenían bastantes vivencias conformando colectivos o impartiendo clases de sus habilidades, Daniela continúa su trabajo mayoritariamente de forma individual. Con respecto a este tema, expresa: "Integrarse a un hacer colectivo, a un intercambio de saberes, es algo que a mí me interesa mucho, en algún momento llegará esa experiencia."[497] Por otra parte, reconoce a la plataforma Mil agujas por la Dignidad como una comunidad con la que comparte afinidades y a través de la cual se mantiene cercana a los proyectos creativos de otras personas.[498]

Como ya se precisó, ambas artistas analizadas provienen del mundo del arte, pero se vinculan con proyectos alternativos que promueven el diálogo con otros colectivos y públicos que no siempre interactúan en este ámbito. Ambas utilizan las redes sociales como aliadas tanto en la difusión de sus obras como en su interés por acercarse a esos posibles nuevos espectadores. Del mismo modo, sus trabajos son intencionadamente

---

[496] Comunicación personal con Rosa Borrás, 10 de agosto de 2021.
[497] Ídem.
[498] En 2021 participó en un ciclo de entrevistas a artistas textiles centrado en la experimentación textil, organizado por Mil agujas por la Dignidad. La entrevista está disponible en: https://www.instagram.com/tv/CTDbW5ZoMnn/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

políticos, tanto por las metodologías de creación que emplean, como por las temáticas que abordan y los diversos espacios en los que desean exhibir sus obras. En ambos casos, su formación como artistas les ha otorgado las herramientas para desenvolverse con mayor seguridad en distintos escenarios profesionales, pudiendo experimentar diversas facetas. Sin embargo, en ningún momento han buscado ajustarse estrictamente a las reglas del sistema del arte, ni permanecer en él como único propósito posible.

6.5.2 Costuras rebeldes: formación académica y validación en el campo artístico textil

En el caso de los ejemplos que se estudian, y el análisis que se hizo de los datos obtenidos en la encuesta, los títulos o formaciones profesionales no siempre determinan la pertenencia inmediata al mundo del arte, en primer lugar. Es decir, no se trata de un trampolín que dirija automáticamente a obtener mayor prestigio dentro del sistema artístico. Lo que se evidencia es el surgimiento de un nuevo tipo de artista vinculado a las prácticas textiles, que, si bien posee herramientas para la creación y conocimientos sobre el sistema del arte, elige moverse en los márgenes, dado que sus intereses se orientan hacia diversos ámbitos. Becker (2008, p. 258) dice que aquellos artistas que no pertenecen a un mundo organizado no siempre logran resistir, a raíz de lo mismo, este estudio cree que las textileras que entran y salen del mundo del arte, pese a su no dependencia de él si están organizadas, y están logrando sobrevivir a un sistema que desde sus propias reglas no siempre dio cabida a manifestaciones como éstas.

Escobar (2004, p. 29) reflexiona: “Quizá una de las tareas del arte sea la de imaginar juegos que burlen el cerco trazado por el círculo del rito o la vitrina, la pared del museo o la galería, la superficie de la pantalla”. Desde los objetivos de esta investigación y los casos de estudios analizados, se plantea la idea de que las personas dedicadas a las prácticas textiles con fines sociopolíticos son las que, a través de sus gestiones y sus múltiples roles, entre los que está el de mediación, logran saltarse las paredes de las instituciones del arte, para promover otros espacios de visibilidad en los que sí los agentes del mundo del arte están comenzando a tener interés.

Pensando en el destino de las piezas textiles, más allá de las dinámicas de las personas que las crean, Storey (2002, p. 286) argumenta que aquellos objetos que entran al museo dejan de ser todo lo que eran antes, para solo ser arte y se convierten en una “forma pura” a pesar de que originalmente estaban subordinadas a funciones diferentes o incluso incompatibles. En el caso de obras como las arpilleras o los pañuelos bordados con los nombres de personas desaparecidas, sus diversas funciones continúan, e inclusive se potencian. Según lo analizado, la subvaloración a la naturaleza textil, sobre todo cuando no se hace desde los centros del poder, propicia que el ojo de atención pocas veces esté puesto en la supremacía estética de las formas, siendo el contenido la premisa por el relato, por sobre todo (Heinich, 2017b, p. 95). Lo importante a destacar es que, en la mayoría de los casos analizados, quienes crean estas obras, desde fuera de los márgenes del arte institucional, tampoco manifiestan un interés en ser reconocidos bajo esa valoración, porque el objetivo no está en jugar a calzar con los preceptos del mundo del

arte sino más bien en denunciar y visibilizar causas sociales importantes, ocupando espacios que muchas veces han sido vetados para las clases menos privilegiadas.

Por otra parte, algunas encuestadas y casos de estudios de textileras sí expresaron sus deseos por ser reconocidas como artistas, pero la movilidad de sus trabajos se centra en generar un impacto en el colectivo, es decir, invitar a tomar conciencia social sobre procesos políticos relevantes. Este ideario en ocasiones inclusive pasa no tan solo por la exposición de piezas que hablen de estas situaciones, sino que además por la apertura de espacios de enseñanza donde otras personas, que no necesariamente tendrán que ser artistas, puedan sumarse a la generación de nuevas piezas textiles. Gran parte de las creativas y colectivos textiles analizados, que no siempre cuentan con estudios oficiales de arte, logran entrar a la categoría de artistas, pero distribuyen su tiempo de trabajo en múltiples actividades que están interconectadas, en lugar de dedicarse exclusivamente a la producción artística bajo el modelo tradicional del "artista consagrado" que figura en el imaginario de los relatos oficiales del arte.

Se trata de un camino con múltiples variantes y modalidades, que alcanza diversos espacios y públicos, con un fuerte énfasis en lo colectivo y en el artivismo por encima del arte institucional. Esta es una dinámica que efectivamente ocurre, según las experiencias de las encuestadas. Asimismo, como vimos anteriormente, el rol de mediación se ve enriquecido por la formación académica, ya que esta permite gestionar proyectos de manera más eficiente y utilizar un lenguaje que abre puertas en distintos contextos.

Desde mi trayectoria en el mundo de estas prácticas, he tenido la posibilidad de presentar mi proyecto de artivismo textil en espacios autogestionados y comunitarios, muy en línea con los principios de Mil agujas por la Dignidad, pero también en espacios académicos. En estos últimos, mi propuesta ha sido descrita, citando algunos de los adjetivos que he recibido, como "atípica", "novedosa", "llamativa" y, en un caso excepcional, "violenta", en referencia a un bordado presentado en un conversatorio de expertas textiles con un museo, que fue realizado durante una campaña del 8M en favor del aborto libre y gratuito. Soy consciente de que mi participación en estos espacios haya sido posiblemente gracias a mis estudios doctorales, más que por mi rol de dinamizadora social a través de las prácticas textiles. Este aspecto resulta interesante de mencionar, ya que, al igual que como menciona Rosa Borrás, el conocimiento del sistema del arte y el manejo de herramientas formales me permiten desempeñarme como mediadora y difusora de estos proyectos que surgen desde espacios de resistencia, moviéndome con soltura en ambos contextos.

Asimismo, en espacios más contestatarios, autodenominados “antisistema” o “contrasistema”, he sido invitada a colaborar como directora de Mil agujas por la Dignidad, donde mis títulos académicos y mi trayectoria artística han tenido un peso secundario frente al compromiso político y social de mi labor.

6.6 Textiles en tensión: arte popular, legitimación artística y disputas simbólicas

La discusión en torno a las clases sociales es algo que adquiere especial relevancia en América Latina, sobre todo teniendo en cuenta los datos que evidencian la compleja situación que afecta a varios países del continente.[499] En razón de lo mismo, abordar las concepciones sobre la cultura popular y los límites de la alta cultura sigue siendo un tema pertinente en este estudio. En primer lugar, porque, como se ha argumentado anteriormente, estas prácticas son realizadas en su mayoría por mujeres, y los conflictos de género se agravan en contextos marcados por la desigualdad social. (Namay-Anticona et al., 2025). Asimismo, el tema de la colonización y los estragos que fue dejando en la forma de concebir la cultura, particularmente en la mirada peyorativa hacia las tradiciones, es un aspecto que sigue motivando el interés y la necesidad de atención desde los estudios culturales (Rowan y Ramos Cebrián, 2023).

Por otra parte, en algunos sectores acomodados la discusión entre alta y baja cultura tiende a considerarse superada, porque son contextos donde se goza de mayores niveles de bienestar y ciertas tensiones comienzan a resolverse. Sin embargo, en lugares donde la desigualdad sigue siendo parte de la vida cotidiana, resulta fundamental mantener vigente este debate. Por lo demás, este estudio aborda prácticas textiles que buscan visibilizar causas sociales que justamente se originan de las cuestiones mencionadas anteriormente.

Escobar (2014, p. 51) plantea que el arte popular, al ser evaluado desde los valores artísticos y conceptuales del arte occidental, queda relegado inmediatamente a la categoría de “arte menor”. Esta desvalorización responde a que los parámetros hegemónicos del mundo del arte, como la originalidad, la autonomía creativa y la figura del "genio" individual, han sido construidos desde una lógica eurocéntrica que no contempla las particularidades de otras expresiones culturales. Desde esta perspectiva, el arte popular es visto como una producción carente de innovación y dependiente del "hermano mayor", es decir, al sistema del arte ubicado en el centro. En ese sentido, los casos de estudio abordados en esta investigación, centrados en manifestaciones textiles con fines sociopolíticos de América Latina, se inscriben dentro de este marco crítico y desigual, respondiendo a lógicas de creación y circulación que han sido históricamente deslegitimadas por el sistema artístico dominante.

El análisis de las disputas entre alta cultura y cultura popular continúa siendo relevante desde la historia del arte (Peist, 2021), ya que se ha puesto mayor énfasis en definir qué es arte, en lugar de comprender cómo algo llega a ser definido como tal. En este sentido, tal y como ya se ha señalado anteriormente, el concepto de artificación, desde las teorías

[499] Según proyecciones del Banco Mundial realizadas en 2024, la pobreza en América Latina y el Caribe debería haberse reducido levemente al 24,4%, desde un 25% registrado en 2023. Asimismo, se estimaba que la desigualdad se mantendría elevada, con un coeficiente de Gini del 49,9%, muy por encima del promedio global. Para más información visitar: https://www.bancomundial.org/es/region/lac/publication/perspectivas-economicas-america-latina-caribe?utm_source=chatgpt.com

de Heinich (2017a) y Shapiro (2019), resulta pertinente, pues permite analizar los procesos y las cargas simbólicas que las instituciones asignan a determinados objetos y manifestaciones. Cabe preguntarse en qué contextos el arte cuestiona los sistemas de poder, o si los artistas crean con el único objetivo de entrar a este campo, independiente de las normas o vacíos del proceso.

En el caso de las producciones textiles que estudiamos, al no partir generalmente con la intención de ser consideradas arte, pareciera que se abren con mayor frecuencia a la posibilidad de cuestionar las instituciones establecidas. Escobar sostiene que, en la actualidad el interés crítico se ha desplazado desde las definiciones sustanciales del arte hacia las interacciones, bordes y transgresiones entre distintas manifestaciones artísticas. Según el autor, esta perspectiva contemporánea "sacude categorías y clasificaciones fijas que entumecen el pensamiento crítico. Altera las posiciones conflictivas en uno y otro lado y promueve, así, desplazamientos que reconfiguran los mapas políticos" (Escobar, 2021, p. 664). Este giro conceptual fortalece el enfoque de esta investigación, ya que se propone precisamente explorar esas zonas de intersección e hibridación, reconociendo a los sujetos y prácticas que las posibilitan, más que insistir en clasificaciones estéticas o institucionales cerradas.

Ocupando todos los espacios para visibilizar causas sociales urgentes, las prácticas textiles pueden constituir en sí mismas un acto político (Sánchez-Aldana et al., 2019), particularmente si se toma en cuenta que el sistema del arte se ha construido históricamente sobre una lógica de inclusión para unos y exclusión para otros (Delgado, 2012), en la que las clases populares y las disidencias han sido sistemáticamente marginadas, viéndose obligadas a desarrollar estrategias contrahegemónicas para visibilizar sus voces y experiencias políticas (Del Amo Castro et al., 2019).

Con respecto al posicionamiento de las mujeres como creadoras en exposiciones textiles, desde mi práctica de mediación y gestión cultural he observado que las instituciones tienden a evitar llamarlas como artistas, reemplazando el concepto por términos como “mujeres mayores” (aunque muchas veces no lo sean), “señoras”, “pobladoras” o “vecinas”. Este último es el más frecuente, ya que permite agruparlas fácilmente según su territorio, evitando así la elaboración de cartelas individuales para cada obra. Esta tendencia a reunir las piezas textiles sin considerar su autoría parece ser una práctica más habitual que en otros tipos de creaciones. Al parecer las obras realizadas por mujeres sin formación artística suelen ser consideradas con menor rigor o seriedad que otras producciones, lo que podría estar evidenciando un sesgo en los criterios de legitimación artística. En las apreciaciones que dejaron las encuestadas, con y sin formación de artista, plantearon en reiteradas ocasiones sentirse en conflicto con las medidas y limitaciones que les ponen los museos para poder acceder a exponer allí.

El límite de reconocimiento de las piezas textiles puede estar condicionado por dos aspectos, entre otros. En primer lugar, al no ser fácilmente comercializables, muchas de estas obras quedan fuera del mercado del arte, lo que puede implicar una pérdida de visibilidad y finalmente de legitimación en los circuitos artísticos. En segundo lugar, dado

que la disciplina textil es una de las menos valoradas dentro del campo del arte, es posible que estos antecedentes generen una predisposición sesgada. Al no responder a intereses comerciales, estas obras suelen ser interpretadas como más auténticas o guiadas por un compromiso desinteresado; sin embargo, ello no siempre conlleva un reconocimiento de su complejidad técnica ni de sus cualidades estéticas.

Por un lado, se entiende que reconocer todas estas piezas como arte, tras la búsqueda de una igualdad anhelada puede, en algunos casos, contribuir a invisibilizar las desigualdades reales entre los diversos mundos que interactúan en este ámbito. Sin embargo, por otro lado, excluir ciertas manifestaciones culturales, como las prácticas textiles vinculadas a proyectos con contenido social y político, bajo el argumento de preservar su supuesta pureza, tampoco parece ser una medida adecuada. Una de las razones de esta reflexión tiene que ver justamente con la idea de que las causas que defienden muchos de los bordados políticos que se difunden por las redes sociales son de urgencia mundial, por lo que todos los espacios a los que accedan permiten una mayor difusión de la causa. Una segunda razón que complementa la idea anterior, es que desligarse de instituciones artísticas administradas por entidades públicas, también implica desaprovechar recursos financiados con los aportes de toda la ciudadanía, y reservar esos espacios únicamente para quienes cuentan con una formación artística oficial.

Desde el camino que he recorrido como mediadora textil y en mi participación en diversos conversatorios y espacios de discusión sobre los objetivos que persiguen las prácticas textiles con fines sociopolíticos, he observado el surgimiento de una corriente de pensadoras que tiende a demonizar el mundo del arte. Esta postura, en muchos casos, termina por invalidar las posibilidades de interacción que estas prácticas pueden tener con las instituciones artísticas o alejarlas de espacios que por derecho también son de ellos y no solamente de las clases acomodadas.

A lo largo de este estudio se ha confirmado que existen diversas dimensiones de la creación artística, y que no todas responden a los mismos criterios ni se conciben bajo los mismos términos. Sin embargo, esto no implica que una forma de creación sea superior a otra, aunque frecuentemente el sistema hegemónico cultural insista en perpetuar esa idea. La entrada de obras realizadas por personas sin educación artística formal, y que además representan temáticas confrontacionales en materia de derechos humanos, es claramente un desafío complejo. Esta complejidad incrementa cuando dichas obras están creadas en colectividad, ya que, además, tensionan la figura tradicional e individual del artista.

Con base en mi experiencia trabajando en proyectos de creación textil desarrollados por mujeres, y a partir del análisis de la bibliografía sobre iniciativas similares, he constatado un creciente interés por parte de las instituciones artísticas contemporáneas en abrirse a este tipo de muestras. Sin embargo, suelen encapsular estos eventos en categorías como “arte comunitario o barrial”, “proyectos de memoria” o “arte político”, poniendo el acento en que son producciones realizadas por personas en contextos problemáticos, a menudo,

con un tono de justificación. Además, he podido constatar mis vivencias con las de otras mediadoras textiles, varias de las cuales coinciden en que existe una resistencia a presentar estas obras con naturalidad como parte del panorama artístico y no como una excepción.

En medio de estas discusiones, tal como hemos declarado a lo largo de este estudio, lo fundamental no es determinar si los textiles creados en medio de conflictos sociales pueden o no ser considerados obras de arte, sino analizar las razones, formas y mecanismos que permiten su ingreso a ciertos espacios donde sí son reconocidos como tales. Asimismo, por eso quisimos profundizar en el rol de las mediadoras, para tener en cuenta en manos de quiénes quedan finalmente estas nuevas valoraciones y desde qué ámbitos ejercen sus diversos roles.

Un caso especialmente relevante en lo que respecta a la desarticulación de las jerarquías de raza, género y cultura es el de Elvira Espejo Ayca, gestora cultural, artista e investigadora indígena. Desde 2013 se desempeña como directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) en La Paz, Bolivia, Este es un hecho particular considerando que estos cargos suelen estar ocupados mayoritariamente por hombres, y que ella es miembro de un pueblo indígena.

Uno de los aspectos más destacados de su gestión ha sido el impulso del uso de tecnologías para acercar el museo a comunidades en territorios más aislados. A través de réplicas de piezas del museo que viajan hasta estos lugares, se ha logrado llegar a más de 60 comunidades indígenas, donde las personas pueden examinarlas como parte de su patrimonio cultural. En estos encuentros, la comunidad reconoce estos objetos culturales y complementan, desde sus propias experiencias, los saberes museológicos. Esta metodología rompe con la lógica tradicional del investigador académico externo que estudia e interpreta las piezas para construir un relato cerrado y distante. En su lugar, Espejo Ayca propone un enfoque que involucra a la comunidad como parte activa del relato museal, legitimando su lugar como agente de conocimiento más allá de su etnia, clase social, género, edad o profesión.[500]

En relación con el sistema de galerías y centros de arte Elvira Espejo Ayca (2022, p. 21-22), critica la tendencia de estos espacios a ser excluyentes y clasistas, señalando que estas estructuras están organizadas para que un "yo" presente al artista y otro "yo" venda su obra. Según ella, este sistema gira en torno a la imagen y la gestión de dos o tres personas, condicionado por una lógica del conocimiento organizada jerárquicamente según el origen geográfico y cultural. Por lo demás, comenta que "las galerías de arte son funcionales a la geopolítica epistémica jerarquizada. Es la filosofía racionalizada para la conquista y el dominio", donde el valor se legitima principalmente a través de títulos académicos y el origen geográfico o social de quienes participan.

[500] Para más información se recomienda el documental: "Elvira Espejo es una tejedora de diversidad cultural" de DW español. Disponible en: https://youtu.be/WdRHKyDu87E?si=TQEiHCS3-tCsV5rE

Desde las culturas precolombinas, se reivindica la existencia de arte, aunque concebido bajo otros términos. En esta línea, Espejo (2021, pp. 6-7) sostiene que en las cosmovisiones andinas no existe una separación entre razón y sensibilidad. A través de expresiones como uywaña (en aymara) y uyway (en quechua), que significan "crianza mutua", se describe una profunda conexión entre las materias primas y la creación artística, mediadas por el respeto a la naturaleza en un acto afectivo de cuidado y reciprocidad, y no de extractivismo. Esta visión se alinea con el concepto latinoamericano de sentipensar (Cepeda, 2017; Fals Borda, 2015), que propone una integración entre el pensamiento y el sentir, posibilitando espacios horizontales de creación donde todo tiene igual valor.

En este marco, las prácticas textiles adquieren un sentido especialmente significativo, incluso cuando no provienen directamente del mundo precolombino. Como afirma Espejo (2021, p. 12): "Lo mismo pasa con el textil, porque las fibras alimentan la sensorialidad de tus dedos, que la van a almacenar para el futuro de tu vida". Esta dimensión sensorial y emocional del textil refuerza la idea de muchas de las personas que nos dedicamos a este ámbito, que las prácticas textiles son una forma de conocimiento encarnado que se teje con el cuerpo, la mente y el entorno.

Sumado a lo anterior, recordemos que muchas de estas obras han sido realizadas por mujeres que no necesariamente comprenden, ni aspiran a, el reconocimiento que implica estar en un museo, su motivación principal suele ser denunciar una injusticia, visibilizar una lucha o buscar a un ser querido. Desde esta perspectiva, todos los espacios en que pueda ser exhibida su obra son válidos. Resulta difícil pensar en un ámbito donde existan personas completamente desinteresadas. Más bien, según lo que plantea Bourdieu (1995), participan en una forma distinta de competencia simbólica. Lo cierto es que cada vez se hace más evidente que las piezas textiles poseen una forma de movilizarse y una autenticidad que podría otorgarles un valor distinto al que se suele exigir a otras manifestaciones artísticas.

En el caso del colectivo Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo, analizado en el capítulo 5, se les preguntó específicamente por qué 200 de sus pañuelos habían ido a parar al Museo Reina Sofía el 2019, que es una entidad europea y, además, un museo de arte contemporáneo. Ante la pregunta, no hubo inconveniente en responder que, más allá de discusiones sobre categorías o miradas colonialistas, su objetivo principal era resguardar esas piezas, que cada vez se hacen más numerosas y los recursos y las instalaciones para conservarlas escasean en México.[501] Además, todo lo que signifique difusión de la causa es positivo para el camino que están llevando estas piezas. Por otra parte, se podría pensar que las autoridades deberían hacerse cargo de resguardar este tipo de obras, pero justamente su abandono y falta de acciones concretas ante las violaciones a los derechos humanos es lo que da origen a estas manifestaciones. Cabe la posibilidad de que, si estas entidades no han priorizado ciertas problemáticas humanitarias, tampoco otorguen un lugar central a la conservación de estos textiles que denuncian a muchas de las instituciones culturales que ellas mismas gestionan.

[501] Comunicación personal con Tania Pérez Bustos, 3 de agosto de 2024.

Los museos establecen cánones y determinan qué se considera una gran obra. Son escenarios donde se expresan políticas culturales, y los objetos que albergan no están ahí por azar, sino que responden a intenciones específicas. Como afirma Baumann (2007, p. 55):

> Los museos ayudan en los mundos del arte en la provisión de recursos físicos y no físicos. Su capacidad, de hecho, su misión, para recolectar, preservar, restaurar, exhibir y promover el arte les otorga una enorme cantidad de control sobre el valor, la visibilidad y la supervivencia de las obras culturales.

Las autoridades pueden contribuir facilitando el acceso a muestras y exposiciones mediante recursos y difusión, pero no son quienes determinan el rumbo del arte. Una de las claves para evitar la aspereza de este filtro cultural, en el que muchos se sienten permanentemente excluidos, es dejar de esperar la validación desde los centros de poder artístico, llámese museos, galerías o entidades culturales gubernamentales, y comenzar a valorar los espacios impulsados desde los propios territorios, que promuevan el conocimiento y las expresiones locales (Rebollo-Bueno y Donstrup, 2024). En esta búsqueda, las prácticas textiles han comenzado a posicionarse en estos espacios, a través del trabajo de sus creadoras que se están incorporando a muestras que optan por la desjerarquización cultural, donde se les permiten dar a conocer sus iniciativas colectivas de artivismo y también sus proyectos individuales.

Considerando la jerarquización histórica, las desigualdades de género previamente discutidas y la distribución del valor entre lo que se considera arte y lo que se reduce a artesanía, podría pensarse que son estas prácticas, que resistieron desde los márgenes, las que luchan por pertenecer a este centro legitimador. Sin embargo, los casos de estudio analizados muestran que muchas de estas expresiones se han profesionalizado dentro del campo artístico, pero que aún existe un importante universo de colectividades que continúa desarrollándose por fuera de estas lógicas, sin haber transitado ese proceso de institucionalización.

El arte siempre ha sido una herramienta poderosa a la hora de comunicar ideas y plantear futuros posibles. Cuando profundizamos en su lógica, encontramos innumerables casos de artistas o movimientos que marcaron épocas, porque de alguna forma estuvieron comprometidos con sus sucesos históricos. Insistimos en el caso de las arpilleras, principalmente porque son obras de la resiliencia que pasaron a la inmortalidad sin tener pretensión de hacerlo.

Como ya hemos abordado a lo largo de todo este estudio, y específicamente en el capítulo 2, las arpilleristas fueron en su gran mayoría mujeres de origen humilde que a través de sus creaciones contaron las historias de un país desfragmentado por las violaciones a los derechos humanos y las desigualdades económicas (Agosín, 2008; Adams, 2013). Estas llamativas confecciones textiles, muchas veces creadas con las prendas de los familiares desaparecidos de las arpilleristas, construyeron un lenguaje visual propio, que fue invisibilizado por el mundo del arte chileno en la época en que comenzaron a salir al extranjero (Rosentreter-Villarroel, 2020, pp. 21-20). Sin embargo, a pesar de no haber

sido consideradas por las élites culturales, las arpilleras lograron encontrar múltiples vías de difusión que les han permitido mantenerse vigentes en la actualidad.

Las arpilleras han cumplido múltiples funciones a lo largo del tiempo: nacieron como un medio de expresión emocional y acompañamiento, se convirtieron en herramientas de denuncia, retrataron la realidad chilena bajo la dictadura, ofrecieron una fuente de recursos económicos y, finalmente, en la actualidad, pasaron a ser consideradas obras de arte, objetos de memoria y recursos pedagógicos, por mencionar algunas facetas que poseen. Esta evolución refleja cómo las funciones de una obra pueden cambiar o tener más de una finalidad simultánea con el tiempo, especialmente cuando su origen se encuentra en contextos sociopolíticos que trascienden lo meramente estético. Desde esta perspectiva, cobra sentido que las arpilleras, consideradas antipatriotas o subversivas en su momento más álgido de creación (Adams, 2013, p. 218), hoy estén en los museos. Aunque mantienen un diálogo activo con problemáticas latentes en el presente, están ancladas en conflictos del pasado, lo que permite mirarlas con mayor apertura y determinación. La inclusión de estas obras en instituciones culturales y de arte contemporáneo no solo legitima su valor artístico, sino que también contribuye a la preservación de la memoria histórica. En este contexto, la función estética puede llegar a adquirir un lugar predominante, sin anular la función social.

Desde esta perspectiva, el caso de las arpilleras puede entenderse como uno de los ejemplos más significativos de artificación dentro de las prácticas textiles no institucionalizadas con fuerte carga sociopolítica (Rosentreter-Villarroel, 2022). Tanto la técnica como las historias que se tejen en la creación de arpilleras han logrado llegar a diversas localidades del mundo. En este proceso las instituciones del mundo del arte no han estado ajenas, y cada vez tienen más arpilleras como parte de sus colecciones y se interesan por exponerlas en sus dependencias. También han proliferado los estudios académicos que las mencionan o las estudian desde diversas facetas (Bryan-Wilson, 2017; Arias, 2017; Sánchez-Aldana et al., 2019; Harris, 2020; Michaud y De Cock, 2020; Rusansky, 2021), sin embargo, siguen siendo escasos aquellos provenientes del ámbito del arte.

Un ejemplo ilustrativo de los mecanismos de legitimación del arte textil en el circuito internacional, y que ya hemos abordado en profundidad, es el trabajo de Roberta Bacic, curadora de origen latinoamericano cuya trayectoria ha sido consolidada en el extranjero. Su dominio del inglés, el reconocimiento institucional que le confiere el título de curadora, una figura estrechamente vinculada al sistema del arte contemporáneo, y el prestigio que ha alcanzado a través de las acciones llevadas a cabo a través de Conflict Textiles han facilitado el ingreso de las arpilleras a museos e instituciones culturales de alto prestigio. En este contexto, su figura y la legitimidad del archivo que representa parecen ser una de las principales vías de acceso para estas piezas al sistema del arte, lo que les ha permitido participar de muestras en instituciones como la Tate Modern y el Victoria and Albert Museum, en Inglaterra, o en el Museo Oshima Hakko de Japón. Cabe destacar que este análisis para nada pretende restarle valor al impacto que estas piezas logran tener desde las historias y contextos que representan, muchas veces ignorados por el público general, sino más bien resaltar las condiciones específicas que han permitido

su inserción dentro de un sistema artístico, que, en otras circunstancias, podría haberlas pasado por alto.

*** Remate parte III

Lejos de ser simples expresiones estéticas, decorativas o relegadas al ámbito de la artesanía y la cultura popular, diversas prácticas textiles se revelan como herramientas profundamente políticas, emocionales y sociales. A lo largo de la historia, el textil ha operado tanto como un instrumento de opresión como una vía de resistencia. En esta última faceta, más subversiva, se convirtieron en canales de expresión íntima, denuncia y conexión entre mujeres.

Como hemos analizado a lo largo de todo este estudio, las arpilleras chilenas, cuyo legado persiste hasta la actualidad como un hito en materia de artivismos textiles, objetos de memoria, piezas de denuncia, entre otras facetas, han propiciado la creación de numerosas agrupaciones y proyectos tanto en América Latina como en otros lugares del mundo. En este continente, atravesado por su particular fibra sociopolítica, técnicas como el bordado han adquirido un importante protagonismo como herramientas para visibilizar problemáticas urgentes sociales y territoriales, tales como la represión estatal, la violencia de género, las crisis medioambientales y las desapariciones forzadas. Además de tejer diversas colaboraciones entre proyectos comunitarios en medio de contextos marcados por la desigualdad social y los conflictos políticos.

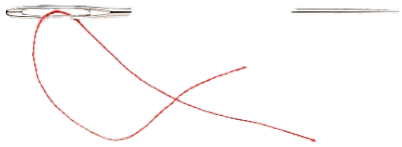
De igual forma, las prácticas textiles potencian espacios de sanación emocional donde se configura un "metaespacio" afectivo, en el que lo individual y lo colectivo se entrelazan, generando nuevas formas de cuidado y vínculos significativos, especialmente entre mujeres. En este proceso, el rol de la mediadora textil es fundamental. Estas mujeres actúan como tejedoras de redes entre comunidades, instituciones y territorios. Además de habitar las técnicas que estudian desde sus propias prácticas y proyectos creativos, fomentan la participación, el acceso a la cultura y la construcción de memorias colectivas. Los proyectos que dinamizan y los espacios que logran abrir a través de sus gestiones desafían las jerarquías del arte hegemónico, reivindicando saberes subvalorados como nuevas manifestaciones artísticas.

Las obras textiles parecen encontrar diversas formas de insertarse en instituciones artísticas. Una de ellas se da mediante la figura de una autoría individual, es decir, cuando la creadora se presenta como artista en términos reconocidos por el sistema del arte, con formación, trayectoria y legitimación institucional. Otra vía es a través de agrupaciones o colectivos donde pueden converger diversas manifestaciones textiles, donde la autoría puede quedar intencionadamente relegada a un segundo plano y el rol de la mediación es fundamental. Esta omisión puede ser por interés de las participantes, que optan por priorizar el contenido sociopolítico o comunitario del mensaje por sobre los criterios individuales del arte, o bien por parte de las instituciones, que tienden a invisibilizar a las autoras cuando éstas no provienen del circuito artístico convencional. En este contexto, resulta pertinente hablar de procesos de “artificación”, es decir, de la incorporación de estas prácticas y sus creadoras al campo del arte institucional en diferentes niveles y momentos. Dicha inclusión no garantiza una permanencia duradera en el tiempo, ya que las valoraciones simbólicas e institucionales de los objetos y manifestaciones artísticas

son cambiantes y responden a dinámicas socioculturales, políticas y estéticas que evolucionan constantemente.

La incorporación momentánea de ciertas obras o prácticas al circuito del arte no implica necesariamente su consolidación como parte del canon, ni asegura la visibilidad sostenida de sus creadoras. Tampoco se traduce en un reconocimiento historiográfico de las autoras, quienes, en muchos casos, continúan siendo invisibilizadas en los relatos oficiales del arte. Esta situación revela tensiones latentes en los procesos de legitimación institucional, así como la necesidad de seguir cuestionando los criterios que determinan qué se considera arte y quiénes merecen ocupar espacios dentro de este ámbito. Esta discusión cobra especial relevancia en territorios atravesados por la desigualdad social, como América Latina, donde muchas instituciones culturales operan con recursos públicos y, por tanto, deberían estar comprometidas con la representación de expresiones artísticas diversas, provenientes de múltiples dimensiones y sectores de la cultura.

CONCLUSIONES



Cerrando el costurero.

Cuando se termina un bordado es importante no dejar hilos sueltos que contribuyan al desarme de la pieza. Es por eso que el revés muchas veces constituye una obra en sí misma, igual de importante que la primera cara, porque sostiene y da sentido a la creación final. Desde mis primeros bordados en la infancia, reconozco que no siempre fui prolija con los reveses, por eso deseo que este cierre esté a la altura del tejido que hemos construido. Estas conclusiones comenzarán con un análisis general del cumplimiento de los objetivos y la hipótesis planteada, para organizarse en tres momentos: en primer lugar, se revisan discusiones en torno a los casos de estudio que fundamentan históricamente la investigación; en segundo término, se presentan conclusiones sobre los principales hallazgos de la encuesta; y finalmente se ofrece una reflexión sobre los procesos de visibilización, legitimación y el rol de las mediadoras en las prácticas textiles, junto con algunas proyecciones y posibles líneas de investigación futura.

A partir del desarrollo de este trabajo, podemos concluir que tanto el objetivo principal como los objetivos específicos fueron alcanzados, ya que se logró analizar el desarrollo de las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina, realizando un reconocimiento sólido de sus principales antecedentes para luego identificar sus características particulares, modos de producción, circulación y apropiación, así como los sentidos que adquieren en diversos contextos históricos, culturales y territoriales. Esta

investigación contribuyó a documentar expresiones históricamente relegadas, reconociéndolas como formas simbólicas de resistencia y cuidado, acción colectiva y transformación social.

Si bien el extenso trabajo de campo permitió identificar agentes clave, desarrollar las nociones de mediación y artivismo textil, y analizar los procesos de artificación y reconocimiento de diversos casos, entendemos la importancia de seguir profundizando en estos temas. Quedan abiertos algunos nudos, especialmente en lo referido a la percepción de las instituciones artísticas y a la exclusión en este estudio de personas que practican estas expresiones fuera del entorno digital o en contextos más rurales. Creemos, sin embargo, que este trabajo abre una puerta para empezar a estudiar las prácticas textiles con fines sociopolíticos desde la historia del arte, un área todavía poco explorada.

Respecto a la hipótesis planteada, los resultados permiten concluir que se confirma en gran medida. A través del entretejido metodológico que utilizamos, hemos podido aproximarnos con mayor profundidad a la noción de que las prácticas estético-políticas en América Latina están proponiendo su revaloración como una forma de expresión artística autónoma, que poseen un funcionamiento singular y están dotadas de características particulares. Los distintos elementos que surgieron de la encuesta permiten afirmar que estas prácticas no conforman un campo uniforme, sino que constituyen un ámbito dinámico y complejo en el que se entrelazan memorias, identidades, tensiones culturales y sociopolíticas, además de aspiraciones estéticas. Este ámbito, profundamente vinculado a cuestiones de género y a formas colectivas de producción, muestran una notable capacidad para habitar tanto los espacios públicos como los privados. En este contexto, las creaciones textiles están comenzando a cuestionar las categorías tradicionales, posicionándose como un lenguaje potente de resistencia simbólica y de transformación cultural, en el que las mujeres continúan desempeñando un papel protagónico.

En relación a lo que fue la primera parte de esta investigación donde fue crucial la búsqueda y el estudio de bibliografía especializada, el trabajo de Violeta Parra constituye una contribución inicial al fortalecimiento de su dimensión como creadora textil, un aspecto que, pese al amplio prestigio de la artista como cantautora, ha comenzado recién a ser explorado con mayor profundidad. Su ingreso a museos de renombre internacional con obras como arpilleras se perfila, además, como un caso relevante para ser analizado desde los estudios de reconocimiento artístico. Este fenómeno adquiere particular relevancia desde una perspectiva sociológica, ya que invita a reflexionar sobre los espacios que legitiman y visibilizan a mujeres artistas latinoamericanas, así como sobre las intersecciones entre clase social y las diversas dimensiones de la cultura.

Es interesante observar la evolución de las Bordadoras de Isla Negra, que han atravesado diversas etapas hasta hoy. Si bien cada vez quedan menos integrantes fundadoras, se han incorporado mujeres jóvenes, incluso parientes de las pioneras. Sin embargo, esta renovación generacional no ha supuesto un resurgimiento del colectivo, aunque se ha intentado preservar las dinámicas creativas propias de la etapa inicial y más reconocida

del grupo. Es un hecho que la pérdida de la mediación de Leonor Sobrino supuso una desconexión inmediata con los circuitos artísticos internacionales que habían logrado integrar gracias a sus redes e influencias.

Como se expuso en el capítulo 1, la colección de los primeros bordados continúa circulando a través del proyecto *Bordar el Desborde. Las Bordadoras de Isla Negra 1969-2019*, pero no incorpora las nuevas creaciones de los colectivos que aún operan legalmente bajo el nombre de las Bordadoras de Isla Negra. Es fundamental reconocer la labor de Leonor Sobrino en estas instancias, especialmente considerando que rara vez es mencionada en los relatos oficiales de la época. Sin embargo, es necesario preguntarse qué ocurre con las bordadoras que aún hoy continúan creando textiles, algunas de las cuales trabajaron directamente con ella. Sus obras parecen haber seguido un camino independiente y adquirido vida propia. Aunque las instituciones culturales han comenzado a incorporar los bordados de la primera etapa del colectivo, tienden a privilegiar su valor patrimonial por sobre la autoría individual, incluso cuando las artistas son invitadas a los lanzamientos.

En las exposiciones artísticas actuales que incluyen obras de las Bordadoras de Isla Negra, los bordados continúan siendo clasificados como "ingenuos", una cualidad que Leonor Sobrino siempre destacó como fundamental. Esta categorización, más que reflejar una apreciación estética, parece congelar la colección en una temporalidad específica, desestimando la posibilidad de diálogo con influencias contemporáneas, como la tecnología o las contribuciones de nuevas integrantes. En este sentido, se corre el riesgo de promover una imagen estática de las autoras y sus creaciones, limitando su resurgimiento y reconocimiento. Esta situación se evidencia, en parte, en la actualidad de quienes continúan creando, cuyas piezas hoy en día se comercializan principalmente en contextos turísticos en Isla Negra, en contraste con el reconocimiento artístico que alcanzaron en otros momentos, como su participación en bienales y exposiciones internacionales.

El caso de las arpilleras y sus creadoras ha sido el foco principal de este estudio, dado que sostenemos que estas piezas textiles representan el mayor reconocimiento internacional dentro de este ámbito, al haber traspasado múltiples barreras del sistema del arte y protagonizado un proceso significativo de artificación. Desde mi experiencia como investigadora de arpilleras, en las múltiples exposiciones de estas piezas a las que he asistido, tanto en Chile como en el extranjero, al momento de hablar de sus orígenes se repiten expresiones como: "una artista les enseñó", "una mujer desarrolló la técnica" o "una abogada de la Vicaría invitó a la artista". Esta persistente anonimización resulta especialmente llamativa si se considera el trabajo sostenido de los movimientos feministas por reinsertar a las mujeres en la narrativa histórica y cultural. A pesar de estos avances, las principales artífices del movimiento de las arpilleras siguen siendo invisibilizadas. Su labor, cuyo impacto difícilmente imaginaron, fue una verdadera proeza que impulsó decisivamente las prácticas textiles con fines sociopolíticos en Chile y otros contextos internacionales. En razón de lo anterior, uno de los aportes relevantes de esta investigación fue contribuir a la reconstrucción de la historia de las arpilleras desde una

mirada complementaria, basada en fuentes primarias, reconociendo el papel crucial que desempeñaron Gloria Torres como mediadora y Valentina Bone como creadora y articuladora del movimiento de arpilleristas que proliferaron principalmente por la zona central de Chile.

Algo no muy distinto ocurre con las arpilleristas. Si bien sus creaciones han alcanzado un lugar destacado en exposiciones de renombre internacional, muchas de las piezas que sí cuentan con la identificación de sus autoras continúan siendo presentadas por las instituciones sin reconocer dicha autoría. Se observó que en la plataforma Conflict Textiles existe un compromiso explícito por exhibir las obras con toda la información disponible, incluyendo, cuando se conoce, el nombre de la arpillerista en las exposiciones que organizan.

Es comprensible que durante la dictadura muchas mujeres no firmaran sus creaciones, conscientes del riesgo de represalias contra ellas y sus familias. Recordemos que varias arpilleras fueron incautadas y utilizadas por los medios de comunicación afines al régimen dictatorial como ejemplos de "tapices difamadores" o "antipatriotas". Sin embargo, a más de 35 años del retorno a la democracia, persiste la práctica de exhibir estas piezas sin presentar su autoría. Esta preocupación ha sido planteada por arpilleristas como Victoria Díaz Caro, quien ha manifestado su inquietud especialmente ante el fallecimiento de varias de sus compañeras. Al igual que ella, creemos que identificar y mencionar la autoría no solo constituye un acto de justicia simbólica, sino que, en muchos casos, es también una vía concreta para reconocer la historia de una persona desaparecida y de su familia, que aún la busca.

En razón de lo anterior, el tema de las firmas de las arpilleras, especialmente cuando existen registros que permiten identificarlas, no es un tema menor. Tal como se ha evidenciado en el caso de otros textiles testimoniales y en las instituciones culturales que los exhiben, se tiende a privilegiar el contenido temático o colectivo por sobre el reconocimiento individual de sus creadoras. Asimismo, en algunos casos, parece resultarles más conveniente relegar estas piezas a espacios secundarios dentro de las salas de exposición, dejando en manos del público la interpretación de si dichas obras pueden o no ser consideradas manifestaciones artísticas.

Los tres casos de estudio que constituyen el punto de partida de esta investigación tienen su origen en Chile. Si bien podría considerarse que esta elección responde a un sesgo derivado de mi nacionalidad como investigadora principal, tanto la bibliografía producida durante el período en que trabajan estas creadoras, como en la literatura más reciente evidencian la relevancia de estos casos en la conformación de otras colectividades y proyectos en los que el quehacer textil, impulsado de manera colaborativa por mujeres, se configura como medio de expresión testimonial frente a situaciones de conflicto social y político.

En este trabajo se deshilaron ciertas ideas preconcebidas sobre la supuesta interconexión entre estos tres casos, planteando la idea de que dicha asociación puede haber sido

principalmente construida a partir de los relatos de la escritora Marjorie Agosín. Esta autora, que ha sido una figura clave en la difusión internacional de las arpilleras, escribió una de las primeras biografías de Violeta Parra y también realizó contribuciones sobre las Bordadoras de Isla Negra. En ese sentido, podría pensarse que fue ella quien consolidó a través de sus aportes bibliográficos esta tríada que, según las voces de sus protagonistas, no resultó tan concluyente. Agosín todavía constituye una referencia ineludible para quienes investigan las prácticas textiles vinculadas a los derechos humanos y a la acción colectiva de mujeres, manteniendo una influencia significativa a través de su narrativa en este campo de estudio.

No obstante, y más allá de la articulación propuesta por Agosín, cada uno de estos casos logró consolidar una presencia significativa en los circuitos del arte entre las décadas del sesenta y noventa, en un contexto en que la participación femenina en las instituciones internacionales del arte contemporáneo era reducida, y aún más restringida cuando se trataba de producciones textiles. Por ello, reconociendo el carácter excepcional de lo que lograron estas mujeres, quisimos reflexionar a continuación sobre los mecanismos que usaron para acceder a esos espacios.

En el caso de Violeta Parra, su agudeza intelectual y creatividad fueron acompañadas por una notable capacidad para establecer redes, vínculos diplomáticos y expandir la noción de cultura popular más allá de los márgenes institucionales. Lejos de negar su pertenencia a este mundo, supo ponerla en diálogo con otros lenguajes y espacios, reconociendo su valor sin adoptar una postura complaciente. Por el contrario, su posicionamiento se sostuvo en un discurso de justicia cultural, desde el cual se desenvolvió en sus diversos procesos creativos. Estas cualidades le permitieron consolidar su presencia en diversos ámbitos, siendo la música la llave que le abrió las puertas al reconocimiento público, articulando sus múltiples dimensiones como artista multidisciplinar y gestora cultural.

Para las Bordadoras de Isla Negra, el acceso a espacios institucionales como museos y galerías de arte fue posible gracias a la gestión directa de su mediadora, Leonor Sobrino. Ella contaba con un capital cultural que le permitía desenvolverse con soltura en esos circuitos, además de una posición socioeconómica acomodada que le facilitaba dedicarse a la filantropía. Su pertenencia a una familia con amplias redes de contacto le posibilitó la visibilización de los bordados en el extranjero, aportando recursos económicos a sus creadoras. Además, posicionó el nombre de las Bordadoras de Isla Negra tanto a nivel nacional como internacional.

Finalmente, el caso de las arpilleristas y la proyección internacional que alcanzaron está llena de matices. En primer lugar, la hebra política de sus obras fue clave para su rápida difusión en el extranjero. Recordemos que, gracias a una red solidaria de distribución, como quisimos llamarle desde este estudio, las arpilleras llegaron a espacios significativos como universidades y museos. Más que por su valoración estética, su circulación fue impulsada por el profundo contenido humanitario que transmitían, tanto por las historias que relataban como por la situación de represión que atravesaba Chile en ese momento. En ese contexto, la clasificación de estas piezas como obras de arte o

artesanía pasaba a un segundo plano, ya que lo esencial era la potencia del relato que contenían. Sin embargo, creemos que la categoría de artesanía que adquirieron las arpilleras fue lo que facilitó que estas obras se expandieran sin ser expuestas a una censura mayor.

Según lo recabado en entrevistas con personas que se dedicaron a la mediación de estas piezas en Países Bajos, Bélgica y Francia, existía una profunda admiración por el programa político de Salvador Allende antes del golpe cívico-militar. Su gobierno despertó grandes esperanzas a nivel internacional como ejemplo de un proyecto social viable. Por eso, su abrupta caída causó conmoción global, especialmente entre quienes habían confiado en él. En este contexto, las arpilleras se convirtieron en un símbolo de denuncia que circuló por el mundo gracias a personas exiliadas que continuaron su lucha desde el extranjero y a la solidaridad de agentes internacionales que empatizaron con la causa. Es de esta forma que el ingreso de las arpilleras a diversos espacios no respondió inicialmente a su valor simbólico o artístico, sino a lo que representaban dentro de un conflicto sociopolítico y humanitario que se extendió por diecisiete años. Por esa misma razón, la producción de arpilleras decayó drásticamente con el retorno a la democracia. Este descenso no solo se debió a la disolución de los colectivos de arpilleristas, sino también al retiro de quienes gestionaban su circulación en espacios internacionales, una vez que consideraron superada la causa política que le daba sentido a sus acciones.

En estos tres casos analizados se evidencian tres formas distintas de adquirir un nivel de reconocimiento que también varió según cómo evolucionó cada trayectoria. En el primer caso de Violeta Parra, la mediación de su obra recae en su propia figura, es decir, es la artista que actúa como su propia gestora y promotora de sus producciones; en el segundo caso, las obras de las Bordadoras de Isla Negra logran entrar a los circuitos artísticos mediante la intervención de una agente externa mediadora con mayor capital cultural y redes internacionales relevantes; y finalmente, el tercer caso, el de las arpilleras de la dictadura, logran incurrir en la escena internacional inicialmente por el peso del contexto humanitario y político que representaban, que resignifica la obra por sobre su valor estético, permitiéndoles ingresar a diversos espacios por lo que representaban más que por una valoración artística o el reconocimiento a sus creadoras. Esos procesos vinieron con el tiempo.

Como ya se ha expuesto, este estudio se enfocó principalmente en el caso de las arpilleras, dado que es el que ha alcanzado un mayor reconocimiento internacional, con un prestigio que continúa en ascenso y que, en la actualidad, ha comenzado a considerar también su dimensión estética, sin perder su valor simbólico y discursivo. El sistema de producción de las arpilleras, desarrollado por mujeres que no provienen del mundo del arte, ha constituido una fuente de inspiración y promoción de las prácticas textiles como herramientas de acción social. Por esta razón, estas piezas han pasado por diversas valorizaciones y categorizaciones a lo largo de su historia, lo que, como analizamos en el capítulo 2, ha sido clave en la conformación de nuevas colectividades textiles, tanto en América Latina como en otras regiones del mundo.

El análisis de este caso ha permitido establecer ciertas bases en torno a las características particulares que definen las prácticas textiles con orientación sociopolítica en la actualidad. En este sentido, su estudio fue enriquecido mediante la incorporación de experiencias de diversas agrupaciones que, inspiradas en su historia, se han activado desde la resistencia textil en los márgenes de la academia y del circuito artístico. Estas nuevas colectividades han surgido como respuesta al incremento de problemáticas sociales, tales como los feminicidios sistemáticos, los asesinatos de líderes y lideresas medioambientales, así como los conflictos armados y los estallidos sociales caracterizados por una violencia policial desproporcionada. A partir del legado de las arpilleristas que resistieron durante la dictadura, son numerosas las mujeres que han resignificado el uso de la aguja y el textil como herramientas de denuncia para visibilizar las injusticias y conflictos dolorosos que atraviesan sus territorios.

Una vez abordados los aspectos más significativos de los casos de estudio que sustentan esta investigación, la segunda parte de esta telaraña se centró en el trabajo de campo, el cual resultó fundamental y coherente con el objetivo de construir un mapa real, no meramente interpretativo de las prácticas textiles, dadas las limitaciones documentales que aún las rodean. En este contexto, la aplicación de la encuesta digital representó un avance significativo al otorgar visibilidad y reconocimiento a más de mil personas actualmente vinculadas a este ámbito.

Durante la aplicación y análisis de la encuesta, destaca con claridad la constatación de que, a pesar de la incorporación paulatina de hombres y personas de disidencias a las prácticas textiles, continúan siendo las mujeres quienes predominan ente ámbito, en un grupo etario de entre 30 y 49 años principalmente. De manera coherente con lo observado en el trabajo de campo, también son mayoritariamente mujeres quienes asumen los roles de mediación, investigación y documentación en torno a estas expresiones. Basta con revisar la bibliografía utilizada en esta investigación, así como los casos de estudio de colectividades y quienes los conforman, para constatar esta tendencia.

Nos pareció pertinente profundizar en la discusión de cómo son las mujeres las que siguen sosteniendo este mundo, por más reiterada que pueda parecer, especialmente a partir de referencias históricas provenientes de experiencias latinoamericanas y no exclusivamente desde perspectivas europeas o norteamericanas. Esto se fundamenta en el reconocimiento de que aún persiste una brecha de género en el mundo del arte, donde las mujeres continúan representando un porcentaje inferior en los diversos espacios que configuran dicho sistema. Esta desigualdad se acentúa aún más en el ámbito de las prácticas textiles, las cuales han sido históricamente relegadas al ámbito de lo femenino, y revalorizadas precisamente a partir de procesos liderados por mujeres.

Hemos observado un creciente interés por visibilizar a los hombres que han comenzado a incursionar de manera explícita en el mundo de la creación textil. Esto ha despertado el impulso de tratarlos como una novedad o, por el contrario, como un intento de “igualar la cancha” frente a las divisiones de actividades por género. Sin embargo, los hombres parecen seguir trazando una línea distintiva en sus prácticas, en las que lo textil se aborda

con mayor rapidez desde una perspectiva estética y desde el perfil individual de artista, haciendo uso de las condiciones históricamente favorables que han tenido en el campo del arte, donde su presencia ha sido más legitimada que la de las mujeres. Además, se observa una escasez de colectividades textiles masculinas que trabajen por causas sociopolíticas; más bien, su presencia tiende a girar en torno a lo pintoresco que resulta ver a hombres tejiendo o bordando en el espacio público.

Lo textil continúa fuertemente vinculado a las mujeres, no solo porque son ellas quienes recurren a estas prácticas como forma de denuncia, sino también porque las utilizan para acompañarse y crear en colectividad. En todos los proyectos analizados, son mayoritariamente ellas quienes demuestran un interés sostenido por estas temáticas, especialmente aquellas relacionadas con las violaciones a los derechos humanos, trascendiendo las causas individuales o personales. Esta necesidad de hablar desde sus propias experiencias se conecta rápidamente con un sentido social más amplio, en el que encuentran resonancia en otras mujeres que atraviesan situaciones similares. Tal como pudimos analizar a través del caso de las Arpilleristas de la dictadura chilena o del colectivo Las Nombramos Bordando, por mencionar solo algunos de los diversos casos abordados en esta investigación.

La encuesta también permitió identificar en qué lugares de América Latina se desarrolla con mayor fuerza la práctica textil. Según los resultados, se registró una alta cantidad de participantes provenientes de países como Chile, lo cual se corresponde con el impacto de los tres casos de estudio analizados como antecedentes históricos, tanto por su presencia en la bibliografía como por su participación en exposiciones internacionales en instituciones artísticas, además de su papel como referentes para nuevas colectividades textiles.

Otros países con una notable participación fueron Argentina, México, Colombia y Brasil (ver gráfico 1). La presencia significativa de participantes de estos países se alinea con la revisión bibliográfica realizada y con los casos de estudio, que corroboran un creciente interés por la conformación de agrupaciones y proyectos textiles en esas regiones. Esta tendencia también se refleja en mi experiencia gestionando Mil agujas por la Dignidad, ya que la mayoría de las personas que participan en las distintas iniciativas de la plataforma provienen principalmente de esas localidades.

Otro de los aspectos que evidenció la encuesta, es que el bordado es la técnica que presenta mayor versatilidad para adaptarse tanto a fines políticos como estéticos. Esto la convierte en la práctica más popular entre las participantes, los casos de estudio y, además, en la más atendida desde la producción de literatura especializada. No obstante, sostenemos que, en lo que respecta a las disciplinas de la historia del arte y la estética, particularmente en América Latina, las prácticas textiles siguen siendo escasamente consideradas. Esta omisión se refleja en la limitada cantidad de aportes teóricos que las aborden desde estas perspectivas. En contraste, han proliferado investigaciones que analizan las prácticas textiles como dispositivos de construcción de memoria, medios de

acción comunitaria, espacios de acompañamiento ante conflictos sociales, herramientas de empoderamiento para las mujeres y recursos pedagógicos, entre otros enfoques.

De igual forma, las encuestadas manifestaron un importante interés, independientemente de cómo se identificaron, ya sea como artistas, artesanas o creativas textiles, por experimentar y emplear diversas técnicas que acompañen sus producciones, teniendo el bordado, tal y como argumentamos antes, como el protagonista y vehiculizador de gran parte de sus proyectos artísticos. En general, a través de mi experiencia mediando actividades de creación textil y las respuestas abiertas de las encuestadas, entre las personas que se dedican a las prácticas textiles existe un creciente interés por la experimentación, y la no definición exclusiva por una sola técnica, lo que las hace cercanas a las características y nuevas reglas que propone el cambio de paradigma del arte contemporáneo (Heinich, 2017b).

Descubrimos que entre las personas que respondieron la encuesta persiste un interés por considerarse artistas, denominar sus obras como obras de arte e incursionar en los espacios propios de dichas prácticas, especialmente entre quienes tienen 49 años o más. Las personas más jóvenes, en cambio, optaron por identificarse como creadoras textiles, e incluso quienes tienen entre 17 y 25 años se inclinaron por el término artesanas. Se cree que esta tendencia responde a una actitud crítica frente al sistema y a una intención de posicionarse como disidentes, lo que también les da cierto reconocimiento actual. Por otra parte, en las respuestas abiertas, varias encuestadas manifestaron incomodidad respecto al mundo del arte, tanto por el desconocimiento de sus reglas y dinámicas, como por la percepción de que en él operan mecanismos segregadores poco representativos.

A pesar de lo anteriormente expuesto, en el análisis de los casos de estudio existe un interés incipiente, pero creciente, por parte de las instituciones del mundo del arte por incluir en sus muestras creaciones textiles con enfoques sociopolíticos, y no únicamente estéticos. Entre los espacios vinculados al campo del arte, destacan los museos públicos y las galerías privadas. En cuanto a la participación de las encuestadas que declararon tener estudios en artes o diseño, esta es mayor en exposiciones dentro de los circuitos artísticos, en comparación con quienes no cuentan con dicha formación. Este resultado se relaciona con las lógicas de funcionamiento del campo artístico, el cual tiende a favorecer a quienes cuentan con formación profesional y manejan sus códigos, facilitando su acceso a convocatorias y espacios expositivos.

Asimismo, la universidad no solo adquiere relevancia a través del trabajo de investigadoras interesadas en estas prácticas, sino que también se configura como un espacio abierto para la realización de encuentros y exposiciones textiles. En este contexto, comienza a reconocerse el valor de lo textil como un lenguaje de documentación y como herramienta pedagógica que contribuye a propiciar espacios de aprendizaje más horizontales, cuyas potencialidades trascienden su dimensión meramente artística o creativa.

La colectividad es una de las características que cobra fuerza a lo largo de todo el relato de esta investigación. Desde la experiencia de las arpilleristas chilenas que lograron tener un impacto internacional, se abordó el quehacer colectivo como una vía para alcanzar resultados globales, incluso cuando las acciones se desarrollan a nivel local. En lo que respecta a los datos de la encuesta, la presencia de las participantes en exposiciones nacionales e internacionales, tanto presenciales como virtuales, es mayor en formato colectivo que de manera individual. Sin embargo, tras el análisis de los casos de estudio, el factor de la colectividad puede tener tanto consecuencias positivas como negativas. Un aspecto positivo que identificamos es que los proyectos desarrollados colectivamente pueden facilitar el acceso de personas que no están insertas en el circuito del arte, permitiéndoles participar en exposiciones y en iniciativas propias de este ámbito.

Por el contrario, la dimensión colectiva puede diluir el reconocimiento individual de la autoría en los proyectos textiles, tanto por los objetivos sociopolíticos que los atraviesan como por su estrecha vinculación con la cultura popular, la cual históricamente se ha situado en los márgenes de la cultura dominante. Este fenómeno se manifiesta, por ejemplo, cuando las instituciones presentan las obras como parte de un conjunto anónimo, reemplazando los nombres de las autoras por la razón social del colectivo, el territorio de procedencia o, en algunos casos, el nombre de la artista que lidera el proyecto. Esta situación se vuelve aún más compleja en grandes producciones textiles que convocan a múltiples mujeres en funciones principalmente operativas, sin integrarlas al proceso creativo o intelectual de la obra, lo que deriva en la invisibilización de su aporte. En muchos casos, sus nombres ni siquiera figuran en las exposiciones finales. Asimismo, en este tipo de proyectos, la mediación tiende a adquirir un protagonismo que, en ocasiones, eclipsa las aportaciones individuales. Algo similar ocurre con las investigadoras que documentan expresiones textiles colectivas desde afuera, es decir no están insertas en la mirada de mediación que desarrollamos en este estudio, cuya labor puede llegar a destacarse por encima de quienes sostienen estas prácticas desde la experiencia, el hacer y la creación cotidiana

Desde mi trabajo mediando proyectos textiles, he comprobado que existe un mayor interés por parte de las instituciones en abrirse a estas propuestas, especialmente en los últimos cinco años. Sin embargo, esto no siempre se traduce en un aprecio significativo o igualitario hacia estas obras. La falta de consistencia en la forma en que se recepcionan las producciones textiles podría deberse tanto a los contextos que abordan, que muchas veces problematizan los espacios institucionales, como al hecho de que, en muchos casos, quienes las realizan son colectividades. A partir de esta reflexión, en torno al proceso de artificación de piezas textiles con contenido sociopolítico, resulta pertinente preguntarse: ¿quiénes son las personas que intervienen en su trayectoria las que pasarán a formar parte de la historia? ¿Son quienes participaron en una intervención abierta en el espacio público, quienes median el proyecto para llevarlo a una muestra en un museo, o quienes escriben sobre dicho proceso las que finalmente quedan inscritas en la memoria institucional? En el caso del textil, todo parece indicar que la colectividad constituye su esencia y potencia su reconocimiento, sin embargo, hay ciertas circunstancias que hacen que algunos agentes tengan más protagonismo que otros.

El uso de las plataformas digitales es un hecho relevante en cuanto al reconocimiento de las prácticas textiles. En lo que respecta a la promoción de estas creaciones, un alto porcentaje de nuestras encuestadas y de los colectivos y creativas textiles entrevistadas, señalan que las redes sociales se han convertido en una ventana fundamental para la visibilización y difusión de sus trabajos. Aun considerando que el alcance masivo de estas plataformas puede exponerlas a plagios y reacciones adversas, continúan siendo herramientas valiosas gracias a las redes de colaboración que generan y la proyección internacional que permiten alcanzar.

El uso de redes sociales como herramienta para difundir masivamente iniciativas textiles con fines políticos ha adquirido gran fuerza en América Latina. La posibilidad de conectar a personas que, aunque no comparten el mismo territorio, sí comparten objetivos y convicciones, ha dado lugar a manifestaciones textiles multitudinarias y proyectos de creación que trascienden los límites geográficos, como fue el caso de Mil agujas por la Dignidad. La inclusión de este proyecto en la investigación permitió abrir discusiones desde múltiples dimensiones, destacando especialmente el papel central que desempeñan las redes sociales en su funcionamiento. Las comunidades digitales no solo refuerzan el sentido de colectividad en las prácticas textiles, sino que también ofrecen espacios para el intercambio de saberes y la construcción de vínculos afectivos. Estas dinámicas se intensificaron significativamente a raíz de la pandemia, consolidándose como instancias clave de acompañamiento emocional y colaboración.

Finalmente, al profundizar en las conclusiones relativas a la naturaleza de las prácticas textiles y su inserción y reconocimiento en distintos espacios sociales abordadas en la parte final de esta investigación, fue especialmente revelador para mí observar cómo, en contextos de profundo dolor emocional, como la desaparición de un ser querido o la privación de libertad, la aguja y el hilo se convierten no solo en herramientas de denuncia y búsqueda de justicia, sino también en medios de contención afectiva y sostén emocional. El impacto positivo de las prácticas textiles se evidencia incluso en contextos donde estas fueron instrumentalizadas como herramientas de subordinación, como ha ocurrido en distintas situaciones de cautiverio impuestas a mujeres en diversas partes del mundo. Tal como lo revelan los casos de estudio analizados, en China, Irlanda, España y Chile, en tales circunstancias las mujeres lograron transformar aquello que las oprimía en un medio de expresión y, al mismo tiempo, en una forma amorosa y resiliente de resistencia frente a la adversidad, ya sea en contextos de prisión o, en algunos casos, de esclavitud.

En relación con el componente emocional de las prácticas textiles, concebido en esta investigación como un metaespacio, es posible afirmar que las experiencias que se tejen en torno a ellas están profundamente entrelazadas con las historias personales y culturales de quienes las realizan. Por ello, las piezas textiles suelen convertirse en portadoras de memorias tanto individuales como colectivas. Este espacio emocional también adquiere una dimensión política, ya que las mujeres, principales protagonistas de estas prácticas, crean con el propósito de resignificar su rol en la sociedad y cuestionar los relatos

hegemónicos. La mediación, en este contexto, permite que dichas narrativas afloren, conectando el acto creativo con procesos de sanación, resistencia y autoexploración.

A partir de la falta de interés por documentar las prácticas textiles con rigurosidad, evidente tanto en ciertos registros literarios como en las formas en que se producen y presentan las exposiciones textiles, se hace necesario reflexionar sobre los vacíos existentes en su investigación, representación y legitimación dentro del ámbito artístico y académico. No obstante, se ha observado que en los últimos años han proliferado las investigadoras que han promovido formas más serias y comprometidas de producir literatura en este campo, generalmente acompañadas de trabajos prácticos en los que ellas también están insertas.

Lo significativo de este movimiento es que muchas de estas investigadoras se dedican a la creación textil desde mucho antes de ingresar a la academia, y como se refleja en los resultados de la encuesta, su aprendizaje proviene principalmente de experiencias educativas con otras mujeres. Estas profesionales están abriendo espacios de análisis sobre las prácticas textiles dentro del ámbito académico, no solo como objeto de estudio, sino también como una herramienta pedagógica. Bordar o tejer se convierte en un puente para fomentar la salud mental, abordar temáticas feministas, discutir problemáticas medioambientales a través de la reutilización de materiales, e incluso preservar técnicas ancestrales e identitarias. Estas prácticas propician debates sociales que transitan desde la comunidad hacia la academia y viceversa.

Este camino de reconocimiento dentro de las instituciones educativas se ve impulsado por el trabajo de mediadoras en su rol de pedagogas, quienes integran estas prácticas en sus actividades curriculares. Por otra parte, cada vez más centros universitarios abren sus espacios a exposiciones de textiles testimoniales, promoviendo diálogos en torno a la cultura de los derechos humanos entre los distintos integrantes de la comunidad educativa.

Indudablemente las prácticas textiles se consolidaron como campo de estudio a partir de la práctica de quienes lo trabajan, principalmente mujeres, no por una imposición teórica de los centros hegemónicos de conocimiento. Fue la práctica misma la que despertó el interés de las académicas mediadoras entrevistadas, y mi propio caso, de reconocerlas como un objeto legítimo y valioso de estudio, que tiene diversas aristas para seguir analizando.

A partir del trabajo de estas mujeres, se concluye que el rol de la mediación textil, analizado y documentado en esta investigación a través de 11 casos, junto con mi propia experiencia como mediadora, resulta fundamental para el reconocimiento actual que viven las prácticas textiles con fines sociopolíticos en diversos espacios sociales. Como se discutió previamente, estas mujeres dominan el lenguaje de la aguja desde mucho antes de su paso por la academia, por lo que su cercanía con diversas comunidades con las que abordan conflictos sociales o procesos identitarios no depende exclusivamente de sus estudios formales.

En su labor cotidiana, muchas enfrentan simultáneamente los roles de bordadoras, artistas, tejedoras de redes, difusoras, gestoras culturales, curadoras de exposiciones, documentalistas, profesoras, catedráticas, historiadoras y dinamizadoras de espacios sociales, entre muchas otras funciones identificadas en este estudio. Si bien logran establecer un diálogo significativo entre el artivismo textil y la academia, también abren un puente hacia el mundo del arte, promoviendo exposiciones que permiten el ingreso de mujeres sin formación artística oficial a espacios tradicionalmente excluyentes, donde antes se exigía un currículum que pudiese legitimar su participación.

Aun sin considerar la dimensión de género, las prácticas textiles en el arte latinoamericano siguen marcadas por la marginalidad y por condiciones históricas y simbólicas que afectan su valoración y legitimación en el sistema del arte global. Estas prácticas presentan características propias que derivan tanto de su historia como de su naturaleza material, lo que explica su recurrencia en ciertos espacios y dinámicas específicas. Sin embargo, no pueden entenderse al margen del contexto más amplio del arte latinoamericano. Según la hipótesis de este estudio, las prácticas textiles operan en la intersección de múltiples mundos simbólicos y culturales sin necesidad de adscribirse por completo a uno solo. No obstante, al ingresar al sistema del arte global, se enfrentan a las mismas condiciones que afectan al arte latinoamericano: una interpretación desde marcos hegemónicos occidentales que, como advierte Ticio Escobar (2014), tiende a desvalorizar o invisibilizar expresiones que no se alinean con los códigos legitimadores del canon eurocéntrico. Así, las prácticas textiles acceden al campo artístico desde una posición de desventaja estructural.

De igual forma, en América Latina persisten profundas crisis de desigualdad social, muchas veces sostenidas por los vestigios de la colonización, por lo que resulta aún más pertinente reafirmar la discusión en torno a si los límites entre la alta cultura y la cultura popular se han diluido. Si bien el cambio de paradigma impulsado por el arte contemporáneo ha abierto nuevas posibilidades de reconocimiento para las producciones textiles sociopolíticas, y los avances en materia de igualdad de género, junto con los aportes de los movimientos feministas, han sido fundamentales para comprender su evolución a lo largo del tiempo, persisten las tensiones entre la alta cultura y las expresiones populares. En este escenario, resulta clave advertir que el ingreso de estas obras al mundo del arte, pese a su creciente reconocimiento, no elimina las desigualdades estructurales que enfrentan sus autoras, especialmente por no contar con formación artística formal.

Muchas bordadoras de denuncia desarrollan su trabajo en contextos donde el mundo del arte aparece solo de forma puntual dentro de sus trayectorias. Aunque no sea su objetivo principal, la relación con ese campo puede transformarse con el tiempo, ya que una obra puede cumplir una función específica en determinado contexto y adquirir otro significado en uno distinto. Esto resulta especialmente evidente en el caso de las textileras, cuyas creaciones no siempre fueron concebidas como arte ni ellas mismas como artistas. Desde su propia percepción, muchas de estas mujeres no sienten la necesidad de ser reconocidas

como tales, ya sea porque desconocen el sistema artístico o porque no han tenido la posibilidad de acceder a él. Sin embargo, esta situación no es estática: puede cambiar con el tiempo. Desde la perspectiva de los procesos de artificación, según las teorías de Heinich (2017a) y Shapiro (2008), lo que se plantea es una transformación en los valores atribuidos a ciertos objetos y manifestaciones, valores que pueden mantenerse en el tiempo o desaparecer.

Integrar las prácticas textiles al mundo del arte no debería implicar que renuncien a su identidad o que adopten lógicas ajenas para obtener legitimación. Si bien, como hemos analizado en este estudio, se han abierto espacios para manifestaciones textiles sociopolíticas creadas desde los márgenes de la institucionalidad, estas prácticas logran convivir, compartir proyectos e ideas, incluso participar de ciertas reglas del ámbito artístico, pero sin dejar de ser lo que son. El arte seguirá siendo arte con toda su trayectoria histórica, pero según el trabajo de campo y las diversas entrevistas llevadas a cabo, no es que las prácticas textiles y sus creadoras sean exclusivamente quienes estén cambiando para entrar a estos espacios, también es el campo del arte el que cambia para recibirlas. Sin embargo, vale la pena preguntarse: ¿de qué manera están las instituciones procesando y repensando estas formas de conocimiento? Con frecuencia, los museos y otros espacios artísticos incorporan manifestaciones culturales provenientes de comunidades diversas sin establecer mecanismos claros de reciprocidad. Aunque dichas expresiones enriquecen sus acervos y propuestas curatoriales, no siempre se desarrollan procesos de diálogo equitativo ni estrategias explícitas de reconocimiento hacia las comunidades de origen que participan.

Desde las posibles categorizaciones que pueden tener las obras textiles con fines sociopolíticos, entendemos que no existen obras que tengan una condición de forma "pura", sin embargo, en el caso de las piezas abordadas, observamos una inclinación mayor a participar de múltiples dimensiones sociales y a cumplir múltiples funciones. Diversos factores podrían explicar esta versatilidad: su origen cercano a la cultura popular y las prácticas de resistencia; su creación por parte de mujeres, tradicionalmente excluidas del ámbito del arte; y la propia naturaleza de lo textil, que en muchos casos implica materiales de bajo costo, facilidad de transporte y rápida producción y circulación. Todo ello les otorga a estas piezas la capacidad de moverse entre diversos espacios sin quedarse estancadas en una sola categorización.[502] Incluso una vez que logran cruzar los límites del mundo del arte, no necesitan permanecer allí para existir o subsistir.

Si bien podría suponerse que uno de los objetivos de esta investigación fue indagar si las piezas textiles deben ser consideradas como obras de arte, este no constituyó el eje central de nuestro estudio. Sin embargo, aunque las discusiones en torno a las jerarquías y categorizaciones, particularmente en relación con la recepción de lo popular, puedan

[502] En el caso de otras manifestaciones artísticas, como una pintura al óleo, podría pensarse que su itinerancia por espacios alejados de los circuitos tradicionales del arte, como un centro cultural comunitario o una muestra abierta en la calle, podría disminuir su valor simbólico dentro del campo del arte, en tanto no se ajusta a los canales legitimados como museos o galerías. Sin embargo, los criterios de valoración no son fijos, van mutando dentro del mismo sistema artístico, sobre todo teniendo en cuenta el contexto geopolítico desde donde se realiza la obra.

parecer superadas, siguen siendo pertinentes al analizar a quiénes y qué tipos de expresiones abren sus puertas las instituciones culturales sostenidas con recursos públicos. Entendiendo que las categorías continúan funcionando como mecanismos de acceso o exclusión en los circuitos del mundo del arte, resulta fundamental seguir ahondando cómo son recibidas y exhibidas las piezas textiles, que en muchos casos no están siendo concebidas con una intención artística en sentido tradicional, sino más bien como formas de denuncia territorial y expresiones políticas.

En muchas ocasiones, las obras exhibidas abordan conflictos humanitarios graves, lo que desplaza la valoración estética a un segundo plano. Sin embargo, esto no significa que las piezas carezcan de cualidades estéticas destacables. Para las impulsoras de estos proyectos y sus participantes, el objetivo no es el reconocimiento artístico, sino incidir de manera transversal en todos los espacios posibles. De hecho, más de una de las mediadoras textiles entrevistadas recalcó la importancia del uso del espacio público como principal vitrina, porque es allí donde están las personas que pueden acercarse a contribuir a la causa que defienden. Si bien estar en un museo no deja de ser relevante por el revuelo mediático que puede generar y por la posibilidad de llegar a públicos diversos, para la mayoría de las personas entrevistadas que conforman un colectivo textil con intenciones políticas claras, la calle sigue siendo el espacio por excelencia para visibilizar conflictos sociales.

En razón de lo anterior, a lo largo de este estudio nos referimos a los multiespacios del textil, aludiendo a la capacidad de una misma pieza para estar presente en contextos diversos: desde una protesta, una feria en un parque o una clase universitaria, hasta una sala de museo. Cabe señalar que comprendemos que esta cualidad de itinerancia no es exclusiva de las prácticas textiles; como hemos comentado anteriormente también puede encontrarse en manifestaciones como la performance. Sin embargo, es importante destacar que esta última forma parte de las disciplinas reconocidas dentro del mundo del arte, principalmente gracias a su legitimación bibliográfica y al respaldo de expertos. En cambio, en el caso de las prácticas textiles sociopolíticas realizadas por personas sin formación artística oficial, las condiciones de acceso a estos espacios son sustancialmente distintas. Además, la documentación existente y la presencia de especialistas que analicen y validen estas obras es considerablemente menor. Por esa misma razón, concluimos que se trata de un campo diverso, con cualidades particulares, y cuya documentación resulta necesaria y pertinente.

Cuando obras que denuncian violaciones a los derechos humanos terminan de manera circunstancial en un museo, es fundamental que se les otorgue protagonismo a las temáticas que abordan, y no se reduzcan simplemente a su dimensión simbólica, como si fueran elementos pintorescos en situaciones inclusivas. Una gran parte de estas creaciones surgen en territorios aislados o en contextos humanitarios complejos, donde quienes participan no lo hacen con la intención de integrarse al mundo del arte ni de llegar a un museo. Por ello, muchas veces las piezas textiles son categorizadas como obras de arte, aunque sus creadoras no sean necesariamente reconocidas como artistas. Tal como se evidenció en el caso de las arpilleras y otros textiles producidos en contextos de

conflicto o vulnerabilidad, estas prácticas emergen como respuestas vitales frente a la violencia, en demanda de justicia y resguardo de la vida. En este marco, la discusión sobre su pertenencia o no al campo del arte puede resultar secundaria. De igual modo, quienes las crean tienen poco que ver con estas lógicas de mercado de aparentar desinterés; para muchas de las personas que participan en una creación colectiva en una plaza o confeccionan un pañuelo, lo más importante es el nombre de la persona desaparecida y la causa que desean difundir.

La fuerza de la denuncia también se transforma con el tiempo. Existen piezas que simbolizan procesos de represión histórica, como una dictadura, y debido a su carga testimonial, se convierten en objetos de memoria. Muy distinta es la naturaleza de aquellas obras que denuncian hechos que están ocurriendo en el presente. Las valoraciones y percepciones de ambas piezas serán necesariamente diferentes, teniendo en cuenta que las piezas vinculadas a conflictos en curso están sujetas a una mayor mutabilidad, ya que representan un proceso abierto, en pleno desarrollo. El contexto también condicionará la disposición de una institución artística a acoger una obra, en función de cuánto esta pueda cuestionarla o incomodarla, especialmente cuando se involucra en un conflicto latente que tensiona el territorio.

En medio del auge que están viviendo las prácticas textiles dentro de las exposiciones artísticas, es necesario ejercer una mirada crítica frente al riesgo de caer en instancias que promuevan el exotismo. En este sentido, cuando se llevan tejidos a museos hay que tener cuidado con representar culturas distintas de manera superficial, como si fueran "curiosas", "extrañas" o simplemente "decorativas". Tampoco se debería centrar la legitimidad de estas muestras en la figura de la curadora del momento o en el carácter inclusivo del programa institucional. Tal como mencionamos antes, que las obras textiles lleguen a los museos no garantiza que sus creadoras sean reconocidas como artistas ni que logren una permanencia en esos circuitos; sin embargo, ello no justifica su invisibilización.

En razón de lo anterior, volvemos a enfatizar que el rol de la mediación textil es fundamental para facilitar circuitos alternativos y respetuosos de circulación de obras que expresan resistencias territoriales o causas sociales silenciadas. Las mediadoras, gracias a su capital cultural, pueden interpretar y negociar en distintos contextos, y su capacidad para gestionar visibilidad y reconocimiento resulta decisiva, especialmente en espacios como el arte o la academia.

Si bien una parte de este estudio se enfocó en analizar cómo las prácticas textiles con fines sociopolíticos entran en las instituciones artísticas, resultaría interesante desarrollar en el futuro una investigación que examine el recorrido de las creadoras textiles vinculadas al artivismo, con el fin de distinguir quiénes transitan un proceso de profesionalización artística y quiénes no. Es fundamental reconocer que no es lo mismo una persona que expone regularmente en museos y se inserta en el circuito del arte, que alguien cuya participación expositiva ocurre de manera eventual. Este tipo de estudio permitiría conocer si dicho ingreso a galerías y museos se sostiene en el tiempo, así como

continuar analizando la evolución de los mecanismos de acción de las prácticas textiles, que, como se ha planteado, no dependen exclusivamente de los circuitos artísticos, especialmente cuando sus motivaciones se centran en la denuncia y la intervención social.

Tal como ya hemos planteado, estas manifestaciones están en constante transformación, en función de los contextos históricos, sociales y culturales, así como de los agentes legitimadores que inciden en su proyección y permanencia en el tiempo. Por ello, se vuelve urgente dar continuidad a estos estudios, con el fin de construir nuevas bases de documentación que valoren otras formas de conocimiento, aunque no provengan de la academia. Es por eso, y desde las inquietudes que plantearon nuestras encuestadas y los casos de estudio, es importante analizar aquellos espacios culturales provenientes de la cultura popular o de la cultura de la resistencia, como centros culturales territoriales y espacios comunitarios en que están siendo recibidas las piezas textiles sin incurrir en juicios de valor que pongan el mundo del arte como meta o fin principal. Según lo analizado a lo largo de este estudio las prácticas textiles tienen un valor estético-político que trasciende a los fines que persiguen las instituciones del mundo del arte.

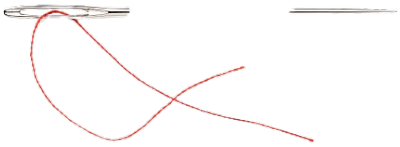
Desde un plano más estructural en torno a lo que fue la realización de este estudio, uno de los aspectos innovadores de este trabajo fue la aplicación de una metodología mixta, que permitió articular enfoques cualitativos y cuantitativos en torno a las prácticas textiles, para ofrecer una visión más rigurosa e integral. La propuesta busca revertir la mirada reduccionista con la que estas prácticas han sido abordadas, ignorando su riqueza y complejidad como campo de estudio. Se espera que esta modalidad metodológica pueda resultar una herramienta valiosa para futuras investigaciones que deseen indagar en los mecanismos de desarrollo y circulación de prácticas no siempre institucionalizadas ni legitimadas por el sistema cultural dominante. En este sentido, el enfoque propuesto no solo contribuye a ampliar el campo de estudio, sino que también invita a repensar los marcos desde los cuales se legitiman diversas formas de conocimiento en el ámbito académico y cultural.

Concluimos que las prácticas textiles con fines sociopolíticos en América Latina se configuran como espacios de acción colectiva, resistencia simbólica y reconfiguración cultural. El debate en torno a su valoración desde el campo del arte ha favorecido que estas prácticas se consoliden como expresiones autónomas, sin depender del reconocimiento institucional para legitimar su existencia. Por otra parte, el uso estratégico de diversas plataformas digitales ha potenciado notablemente la difusión de sus producciones, favoreciendo, además, la democratización del acceso a espacios de aprendizaje abiertos y gratuitos.

Este estudio aporta al reconocimiento de las prácticas textiles desde diversos contextos y propone caminos para su continuidad, visibilización y legitimación desde una perspectiva feminista, situada y comprometida con la justicia social del continente. Es por eso en que insiste en destacar el papel fundamental de diversas mujeres involucradas en los mecanismos de subsistencia de estas prácticas, no solo como creadoras, sino también como mediadoras, investigadoras, curadoras, educadoras y gestoras culturales. Cabe

insistir en la importancia de que las instituciones educativas y artísticas revisen sus prácticas y criterios de legitimación, para que establezcan un diálogo justo, donde sean reconocidas adecuadamente todas las autorías, inclusive las de personas que crean desde los márgenes de la cultura dominante. Aunque el tejido se cierra, el debate permanece abierto: ¿cómo imaginar y construir nuevas formas de documentar y valorar los saberes textiles? Resulta fundamental reconocer la fuerza de estas prácticas como herramientas políticas, feministas, pedagógicas, de cuidado y de expresión artística, que se articulan desde lo colectivo y entraman las luchas de los pueblos latinoamericanos.

BIBLIOGRAFÍA



ABAD DE LOS SANTOS, B. (2024). *Difusión, reconocimiento y representatividad artística femenina en las exposiciones museísticas temporales en el año 2023*. Tercio Creciente, (25), 207-229.

ABRÃO, P. (2012). *Arpilleras da resistência política chilena.* Pinacoteca do Estado.

ADAMS, J. (2013). *Art against dictatorship: Making and expanding arpilleras under Pinochet*. University of Texas Press.

ADAMS, J. (2018). What is Solidarity Art?. En J. STITES y M.d.C. SUESCUN, (Eds.), *The Art of Solidarity: Visual and Performative Politics in Cold War Latin America.* (pp. 241-257). University of Texas.

ADAMSON, G. (2007). *Thinking through craft*. Oxford: Berg Publishers.

AGNÈS, M. (2020). Bordar la ausencia. Crónica de un duelo bordado. *H-ART. Revista De Historia, teoría y crítica De Arte*, 7, 31-52.

AGOSÍN, M. (1985). Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132), 523–529.

AGOSÍN, M. (1986). La Isla Negra. *Revista de literatura hispánica INTI*, 24/25 (otoño 1986-primavera 1987, 241-244.

AGOSÍN, M. (1986). Las bordadoras de la Isla Negra. *Revista Artesanías de América*, N° 20-21 (abril), 99-102.

AGOSÍN, M. (1987). *Scraps of life: Chilean arpilleras*. Williams-Wallace Publishers.

AGOSÍN, M. (2008). *Tapestries of Hope, Tapestries of hope, threads of love: the Arpillera Movement in Chile.* (2 ed.). Rowman & Littlefield publishers, cop.

AGOSÍN, M. (Ed). (2014). *Stitching resistance: women creativity and fiber arts*. Solis Press.

ÁGREDA, A.M. (2020). Artes textiles y mundo femenino: el bordado. En C. LOMBA-SERRANO; C. GARCÍA y M. VÁZQUEZ-ASTORGA, (Eds.). *Las mujeres y el universo de las artes* (pp. 55-82). Institución Fernando el Católico.

ALADRO, E.; JIVKOVA, D. y BAILEY, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*, 26 (57), 9-18.

ALARCÓN, M. (2001). *20 pinturas y lanigrafías de Violeta Parra inspira a compositores chilenos*. Facultad de Artes Departamento de Música y Sonología Universidad de Chile.

ALARIO, M. (2008). *Arte y Feminismo*. Nerea.

ALBARRÁN-GONZÁLEZ, D. (2020). Tejiendo el Buen Vivir para la (re)conexión con la herencia cultural a través de la práctica textil.*Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos* (111), 69-81.

ALBARRÁN-GONZÁLEZ, D. (2022). Weaving decolonising metaphors: Backstrap loom as design research methodology. In M. MORTENSEN-STEAGALL and S. NESTERIUK (Eds.) *Proceedings of LINK 2022 4th Edition of the International Conference of Practice and Research in Design & Global South*, 3 (1), 33–36.

ALCALDE, A. (1976). *Toda Violeta Parra*. Ediciones la Flor.

ALCARAZ-FRASQUET, M. (2016). Tirar del hilo: Una aproximación al bordado subversivo. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*, *5,* 18–43.

ALFARO, S. O. (1999). Consideraciones acerca de la cultura popular. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (70), 457–469.

ÁLVAREZ, A., CAIRETA, M. y BARTROLÍ, N. (2021). *Narrativas textiles: Arpilleras, Arte y educación para la paz: propuestas para la transformación social desde la escuela y la comunidad*. Metodología Tejiendo Hilos de Emociones. Escuela de Cultura de Paz.

ALVIRA-MARTÍN, F. (2011). *La encuesta: una perspectiva general metodológica* (2ª ed.). Centro de Investigaciones Sociológicas.

ANDRÄ, C. BLIESEMANN DE GUEVARA, B. COLE, L. y HOUSE, D. (2020). *Knowing through Needlework: Curating the Difficult Knowledge of Conflict Textiles*. Critical Military.

ÁNGEL-REYES, J. C. (2022). Urgencias en lo común: Para una gestión cultural desde lo político. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 27 (54), 43–60.

ÁNGEL-REYES, J. C. (Coord.). (2017). *Cultura y comunicación: Acercamientos críticos, narrativos y analíticos*. Secretaría de Cultura.

ANTÚNEZ, N. (1986). Al ingresar al Atelier 17 de S. W. Hayter hace 20 años. En III Bienal Americana de Grabado. Santiago, Chile: Museo de Arte Contemporáneo.

ARGANDOÑA, R., TAPIA DE LA FUENTE, B y GARCÍA-SAAVEDRA, S. (2023). Los pliegues de la sexualidad: Experiencia transdisciplinar de creación y cuidado entre la danza y el textil. *A.Dnz*, 6, 130-137.

ARIAS, B. (2017). Entre-tejidos y Redes. Recursos estratégicos de cuidado de la vida y promoción de la salud mental en contextos de sufrimiento social. *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e intervención social*, 23 (enero-junio), 51-72.

ARIAS, B., ANDRÄ, C., y BLIESEMANN DE GUEVARA, B. (2021). Reflexivity in research teams through narrative practice and textile-making. *Qualitative Research*, 23 (3), 1-17.

AUGÉ, M. (2000). *Los no lugares. Una antropología de las sobremodernidad* (1° Ed.). Gedisa. 1992.

BABATIVA-CHIRIVI, S. (2022). *Crocheteando sentidos. Experiencias del colectivo Tejedores de Resistencia en Bogotá*. Revista CS, (38), 49–82.

BACIC, R. (2008-2009). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Revista Hechos del Callejón*, 42 (diciembre - enero), 20-22.

BACIC, R. (2015). Arpilleras in Contested Spaces. En N. HUHLE y T. HUHLE (Eds.) *Die subversive Kraft der Menschenrechte: Rainer Huhle zum radikalen Jubilaum.* (391-411). GRIN Verlag GmbH.

BALASSO, E. (2018). Tapiz Rubedo. Sostenemos sus nombres. *Efímera Revista*, 9 (10), pp. 25-43.

BARANCHUK, M. (2006). Mecenazgo Cultural. Estado, poder y financiación de las expresiones artísticas. *Escribanía: comunicación, cultura, región*, 17 (julio-diciembre), 51-63.

BARBANCHO, J.,R. (2014). Arte, Sociedad y Política: Otras formas de Protesta. *Arte y Sociedad Revista de Investigación*, 6 (abril), sin página.

BARR-MELEJ, P. (2017). Manipulando "el alma del pueblo": Cultura y prácticas políticas en Chile contemporáneo. En I. JAKSIC y J. OSSA (Eds.). *Historia política de Chile, 1810-2010. Tomo I: Prácticas políticas*. FCE. UAI.

BARTRA, E. (2021). De las olas del feminismo al maremoto. En E. BARTRA; A. JAIVEN y M. VIERA (coord). *Feminismo en Acción*. Universidad Autónoma Metropolitana.

BARTRA, E.; ELVIRA, L. y CÁRDENAS, M. (coord) (2019). *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismos y arte popular*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

BASTACINI, M. (2023). Cruces del arte textil y la protesta social: otras formas de resistencia. *ConCienciaSocial. Revista digital de Trabajo Social*, 6 (12), 71-82.

BAUMANN, S. (2007). A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics*, *35* (1), 47–65.

BEAUDRY, M. C. (2006). *Findings: The material culture of needlework and sewing*. Yale University Press.

BEAUVOIR, S. (2016). *El segundo Sexo*. Penguin Random House Grupo Eitorial, S.A.

BECERRA, P. (2013). La Solidaridad Internacional en la Dictadura chilena. El Secours Populaire Français como Embajador de la Amistad entre Pueblos en Ayuda a las Víctimas de la Represión. *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*.

BECKER, H. (2008). *Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad de Quilme.

BELLO, A. y ARANGUREN, J. P. (2020). Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 6, 181- 204.

BERLIEN, K. (2019). Emergencia de la economía solidaria: el tejido de las arpilleras chilenas en tiempos de dictadura. (A partir de la serie de arpilleras que llegó a Países Bajos entre 1979 y 1982). *MIRÍADA*. 11 (15), 91-127.

BERNEDO-MORALES, K. P. (2011). *Mamaquilla los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.

BLACKBURN, D. y AGOSIN, M. (1992). *Violeta Parra: o la expresión inefable*. Planeta.

BLANCA, R. M. (2015). El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional?. *Revista Feminismos*, 2 (3), 27–40.

BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J. y EXPOSITO, M. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.

BLASCO, S. (2018). Las labores del texto y sus metáforas desde el tejido. En V. LINAZA y R. SIXTO (Eds.). *Investigación artística basada en la práctica* (pp.67-75). Jornadas laSIA Comunicaciones. Ediciones laSIA.

BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (R. Aguilar, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 1992).

BOURDIEU, P. (1998). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. (Obra original publicada en 1979).

BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.

BRADSHAW, R. D. (2019). Chilean arpilleras: writing a visual culture. Textile Society of America Symposium Proceedings. 1069.

BRANKOVIĆ, M.; ZIVIC, F., GRUJOVIC, N.; STOJADINOVIC, I.; MILENKOVIC, S. y KOTORCEVIC, N. (2024). Review of Spider Silk Applications in Biomedical and Tissue Engineering. *Biomimetics (Basel)*. Mar 11; 9 (3):169. doi: 10.3390/biomimetics9030169. PMID: 38534854; PMCID: PMC10967872.

BRATICH, J. Z., y BRUSH, H. M. (2011). Fabricating activism: Craft-work, popular culture, gender. *Utopian Studies*, 22 (2), 233–260.

BRETT, G. (1987). *Through our own eyes: popular art and modern history*. New Society.

BRYAN, J. (2017). *Art + textile politics. Fra Fray Ay*. The university of Chicago.

BURGESS, M. (2022). *Love and labor: Footbinding in rural China in the twentieth century*. Research Awards, 18.

BUSQUETS, M. V. (2020). Bordando a luta: O Coletivo de Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens e as oficinas de Arpilleras como estratégia de mobilização social. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, 12(23), 153–176.

BUTLER, J. (2016). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

CÁCERES, A., y REYES, J. (2008). Historia hecha con las manos: Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX. Área de Artesanía, Departamento de Creación Artística, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

CÁCERES, A., y REYES, J. (2019). Artesanía urbana en Chile. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

CALAFELL, N. (2021). 'Femealogías' de una práctica cotidiana: Reflexiones encarnadas sobre el bordado y sus posibilidades epistemológicas. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, 1, 182–210.

CALAFELL, N. (2023). Voces textiles para una ética de la fragilidad. *Post(s). Revista de pensamiento y arte contemporáneo*, (14), 50–67.

CALDWELL, D. (2012). The Chilean arpilleristas: Changing national politics through tapestry work. Textile Society of America Symposium Proceedings, 665. https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/665

CAMNITZER, L. (2007). *Conceptualism in Latin American art: Didactics of liberation*. University of Texas Press.

CAMPOS, L., y GARCIA, M. (2012). Pensando nos nós do macramê: Uma história, uma técnica, um lugar de memória no cotidiano feminino. DezenoveVinte, 7(3), julio–septiembre.

CÁNEPA-HURTADO, G. (1983). La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973: Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos culturales atingentes. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 9(17), 147–170.

CARRASCOSA, A.; MOMOITIO, I. y OIANGUREN, M. (2017). *Itsasoratze artibista: arterapia eta artibismoa. La embarcada artivista : arterapia y artivismo*. Gernikako Bakearen Museoa Fundazioa, Fundación Museo de la Paz de Gernika.

CASAS ANGUITA, J., REPULLO LABRADOR, J. R., y DONADO CAMPOS, J. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos (I). Atención Primaria, 31(8), 527–538.

CASTILLO-CISNEROS, M. del C. (2020). Hilar memorias para tejer historia: hacia una antropología textil en Oaxaca. *Revista Euroamericana de Antropología*, 9, 125–139.

CEJUDO MEJÍAS, V. (2018). *Mediación cultural, un ejercicio para posibilitar una cultura contemporánea*. Brit-Es Magazine / Pensart.org.

CELIGÜETA, G., y MARTÍNEZ, M. (2020). ¿Textiles mediáticos? Investigar sobre activismo indígena en Panamá, Guatemala y el espacio Web 2.0. *Revista Española de Antropología Americana*, 50, 241–252.

CEPEDA H., J. (2017). The problem of being in Latin America: Approaching the Latin American ontological sentipensar. *Journal of World Philosophies*, *2*(1), 12–27.

CHADWICK, W. (1992). *Mujeres, Arte Y Sociedad*. Destino.

CHOUATI, Y. (2021). Hacia otra forma de inclusión artística focalizada en la singularidad. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, *11*, 427–443.

CIETERS, Y. (2003). Chilenen in ballingschap in België (1973-1980) Hun vluchtproces, opvang en integratie. *Brood & Rozen.* 8(3).

CLARK, F. (2022). Literary Arpilleras: Textiles as Place-Based, Creative Pedagogy. *Modern Languages Open*, (1).

CLIMENT-ESPINO, R. (2022). Giro gráfico y activismo textil: El bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas. *Revista CS*, 38, 16–47.

CLOUZET, R. (2020). Estado de la actividad artesanal del bordado en la Comunidad Los Tajibos. *APORTES*. 29 (diciembre), 45-58.

COLECTIVO EL OJO DE LA AGUJA, CUADROS, L. C., VILLAMIZAR-GELVES, A. M., ÁLVAREZ-CALLE, E. Y., GONZÁLEZ-ARANGO, I. C., y GÓMEZ-RAMÍREZ, H. C. (2022). Memorial y archivo textil El Ojo de la Aguja: diálogos entre investigación y activismo, una propuesta para la documentación sin daño. *Revista CS*, 38, 83-112.

COLLIER, S. y SATER. W. (1998). *Historia de Chile 1808-1994*. Cambridge University Press.

COMATELLI, L. "Las poéticas del arte textil en el contexto contemporáneo: Prácticas estéticas de la resistencia desde el carácter político de la producción" Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ensenada, 5, 6 y 7 de diciembre de 2018.

COMBESSIE, J. C. (2000). *El método en sociología*. Alianza.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA. (2004). *Informe Valech*. Gobierno de Chile.

CONTRERAS MEDINA, F. R., y RAMÍREZ-ALVARADO, M. D. M. (2019). Una aproximación a las miradas subversivas en el arte político de Latinoamérica. *Atenea (Concepción): Revista de Ciencias, Artes y Letras*, *520*, 45–61.

CORDERO REIMAN, K. (2020). Intervenciones suaves: Tejido de punto, bordado y textiles como retos al canon histórico-artístico y social. *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, 6, 16–22.

CORDERO, K. y SAENZ, I. (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Géneno de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare. Ciudad de México, 2007.

CORPORACIÓN CULTURAL DE PEÑALOLÉN. (2016). *Arpilleristas de Peñalolén*. Santiago (s.e).

CORTÉS, A. (2014). El movimiento de pobladores chilenos y la población La Victoria: ejemplaridad, movimientos sociales y el derecho a la ciudad. *Revista EURE - Revista de Estudios Urbano Regionales*. 40 (119).

CORTÉS, L. y PÉREZ, T. (2020). Objeciones textiles: interferencias y activismos textil-digital. *Cadernos Pagu* 59 (diciembre).

CUELLAR, M. (2019). Manos al aula: Lanas, hilos y agujas como herramientas para pensar el cuerpo. En A. BURBANO, W. LÓPEZ, y O. ORTEGA (Eds.), *Las Profes. Ellas enseñan, ellas relatan*. Editorial Universidad Icesi.

CUÉLLAR, M. y CAICEDO, D. (2023). Del ensimismamiento al trabajo con otras: el espacio que se teje cuando nos juntamos a tejer, bordar y coser. *(pensamiento), (palabra)…Y obra,* 29, 281-300.

CUMMINGS, S. R., LING, X., y STONE, K. (1997). Consequences of foot binding among older women in Beijing, China. *American Journal of Public Health*, *87*(10), 1677–1679.

DALY-GOGGIN, M., y FOWKES, B (Eds.). (2009). *Women and the material culture of needlework and textiles, 1750–1950*. Ashgate.

DALY-GOGGIN, M. (2013). Knitting Social Identity: Yarn Graffiti in Transnational Craftivist Protests. *Hypercultura,* 2 (2), 1–18.

DE LA COLINA, L., y CHINCHÓN, A. (2012). El empleo del textil en el arte: Aproximaciones a una taxonomía. Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, 24, 179–194.

DE LA GARZA, A., HERNÁNDEZ, C., y ROSAR, R. (2021). Embroidery as activist translation in Latin America. TEXTILE, 20(2), 168–181.

DE LA MAZA, J. (2021). «Nunca te entregues ni te apartes del camino»: Textiles de resistencia en la década de los setenta. *HISTORIA*, *11*(2), 133–164.

DEACON, D. (2014). Stitches of War: Women's Commentaries on Conflict in Latin America. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 927.

DEEPWELL, K. (Ed.). (1995). *New feminist art criticism: Critical strategies*. Manchester University Press.

DEĞIRMENCI, Z. (2018). Positive effects of hand knitting on the psychology of people [PDF]. Ponencia sin publicar presentada en el 49 IFKT International Congress «Stepping into the future…», 2-4 de octubre de 2018, Lodz (Polonia).

DEL AMO CASTRO, I. A., LETAMENDIA ONZAIN, A., y DIAUX GONZÁLEZ, J. (2019). Arte y disidencia en la sociedad fragmentada. AusArt: Revista de Investigación en Artes Visuales, 7(1), 83–96.

DELGADO, C. (2012). El museo de arte y el no-público: El problema de los estereotipos. Universidad Nacional de Colombia.

DÍAZ-FERNÁNDEZ, R., REYES-PASTOR, G., TRILLO-ESPINOZA, V., y LOZANO-RAMÍREZ, Z. (2024). Universidad latinoamericana en perspectiva crítica feminista. Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico, 21, 48–56.

DILLON, L. (2020). *Violeta Parra´s Visual Art.* Palgrave Macmillan. Cham.

DOMEYKO, C. (1995). Magic Wool. Accent Media.

EL CAMINO DEL MOVIMIENTO NACIONAL DE TEJEDORAS MAYAS DE GUATEMALA. (2020). Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar. AFEDES.

ENDEAN, R. (2015). Bibliotecas personales o privadas en América Latina. Fuentes. *Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional*, 9(3).

ESCOBAR, T. (2004). *El arte fuera de sí*. FONDEC y CAV / Museo del Barro.

ESCOBAR, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Paidós.

ESCOBAR, T. (2022). Contestaciones. Arte y política desde América Latina. CLACSO.

ESPEJO AYCA, E. (2022). *Yanak uywaña. La crianza mutua de las artes*. PCP – Programa Cultura Política.

ESPINOZA, A., LÓPEZ, A., y PLASCENCIA, F. (2020). Hilar memoria, urdir resiliencia y empoderamiento. En R. WENCESLAO (Ed.), Arte, cultura y sociedad. Provocaciones, intervenciones e investigaciones (pp. 51–69). Universidad Autónoma de Aguascalientes.

ESPINOZA, C. (2024). *Exiliadas: 50 años de no retorno*. La Parcería Edita.

ESPINOZA, V. (1998). Historia social de la acción colectiva urbana: Los pobladores de Santiago, 1957-1987. EURE (Santiago), 24(72), 71–84.

ESTERMANN, J. (2014). Colonialidad, descolonización e interculturalidad. Apuntes desde la Filosofía Intercultural. *Polis. Revista Latinoamericana*, *13*(38), 347–368.

EWARDS, P., y DE LA FUENTE, A. (1979). Arte poblacional: cuestión de coraje. *Revista La Bicicleta*, (5), 24–28.

FABBRI, P. (2019). Artificar el tatuaje: un dermatoscopio semiótico. En J. LOZANO y M. MARTÍN (Coords.), *Documentos del presente. Una mirada semiótica*. Lengua de Trapo.

FALS BORDA, O. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo XXI Editores, CLACSO.

FINKELSTEIN, D., y MÉNDEZ, P. (2008). Interculturalidad y arte textil como símbolo de identidad. IX Congreso Argentino de Antropología Social, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

FLORES, A. (2020). “Artes mujeriles” y estereotipos de género en el México del siglo XIX: presencias en la prensa femenina. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (7), 17–29.

FOELIX, R. F. (2011). *Biology of spiders* (3rd ed.). Oxford University Press.

FRAIBERGER, S., SINATRA, R., RESCH, M., RIEDL, C., y BARABÁSI, A.-L. (2018). Quantifying reputation and success in art. *Network Science*, 362, 825–829.

FREIRE, P. (1978). *Pedagogía del oprimido*. Siglo Veintiuno de España Editores.

FRIGERI, F. (2019). *Mujeres artistas: esenciales del arte*. Editorial Blume.

FUGELLIE, D. (2019). «Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra.» Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964. *Artelogie*.

FUNDACIÓN BIENAL DE SÃO PAULO. (1973)**.** *12ª Bienal de São Paulo* [Catálogo de exposición]. Fundación Bienal de São Paulo.

FUNDACIÓN SOLIDARIDAD. (2005). *Dignidad hecha a mano. 30 años. 1975-2005*. Fundación Solidaridad.

FURIÓ, V. (2000). *Sociología del arte*. Cátedra.

FURIÓ, V. (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Universitat Autònoma de Barcelona.

FURIÓ, V., y PEIST, N. (2022). *Artistas y reconocimiento: Un enfoque sociológico*. Trea.

GAGO, V. (2019). *La potencia feminista: O el deseo de cambiarlo todo*. Traficantes de Sueños.

GALARZA, M. (2018). Arpilleras de Wellington: los hilos de la memoria, un allá cercano y un pasado contemporáneo. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, (05), 70–75.

GALLARDO, F. (2020). Las bordadoras de arte: aproximaciones estéticas feministas. Editores y Viceversa.

GALLARDO, F. (2020). *Las bordadoras de arte: aproximaciones estéticas feministas*. Editores y Viceversa.

GAMBARDELLA, R., y VALDIVIA, J. (2007). *Periódico de tela* [Video]. YouTube. Consultado el 16 de abril de 2022 en https://www.youtube.com/watch?v=aB7k4nudrKA&t=1637s

GARCÉS, M. (2020). *Estallido social y una nueva constitución para Chile*. LOM.

GARCÍA DEL CID, C. (2012). *Las desterradas hijas de Eva*. Algón Editores.

GARCÍA DEL CID, C. (2015). *Ruega por nosotras*. Algón Editores.

GARCÍA-CANCLINI, N. (1973). Vanguardias artísticas y cultura popular. *Revista Transformaciones*, pp. 253-280.

GARCÍA-CANCLINI, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. Editorial Grijalbo.

GARCÍA-CANCLINI, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.

GARCÍA-CANCLINI, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de inminencia*. Katz Editores.

GARCÍA, E. (2009). Tejidos y tintes como objetos de lujo y símbolo de estatus en la colonización fenicio-púnica. Una propuesta de contextualización histórica. En B. COSTA y J. FERNÁNDEZ (Eds.), *Aspectos suntuarios del mundo fenicio-púnico en la península ibérica* (pp. XX-XX). Museo Arqueológico de Eivissa y Formentera.

GARCÍA, M. (2016). *Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954-1976)*. Catalonia Ltda. Versión digital de la Biblioteca Pública Digital de Chile.

GARCÍA, R. (2019). Los videojuegos en el mundo del arte: del juego en el arte al arte del juego [Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha].

GAZMURI, C. (2012). *Historia de Chile. 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*. RIL Editores.

GEAT, A. (2018). Resistencias femeninas. Arte contemporáneo regional desde una perspectiva de género. *Revista de Investigaciones Feministas*, 8(1), 283-298.

GIUNTA, A. (2011). *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Siglo Veintiuno.

GIUNTA, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editora Iberoamericana.

GIUNTA, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en mundo sin centro*.

GOGGIN, M. D. (2015). Yarn bombing: Claiming rhetorical citizenship in public spaces. En C. KOCK y L. VILLADSEN (Eds.), *Contemporary rhetorical citizenship* (pp. 93–116). Leiden University Press.

GOLDMAN, J. G. (2016, 27 de enero). Las extrañas arañas sociables del Amazonas que viven en espeluznantes comunidades de 50.000. BBC Mundo.

GONZÁLEZ-ARANGO, I. (2019). Repositorio digital para la documentación de textiles testimoniales del conflicto armado en Colombia [Trabajo para optar al grado de Máster, Universidad de Antioquia]. Escuela Interamericana de Bibliotecología EIB, Medellín, Colombia.

GOWRLEY, F. (2020). The Sister Arts: Textile Crafts between Paint, Print and Practice. Journal for Eighteenth-Century Studies, 43(2), 139–159.

GRAUBART, K. (1997). El tejer y las identidades de género en el Perú en los inicios de la colonia. Boletín del Instituto Riva-Agüero, (24), 145-165.

GUERRA, L. (2006). *La mujer fragmentada; historias de un signo*. Santiago de Chile. Primera edición 1995.

GURIDI, S. (2019). Técnicas dialogantes: arpillera y las nuevas tecnologías de e-textiles. RChD: creación y pensamiento, 4(7), pp. 1-14.

GUTIÉRREZ-ROJAS, H. (2009). *Estrategias de muestreo: Diseño de encuestas y estimación de parámetros*. Bogotá, Colombia: Ediciones de la U.

GUTIÉRREZ-RUBÍ, A. (2021). *ARTivismo: El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Editorial UOC.

HAHNER, L., y VARDA, S. (2014). Yarn bombing and the aesthetics of exceptionalism. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 11(4), 301–321.

HANSEN, A., y TIETJEN, A. (2024). Textile craft as empowerment. *Textile: Cloth and Culture*, 22(1), 1–15.

HARDY, C. (2020). *Hambre + dignidad = ollas comunes*. Santiago: Programa de Economía del Trabajo (PET), Academia de Humanismo Cristiano. Primera edición 1986.

HARLEY, T. H. (2022). De las redes sociales a la calle: Ayotzinapa y la conformación de un movimiento social de resistencia. *Yeiyá*, 3(1), 133–145.

HARO, A. (2023). Hilar el recuerdo. El textil en Chile como vehículo de las memorias en el estallido social [Trabajo para optar al grado de Máster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Salamanca].

HARRIS, J. (Ed.). (2020). *A companion to textile culture*. John Wiley & Sons.

HEINICH, N. (2005). Le muséum des muses. Catégorisation scientifique et singularité artistique à la fin du XIXe siècle. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, (13), 37–60.

HEINICH, N. (2009). *Faire voir : L'art à l'épreuve de ses médiations*. Les Impressions nouvelles.

HEINICH, N. (2017a). *L'artification de la bande dessinée*. Le Débat, (195), 5-9.

HEINICH, N. (2017b). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Casimiro.

HEINICH, N., y SHAPIRO, R. (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

HENNION, A. (1994). La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur. En P. MENGER y J. PASSERON (Eds.), *L'art de la recherche: essais en l'honneur de Raymonde Moulin* (pp. 169-188). Ministère de la culture et de la francophonie. Département des études et de la prospective. Documentation française.

HENSEL, L., DRAKE, M. A., y YOUNG, V. A. (2017). The fiber arts in a women's studies curriculum—A case study. *Feminist Teacher*, 28(1), 17–31.

HERMANSON, T. (2012). Knitting as dissent: Female resistance in America since the Revolutionary War. *Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings*, Washington, DC, September 18–22, 2012.

HERNÁNDEZ, C. (2002). Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. En D. MATO (Comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp. 167–176). CLACSO.

HESSEL, K. (2022). *Historia del arte sin hombres* (C. Casanova, Trad.). Ático de los Libros.

HIDALGO, D. (2021). Mama Quilla: la espera por una urgente y necesaria reparación colectiva. *Revista Memoria*, Pontificia Universidad Católica del Perú, (34), 30 de septiembre.

HOLMES, H. (2015). Transient craft: reclaiming the contemporary craft worker. *Work, Employment and Society*, 29(23), 479–495.

HOOKS, B. (2020). *Enseñar para transgredir: La educación como práctica de la libertad* (M. A. López, Trad.). Capitán Swing. (Obra original publicada en 1994).

HOUSE, D., RIZZO, C., y BORRÁS, R. (2022). Questioning our actions: Conversations around the politics of collective embroidery across space and time. *Contemporary Voices, Unravelling the Threads of War and Conflict*, 3(1).

HUAMÁN-CARHUARICA, A. e INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA DE PERÚ. (2009). *Tejemos nuestra vida: testimonios sobre el arte textil de Taquile*. Instituto Nacional de Cultura: UNESCO.

HUNTER, C. (2019). *Threads of life: A history of the world through the eye of a needle*. Abrams Press.

HUYSSEN, A. (2011). *Modernismo después de la Posmodernidad*. Gedisa.

ISSA, N. y TENDERA, P. (2022). Factories of banality: The role of works by Jeff Koons in the art world's discourse of wealth and power. *International Journal of Art, Culture y Design Technologies*, 11(1), 1.

IZQUIERDO V. y LIMA, D. (2018). Las redes sociales digitales como marco de un nuevo paradigma en el arte contemporáneo. *Commons. Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, 7(2), 67–94.

JACQUES, A. (Comp.). (1977). *Chili, un peuple brode sa vie et ses luttes*. CIMADE.

JAKOVSKY, A. (1976). *Lexikon Der Laienmaler Aus Aller Welt. Lexicon of the World's Naive Painters. Dictionnaire Des Peintres Naifs Du Monde Entier*. Basilius-Presse.

JARA, R. (1988). *El revés de la Arpillera: perfil literario de Chile*. Hiperión.

JEFFERIES, J. (2016). Crocheted strategies: Women crafting their own communities. *Textile Cloth and Culture*, 14(1), 14–35.

JEFFERIES, J., CONROY, D. W., y CLARK, H. (Eds.). (2015). *The handbook of textile culture*. Bloomsbury Academic.

KERSCHEN, K. (2010). *Violeta Parra by the whim of the wind*. ABQ Press.

KINGMAN, M. (2012). Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito. FLASCO, sede Ecuador.

KNIGHT, C. K. y SENIE, H. F. (Eds.). (2016). *A companion to public art*. Wiley-Blackwell.

KOKOLI, A. (2020). Creative tensions: Making (it), unmaking, and making do in textiles informed by feminism. En J. HARRIS (Ed.), *A companion to textile culture*. John Wiley y Sons.

KUHN, S. (2016). Fiber arts and generative justice. *Revista Teknokultura*, 13(2), 461–489.

La Bicicleta. (1978-1990). Santiago: Sociedad Editorial Granizo (Taller de Comunicaciones Scout). 9 volúmenes, nº 58, noviembre-diciembre, pp. 24-28.

LADUKE, B. (1983). Embroideries of life and death. *The Massachusetts Review*, 24(1), 33–40.

LARRERE SALORT, C. (Comp.). (2019). *Arpilleras: hilván de memorias. El colectivo Memorarte Arpilleras Urbanas, un legado de lucha social*. Ocho Libros Editores.

LEMEBEL, P. (2021). *De perlas y cicatrices*. Seix Barral.

LEWIS, D. y BUCKLE, M. (1907). *Art in needlework. A book about embroidery*. The Darien Press.

LLORCA-JAÑA, J. (2023). Economía Mapuche antes de la independencia de Chile. En M. LLORCA-JAÑA y J. MARTÍNEZ-BARRAZA (Eds.), *Historia económica de Chile Colonial* (pp. 301-305). Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ-APARICIO, I. y CEJUDO MEJÍAS, V. (2020). La mediación cultural a través de la práctica artística. *Arte y Políticas de Identidad*, 23, 17–30.

LÓPEZ, A. y BERMÚDEZ, R. (2018). ¿PERO ESTO QUÉ ES? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, 8, 17–28.

LÓPEZ, L. (2021). Género y racialización en la dicotomía arte culto / arte popular. El Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala. *Re-visiones*, 11.

MADDONNI, K. (2021). Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Papeles de Cultura Contemporánea*, (23), 6–23.

MAESTRE, A. (2022). La fuerza del tejido: Comunidad, arte y resistencias textiles. TransE Magazine. https://transe.chaocarbon.cl/reportajes/la-fuerza-del-tejido-comunidad-arte-y-resistencias-textiles/

MAINARDI, P. (1973). Quilts — The Great American Art. *The Feminist Art Journal*, 2(1). Reimpreso en N. Broude y M. D. Garrard (Eds.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (p. 331). Nueva York: Harper & Row, 1982.

MALLEA, F. (2021). La imagen-objeto: La arpillera del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile como dispositivo de registro político y comercial. *Iberofoorum Revista de Ciencias Sociales*, Nueva época, 1(1), 1–32.

MANCEBO, J. (2023). Traer al mundo el mundo: cartografías de Alighiero Boetti. *LIÑO. Revista Anual de Historia del Arte*, 29, 157–168.

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

MANNS, P. (1976). *Violeta Parra. La Guitarra Indócil* (2ª ed.). Júcar.

MANRIQUE, D. (2022). La socialización de género y comunitaria a través del trabajo textil artesanal: Una etnografía con mujeres p'urhépecha de Turícuaro, Michoacán [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México].

MARCHANT-VELOZ, P. (2023). La Conferència Mundial de Solidaritat amb Xile (Madrid, 1978). Relacions solidàries entre Espanya i Xile a clau nacional i transnacional. *Segle XX: Revista Catalana de Historia*, 1(15), 128–149.

MARINO, K. (2019). *Feminism for the Americas. The Making of an International Human Rights Movement*. University of North Carolina Press.

MARINO, Katherine. *Feminism for the americas. The Making of an International Human Rights movement*. University of North Carolina Press. Chapel Hill, 2019.

MARTÍNEZ-VÉREZ, M. V., ABAD-MOLINA, J. y HERNÁNDEZ-PINZÓN, D. (2017). El telar de la desmemoria y la metáfora del bordado. Arte relacional desde una perspectiva intergeneracional y de género. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(Esp.), 223–238.

MASCORT, E. y RUÍZ, J. (2012). La casa natal de Violeta Parra en San Carlos de Itihué, una propuesta museológica. *Laboratorio de Arte*, 24(2).

MATEO 25. (1976). *Galería Paulina Waugh. Siglo XX, nº 192, 15-30 agosto 1976*. Talleres Gráficos Corporación Ltda.

MATUS, M. y REYES, N. (2021). Precios y salarios en Chile, 1886-2009. En M. LLORCA-JAÑA y R. MILLER (Eds.), *Historia económica de Chile desde la independencia* (pp. 677–724). RIL Editores.

MAYAYO, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra.

MCBRINN, J. (2021). *Queering the subversive stitch: Men and the culture of needlework*. Bloomsbury Visual Arts.

MCCARTHY, R. L. (2010). *Origins of the Magdalene laundries: An analytical history*. McFarland.

MCCUTCHEON, E. y BOUDREAUX, C. (2020). The craftivist classroom: Embodied approaches to CESL with Bordeamos por la Paz. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (6), 205–232.

MCGOVERN, A. (2019). *Craftivism and yarn bombing: A criminological exploration*. Palgrave Macmillan.

MEJÍA, A. M. (2023/2024). Hilos de tradición: La importancia del bordado en nuestra cultura. *Cuaderno 207*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 17–26.

MELLER, P. (1999). Pobreza y distribución del ingreso en Chile (década de los noventa). En P. DRAKE y I. JAKSIC (Comps.), *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa* (pp. 41–64). LOM.

MENARES, C. (2023). ¿Es la mediación cultural un concepto en disputa con la educación en los museos? 10º Encuentro Iberoamericano de Museos, Ibermuseos.

MÉNDEZ, L. (2018). Una posición de dentro, pero fuera: Las artistas y sus obras en el campo del arte. *Revista Atlántida*, (9), 31–43.

MENGER, P. y PASSERON, J.. (Eds.). (1994). *L'art de la recherche: essais en l'honneur de Raymonde Moulin*. Ministère de la Culture et de la Francophonie, Département des Études et de la Prospective / Documentation française.

MICHAUD, D. y DE COCK, B. (2020). Las arpilleras chilenas en los Países Bajos: denuncia de pobreza y represión. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Centro de Documentación. Octubre.

MIGNOLO, W., JAWERBAUM, S. y BARBA, J. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.

MITTMANN, S. y CASCAES DA ROSA, M. (2021). A resistência feminina pelo bordado. *Leitura: Teoria & Prática*, 69, 1–16.

MÖNCKEBERG, M. (2013). *Con fines de lucro. La escandalosa historia de las universidades privadas en Chile*. Debate.

MONTALVA, P. (2013). *Tejidos blandos. Indumentaria y violencia política en Chile, 1973-1990*. Fondo de Cultura Económica.

MONTEALEGRE, J. (2012). *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria.* Editorial Usach. Primera edición 2011.

MOODY, M. (2019). Feminist knitting: How stitching together a visual statement for the 2017 Women's March. *Journal of Research on Women and Gender*, 9, 59–73.

MOORE, M. y PRAIN, L. (2019). *Yarn bombing: The art of crochet and knit graffiti* (10ª ed.). Arsenal Pulp Press.

MORA, Y. (2013). Lugares de memoria: entre la tensión, la participación y la reflexión. *Panorama*, 7(13), 97–109.

MORALES, J. (1995). Violeta Parra. El hilo de su arte. *Revista Mapocho*, 37, 9–31.

MORALES, V., SILVA, I. y TORRES, G. (1989). Arpilleras Recurso de Amparo ante la Comunidad. *Vida y Derecho. Conflicto. Revista Jurídica*, 1(1), mayo, p. 19.

MORENO, P. (2023). Redes sociales y creación artística: conectados con la desolación. *Tercio Creciente. Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*, 23, 143–152.

MORRIS, R. (2016). From healing to hope: The continuing influence of the Chilean arpilleras. *Kritika Kultura*, 0(26).

MOSQUERA, G., PONCE, C. y WEISS, R. (1992). *Ante América*. Departamento Editorial del Banco de la República (14-15), CATÁLOGO

MOULIN, R. (2012). *El mercado del arte*. La Marca Editora.

MOYA-RAGGIO, E. (1984). Arpilleras: Chilean culture of resistance. *Feminist Studies*, 10(2), 277–290.

MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. (2019). *Arpilleras. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (2ª ed.). Ocho Libros Editores.

NAMAY-ANTICONA, E. G., OLGUÍN-VILLALOBOS, L. R. y REYES-CUBA, C. K. (2025). Violencia de género en América Latina y el Caribe: Desafíos legales para la protección de las mujeres en estado de vulnerabilidad. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 23, 267–282.

NASH, M. (2010). *Trabajadoras: un siglo de trabajo femenino en Cataluña (1900-2000)*. Departament de Treball: Unió Europea, Fons Social Europeu.

NAUKKARINEN, O. (2012). Variaciones en la artificación. *Contemporary Aesthetics, Special Volume 4*.

NERUDA, P. (1978). *Para nacer he nacido*. Editorial Sea Barral, S.A.

NERUDA, P. (1988). A Nemesio Antúnez. En *Nemesio Antúnez: Exposición retrospectiva 1938–1988: 19 de julio al 20 de agosto de 1988* (p. 42). Santiago, Chile: Praxis Galería de Arte.

NICKELL, K. (2014). *Embroidery in the expanded field: Textile narratives in Irish art post-1968* (Tesis doctoral). The University of Ulster.

NICKELL, K. (2015). "Troubles textiles": Textile responses to the conflict in Northern Ireland. *TEXTILE*, 13, 234–251.

NOCHLIN, L. (1971). Why have there been no great women artists? *Art News*, 69(9), 22–39, 67–71.

OJINAGA, B. (2020). Los hilos de la memoria: Tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (6).

OLALDE, K. (2018). Dar cuerpo y poner en movimiento a la memoria. Bordado y acción colectiva en las protestas contra los asesinatos y las desapariciones en México. En C. PERRÉE e I. DIÉGUEZ. *Cuerpos memorables*, (pp.207-228). CEMCA, CNRS, MAE, Institut Français.

OLALDE, K. (2019). Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas. *Debate Feminista*, Año 2, Vol. 58, pp. 1-30.

OLALDE, K., SANTOVEÑA, M. y ANDRADE, T. (2020). Hilvanar a sana distancia: tacto, tela y memoria en tiempos de COVID-19. *Conceição | Conception*, Campinas, Vol. 9.

OPORTO, M. (2013). *El diablo en la música: La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*. Editorial Universidad de Santiago de Chile.

ORTIZ, G. (2006). La mujer en la Crónica de Indias: la aclla. En *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España: XII Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (Santander, 21 al 23 de septiembre de 2006)* (pp. 1685–1699). CEEIB.

OSSUL VERMEHREN, I. y PACHECO ARANDA, M. I. (Comps.) (2024). *Resistencia textil: Luchas feministas en Chile contemporáneo*. Ediciones Fulgor.

OVIEDO, C. (1990). *Mentira todo lo cierto: tras la huella de Violeta Parra*. Editorial Universitaria.

OVIEDO, C. (2021). *Bordar para sanar. La práctica de bordar como una pedagogía sanadora*. Editorial Autores Editores.

PACHECO BALLÉN, J. (2018). Las arpilleras de shuba: bordado de arpilleras para tejer la memoria colectiva sobre los espacios. *Cambios y Permanencias*, 9(1), pp. 1009–1028.

PARKER, R. (2010). *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. Women's Press, Londres. (Obra original publicada en 1984).

PARKER, R. y POLLOCK, G. (2021). *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*. Ediciones Akal.

PARRA, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Ediciones Michay.

PARRONDO COPPEL, E. (2009). Lo personal es político. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, Nº 27, pp. 105-110.

PASSERON, J.-C. y GRIGNON, C. (1992). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Endymion, D.L..

PASSOS-XAVIER, N. (2019). De lo privado a lo político: El bordado del colectivo Linhas do Horizonte en Brasil. En P. A. MORCILLO y F. G. PORTILLA (Eds.), *Feminismos y populismos del siglo XXI* (cap. 13). TeseoPress.

PAZMIÑO, P. (2018). Sentada con juicio: Sobre las prácticas artísticas feministas y el tejido-bordado subversivo en Ecuador. *Efímera Revista*, 9(10), noviembre.

PEIST, N. (2012a). *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Abada Editores.

PEIST, N. (2012b). *The Heir and the Cowboy: Social Predisposition, Mediation and Artistic Profession in Marcel Duchamp and Jackson Pollock*. Cultural Sociology, 6(2), 233–250.

PEIST, N. (2022). Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(2), 649-665.

PENTNEY, B. A. (2008). Feminism, activism, and knitting: Are the fibre arts a viable mode for feminist political action? *Thirdspace: A Journal of Feminist Theory & Culture*, 8(1).

PÉREZ-BUSTOS, T. (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, 39 (2), 163-182.

PÉREZ-BUSTOS, T. (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía?. *Disparidades Revista de Antropología*, 74 (1) (enero-junio), 1-7.

PÉREZ-BUSTOS, T. (2021). *Gestos Textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Editorial Universidad Nacional de Colombia.

PÉREZ-BUSTOS, T.; CHOCONTÁ, A.; RINCÓN, C. y SÁNCHEZ, E. (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Tabula Rasa*, (32), 249-270.

PÉREZ-BUSTOS, T.; GONZÁLEZ ARANGO, I.; JARAMILLO-GÓMEZ, O. E. y PALACIO-LONDOÑO, D. M. (2022). Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano. *Estudios Atacameños*, (68), 103–122.

PERÉZ, A., & VIÑOLO, M. (2010). Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social. En C. GREGORIO (Ed.), *¿Por qué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes, sujetos de acción política* (pp. 41-54). Universidad de Granada.

PERKINS, G. (1886). *A lady's book on art embroidery in silk, with engraved patterns*. M. Heiminway & Sons Silk Co.

PERROT, M. (2000). *Historia de las Mujeres 4: El siglo XIX* (Tomo 4, G. Duby & M. Perrot, Eds.). Taurus.

PINOCHET, C. (2010). Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX. *Revista Musical Chilena.* Año LXIV, 213 (enero-Junio), 77-89.

PLANTE, I. (2019). Las tapisseries chiliennes de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional. *Artelogie* [En línea], 13, publicado el 07 enero 2019.

PÖLLÄNEN, S. (2012). The meaning of craft: Craft makers' descriptions of craft as an occupation. *Scandinavian Journal of Occupational Therapy*, 20 (3), 217–227.

POLLOCK, G. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. CORDERO REIMAN e I. SÁEZ (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 143-145). México: Universidad Iberoamericana AC, Universidad Autónoma de México. Programa universitario de estudios de género.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE. (2017). Catálogo de la 44ª Muestra Internacional de Artesanía UC: Violeta Artesana. Programa de ArtesaníaUC.https://artesania.uc.cl/muestras-artesania/44-muestra-internacional-de-artesania-uc

PORCEL, A. y ARTETXE, E. (2020). Los textiles en el arte contemporáneo y su conservación. Estado de la cuestión. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32 (1), 173-194.

POSTREL, V. (2020). *The fabric of civilization: How textiles made the world*. Basic Books.

POSTREL, V. (2021). *El tejido de la civilización: Cómo los textiles dieron forma al mundo*. Siruela Biblioteca de Ensayo.

PRIETO, J. (2017). *La lluita pel reconeixement dels oficis artístics i l'Escola Massana de Barcelona. El cas dels esmalts, la ceràmica i la joieria*. Tesis para optar al grado de doctor en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

QUIJADA, F. (2017). *Ni primitiva, ni ingenua: Contemporánea. En Después de vivir un Siglo*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (CNCA).

QUIJANO-CUERVO, L. G., ROBLEDO-OSPINA, L. E., GARCÍA-HERNÁNDEZ, L. F. y ESCOBAR-SARRIA, F. (2021). Arañas: tejiendo un eslabón crucial para el equilibrio de los agroecosistemas. *Revista Digital Universitaria*, 22 (3).

QUINCERO, N. y VILLAMIZAR, A. (2020). Mujeres atrateñas, oficios reparadores y espacios de vida. *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (2), julio-diciembre.

QUIROA, M. (2020). Activismo. Economipedia. Visitada el 7 de noviembre de 2023.

RACZYNSKI, D. (1999). Políticas Sociales en los años noventa en Chile. Balance y desafíos. En P. DRAKE e I. JAKSIC. (Comp.) *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa* (125-154). LOM.

RAMÍREZ, M. (1999). Contexturas: Lo global a partir de lo local. En J. JIMÉNEZ y F. CASTRO. (Eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos.

REATI, F. (2020). La memoria de/en los objetos. Artesanía, dibujos y bordados clandestinos de los presos políticos en la cárcel de Córdoba (Argentina, 1976-1979). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, 291-318.

REBOLLEDO, J. (2012). *La danza de los cuervos: El destino final de los detenidos desaparecidos*. Ceibo Ediciones.

REBOLLEDO, J. (2013). *El despertar de los cuervos: Tejas Verdes, el origen del exterminio en Chile*. Ceibo Ediciones.

REBOLLEDO, J. (2015). *A la sombra de los cuervos: El complot civil en los crímenes de la dictadura*. Ceibo Ediciones.

REBOLLEDO, J., & TOTORO, D**.** (2021). *Rati: Agente de La Oficina. La pacificación en democracia*. Ceibo Ediciones.

REBOLLO-BUENO, S., y DONSTRUP, M. (2024). El ruido del barrio como discurso ideológico del espacio colectivo. *Revista Prisma Social*, 47, 145–167.

RICHARD, N. (1997). Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. *Revista Iberoamericana*, 180, julio-septiembre, 345-36.

RICHARD, N. (2004). Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia? *Revista de Crítica Cultural*, 29/30, noviembre.

RICHARD, N. (2008). Lo político en el arte: arte, política e instituciones [Ponencia]. Segundo Coloquio Nacional de Biopolítica: "Tecnologías y Políticas sobre la Vida", Santiago de Chile.

RICHARD, N. (2013). *Crítica y política*. Palinodia.

RICHARD, N. (Coord.) (1987). *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*. FLACSO

RIVERA-CUSICANQUI, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. (1ª Ed.) Tinta Limón.

RIVERA, M. (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador*, XV (27), 139-160.

RODMAN, E. (1888). *Artistic Embroidery. Containing practical instructions in the ornamental branches of needlework*. Nueva York: F. H. Lupton.

RODRÍGUEZ, J. (2023). Violeta Parra a través de sus viajes por Europa (1955 y 1962). *Revista musical chilena*, 77 (239), 31-60.

ROSENTRETER-VILLARROEL, K. (2021). Arpilleras: De vestigios de la historia a obras de arte (1974–2020). *Papeles de Cultura Contemporánea Hum736,* (23), 9–45.

ROSENTRETER-VILLARROEL, K. (2022). Entramados textiles: Itinerancia social y procesos de artificación (ponencia). En *XXXV Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil*, Chile.

ROSENTRETER-VILLARROEL, K. (2022). Las arpilleras como hito en materia de artivismos textiles y derechos humanos (ponencia). *2022 GIMAL Actas del I Congreso Internacional: arte y memoria en la historia reciente de América Latina: Miradas interdisciplinarias. Investigación en Movimiento*. Universidad Nacional de Lanús, Argentina, 171-189.

ROSENTRETER-VILLARROEL, K. (2024). Artivismos textiles en América Latina: Mil agujas por la Dignidad, bordados políticos accionados entre la digitalidad y la calle. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 29 (104), 59-78.

ROSENTRETER-VILLARROEL, K. y ALBARRÁN-GONZÁLEZ, D. (2023). Hilos desde la Diáspora: Diálogos textiles desde el Sentipensar y el Corazonar entre mujeres migrantes latinoamericanas. *Educación Multidisciplinar Para La Igualdad De género*, (5), 151-167.

RÚAS, A. X. y CASERO, R. A. (2018). Comunicación política en la época de las redes sociales: lo viejo y lo nuevo, y más allá. *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 16, 21-24.

RUÍZ, B. (2018). Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos. Del sufragismo al contra feminicidio. *Dossiers Feministes*, 23, 143-168.

RUSANSKY, T. (2021). Embroidering resistance: Emotional, embodied, everyday struggles of women affected by dams in Brazil. *Geoforum*, 127, 126-136.

RUSIÑOL-RODRÍGUEZ, J., RODRÍGUEZ-BAILÓN, M., RAMON-ARIBAU, A., y FERNÁNDEZ-SOLANO, A. J. (2022). Los efectos de tejer en grupo sobre el bienestar psicológico. Una visión desde la Salud Pública. *TOG (A Coruña)*, 19(1), 31-35.

SÁEZ, F. (1999). *La vida intranquila: Violeta Parra, biografía esencial*. Editorial Sudamericana.

SALAZAR, M. (2011). *Las letras del horror. Tomo I: La DINA*. LOM Ediciones.

SÁNCHEZ PÉREZ, C., y CHOCONTÁ PIRAQUIVE, M. (2019). ¿Qué son los activismos textiles? *Athenea Digital*, 19(3), e2407.

SÁNCHEZ, M. (2015). La historia de los Soporopos. *El Paracaídas*, 11 (septiembre), 17-20.

SANTAMARÍA, A. (2019). *Cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Siglo XXI Editores.

SARTOR, M. (2020). Arte latinoamericano: consideraciones desde una vertiente periférica. *Revista de Historiografía*, 33, 13-27.

SEGATO, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.

SEGATO, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.

SENNETT, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.

SHAPIRO, R. (2019). Artification as process. *Cultural Sociology*, 13(3), 265-275.

SHEHZADI. (2024). Macrame – A beautiful knot work art. *International Journal of Innovative Science and Research Technology*, 9(5), mayo.

SHINER, L. (2014). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.

SILVERBLATT, I. (1987). *Moon, sun, and witches: gender ideologies and class in inca and colonial peru*. Princeton University Press.

SOLAR, C. (1991). Los amores de Violeta Parra. *El Diario Austral*, (6 enero 1991), 12-13. Disponible en: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75135.html

SPRINGER, J. (2011). Crisisss América Latina, Arte y Confrontación 1910-2010. Estrategias para integrar la estética de la protesta y la etnografía de lo político. *Papeles de cultura contemporánea*, Nº. 13, 2011, pp.. 48-54.

SPRINGGAY, S. (2010). Knitting as an aesthetic of civic engagement: Re-conceptualizing feminist pedagogy through touch. *Feminist Teacher*, 20(2), 111-123.

ST. CLAIR, K. (2022). *El hilo dorado: Cómo los tejidos han cambiado la historia de la humanidad*. Indicios Editores.

STEIN, L. (2021). *Shedding the Shackles. Women's Empowerment Through Craft*. Herbert Press Ltd.

STOREY, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Octaedro.

STROM, A. (2009). *Bordando la verdad: Arte de protesta femenino en el Chile de Pinochet*. Facing History and Ourselves Foundation. Massachusetts.

TABORELLI, M. (2022). *La práctica Textil. Reflexiones sobre su hacer. Un abordaje como docente, psicóloga social y artista textil.* Editorial VLEER.

TAPIA DE LA FUENTE, M. B. (2021). Bordado colectivo como práctica feminista en AbyaYala. *Revista Actos,* 3(6), 63-79. https://doi.org/10.25074/actos.v3i6.2186

TEDDER, V. (2019). Crafting a progressive nostalgia: Radical embroidery as a negotiation of the past into a positive future. En C. BURKE y S. SPENCER-WOOD (Eds.), *Crafting in the World. Materiality in the Making*. Springer. Cham.

TITLEY, B. (2006). Heil Mary: Magdalen asylums and moral regulation in Ireland. *History of Education Review*, 35(2), 1-15.

VARELA, N. (2019). *Feminismo 4.0: La cuarta ola*. Penguin Random House.

VELÁSQUEZ RIVERA, É. de J. (2002). Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional. *Convergencia*, 9(27), 11–39. Universidad Autónoma del Estado de México.

VENEGAS, F. (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo.* Cátedra Violeta Parra; Facultad de Humanidades y Arte; Vicerrectoría de Relaciones Institucionales y Vinculación con el Medio de la Universidad de Concepción. Concepción.

VENEGAS, L., REVERTE, I. y VENEGAS, M. (2019). *La guerra más larga de la Historia: 4.000 años de violencia contra las mujeres*. Planeta.

VERA, H. (1987). Arpilleras: An Iconography of Contemporary Childhood. *Children's Literature*, 15, 159–169.

VERDUGO, L. (2017). *Puntadas prohibidas. Estudio analítico basado en los principios de la semiótica de tradición filosófica de la representación visual dada en arpilleras urbanas desarrolladas durante la dictadura militar chilena (1973–1990)*. Memoria de título Profesional de Diseñadora Gráfica, Universidad de Chile.

VERDUGO, P. (1997). *Los zarpazos del puma: La caravana de la muerte*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile.

VIAL, S. (1983). *Neruda en Valparaíso*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD. (1976). Arpilleras para San Francisco. *Solidaridad, Boletín Informativo de la Vicaría de la Solidaridad*, Unidad de Comunicaciones (7), segunda quincena de octubre. s/p.

VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD. (1976). Los bordados de la vida y la muerte. *Solidaridad. Boletín informativo de la Vicaría de la Solidaridad*, 1(marzo-abril), 4.

VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD. (1991). *Historia de su trabajo social*. Ediciones Paulinas.

VICUÑA, C. (1996). *Palabra e Hilo*. Morning Star Publications, Royal Botanic Garden.

VILCHES, P. (2018). *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*. Palgrave Macmillan.

VINYES, M. (2018). Un gesto común Arpilleras y subjetivación política. *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, 13, julio–diciembre.

VIÑAO, S. (2020). Del auge del arte textil a la investigación personal. *Arte y políticas de identidad*, 21, diciembre, 160–177.

VOIONMAA, L. (1987). *Arpillera chilena: compromiso y neutralidad. Mirada sobre un fenómeno artístico en el período 1973–1987*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Estética, Universidad Católica, Santiago.

VUSKOVIC CÉSPEDES, R. y RÍOS MONTERO, S. (2015). *Libres en prisión: la otra artesanía. Arte-factos creados en dictadura/Chile 1973–1990 (aLeP)*. Editorial Universidad de Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

WALDEMAR, S. (2022). *Ingenuidad y creación*. Ediciones UC.

WANG, P. (2000). *Aching for beauty: Footbinding in China*. University of Minnesota Press.

WILLIAMS, R. (2017). *Culture and society: 1780–1950*. Vintage Classics. Primera edición en 1958.

WOOD, D. (2021). *Craft is Political*. Bloomsbury Visual Arts, Londres.

YÚDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

ZALAMA, M. Á., PASCUAL MOLINA, J. F. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J. (Coords.). (2018). *Magnificencia y arte: Devenir de los tapices en la historia*. Ediciones Trea.

ZAPATA, J. (2016). La cultura popular: una cuestión inacabada. *Razón y Palabra*, 20(4_95), octubre–diciembre.

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS

Indice de figuras

Figura 1. La Huelga de los Campesinos, bordado sobre arpillera. Violeta Parra. 1964. 74

Figura 2. Afiche de la exposición Museo de Artes Decorativas del Museo Louvre, bordado sobre tela. Violeta Parra. 1964. 80

Figura 3. Desierto florido, bordado. Teresa Muñoz Rojas. Chile. 2021 97

Figura 4. *Morro de Arica, bordado*. Teresa Muñoz Rojas. Chile. 2021. 98

Figura 5. Ministra de Solidaridad, arpillera. 1976 124

Figura 6. Nacen los Talleres de Arpilleras, arpillera. 1983. 128

Figura 7. *Nuestro Vía Crucis*, arpillera. 1976. 132

Figura 8. *Los volantines corren por el cielo como las ilusiones de los niños*, arpillera. María Núñez. 1981c. 141

Figura 9. *El Terror*, arpillera. Irma Silva de Müller. 1975c 148

Figura 10. *Todo niño tiene derecho a la recreación*, arpillera. 1979-1982. 153

Figura 11. *Gracias Querido Amigo Augusto Michaud*, arpillera. Vicaría de la Solidaridad, Matadero Palma. 1979-1982. 155

Figura 12. *Familiares encadenadas*, arpillera. Victoria Díaz Caro. 1991. 162

Figura 13. Arpillera. Asociación de Arpilleristas Mama Quilla. 170

Figura 14. *Resistência, liberdade*, arpillera. Mujeres afectadas por Proyectos PCH en la región oeste de Bahía. 2020. 173

Figura 15. *Siento*, arpillera. Mariana Ahumada. Exposición Elles. M'han Fecit. 2022. 178

Figura 16. Imagen promocional del Censo Textil. 2021 188

Figura 17. Diagrama de referencias de mujeres que transmitieron sus conocimientos textiles a las encuestadas. 200

Figura 18. Colectivo Fuentes Rojas. Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo. 2024 265

Figura 19. *Hambre*, bordado y pintura. Pía Vera. Chile. 2020. 270

Figura 20. *Ataúd*, bordado. Colectiva Las Nombramos Bordando. 2021. 276

Figura 21. El Ojo de la Aguja. Participación en la manifestación textil Mil agujas por la Dignidad el 7 de diciembre 2019. 277

Figura 22. Afiche promocional Manifestación Textil Mil agujas por la Dignidad, 7 de diciembre de 2019. 284

Figura 23. Tendero para Mil agujas por la Dignidad el 7 de diciembre de 2019. Estadio Municipal Germán Becker, Temuco, Chile. 285

Figura 24. *Relato 27*, bordado. Luz Amparo Lema. Colombia. 2023. 289

Figura 25. *Enredo para Utopia*, arpillera. Claudia Verdugo. Brasil. 2024. Convocatoria de Mil agujas por la Dignidad Sacar la aguja, sacar la Voz, en razón del 5º aniversario. 293

Figura 26. *La Invisible*, bordado. Sara Cadima. Argentina. 2024. Convocatoria de Mil agujas por la Dignidad Textilea tu lucha. 295

Figura 27. *Para la guerra nada*, bordado. Liliana Cuartas. México. 2024. Convocatoria de Mil agujas por la Dignidad Palestina libre. 297

Figura 28. *Centenário Paulo Freire*, bordado. Marilia Santos Lilla, Coletivo Linhas do Horizonte. 2021. 314

Figura 29. *¿Dónde está Julia Chuñil Catricura?*, bordado. Vivian Castro Rodríguez. Chile. 2025. 317

Figura 30. *Carta al cuerpo*, bordado. Gabriela Arias. Chile.2022. 325

Figura 31. *A la paz hay que darle amor*, bordado. Jesús Abad Colorado. Vereda El Gallo, Tierralta, Córdoba, Colombia. 2017. 333

Figura 32. *Tecendo histórias e tradições: Arpilleras de Capelinha*, collage textil. Escuela Estadual Sebastião Peçanha, en Capelinha. Brasil. 2024. 338

Figura 33. *Arpilleristas y cartoneros*, arpillera chilena. Anónima. 1978c. 342

Figura 34. *Corte de Leña*, arpillera chilena. Anónima. 1983c. 345

Figura 35. *Autorretrato*, Apliué, couching, bordado. Rosa Borrás. 2021. 351

Figura 36. Detalle de *Autorretrato*, Apliué, couching, bordado. Rosa Borrás. 2021. 351

Figura 37. *Nunca lloramos tanto como cuando nos quitaron los ojos*, dibujo textil. Daniela Castillo. 2019. 357

Figura 38. Detalles de *Nunca lloramos tanto como cuando nos quitaron los ojos*, dibujo textil. Daniela Castillo. 2019. 357

Indice de cuadros

Cuadro 1. Principales casos de estudio 48

Cuadro 2. Resumen de temáticas y cantidad de preguntas abordadas en cada sección de la encuesta. 191

Cuadro 3. Resumen de porcentajes de inclinación de las encuestadas por las técnicas propuestas. 204

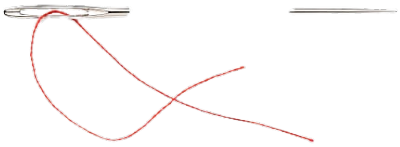
Cuadro 4. Resumen de porcentajes de inclinación de las encuestadas por los fines de sus creaciones textiles. 209

Cuadro 5. Resumen de porcentajes de inclinación de las encuestadas por las temáticas de sus creaciones textiles. 211

Indice de Gráficos

Gráfico 1. Cantidad de participantes por país 198
Gráfico 2. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y sus preferencias en la combinación del trabajo textil con otras técnicas. 206
Gráfico 3. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y las temáticas de sus creaciones 214
Gráfico 4. Cantidad de exposiciones (6 veces o más), en museos públicos, museos privados y galerías, de personas con y sin estudios en arte o diseño. 219
Gráfico 5. Preferencias de las encuestadas al momento de definirse. 221
Gráfico 6. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y cómo se definen. 222
Gráfico 7. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y cómo definen su producción textil. 224
Gráfico 8 Frecuencia de participación (6 veces o más), en exposiciones en sitios públicos y privados. 229
Gráfico 9. Relación entre el grupo etario de las encuestadas y la frecuencia de participación (6 veces o más), en exposiciones en sitios públicos y privados. 231
Gráfico 10. Cantidad de exposiciones (6 veces o más), en entidades nacionales e internacionales, tanto presenciales como virtuales, de manera individual y colectiva 234
Gráfico 11. Frecuencia de participación colectiva en exposiciones nacionales presenciales y virtuales 235
Gráfico 12. Frecuencia de participación en exposiciones internacionales presenciales y virtuales. 236

ANEXOS



Anexo 1

Encuesta sobre Prácticas Textiles en América Latina Censo Textil

Esta encuesta forma parte de los estudios de la doctoranda Karen Rosentreter Villarroel, quien se encuentra realizando una investigación sobre historia del arte textil en América Latina para la Universidad de Barcelona. Los resultados de la encuesta serán empleados para analizar los procesos de desarrollo de las prácticas textiles en el continente, con el fin de documentarlas y comprender su entrada al mundo del arte.

Junto a lo anterior, la intención de la solicitante de promover y documentar las prácticas textiles de América Latina, queda evidenciado a través del trabajo constante que ha llevado a cabo en su proyecto Mil agujas por la Dignidad.

Tiempo de respuesta estimado: 10 minutos

CONSENTIMIENTO

Consiento el acceso y uso de mis datos junto a la información recopilada, exclusivamente para el estudio de la solicitante, cuyos fines son académicos y buscan documentar y promover las prácticas textiles en América Latina.

Sí / No

DATOS PERSONALES

Nombre y apellidos

Nacionalidad

País y ciudad donde reside

Edad

- ¿Con qué género te identificas más?

  Masculino
  Femenino
  Otros
  Prefiero no decir

- Con el fin de conocer más acerca de su trabajo textil, mencione cuáles son sus perfiles en redes sociales y/o su página web en caso de poseer una. Si no posee ninguna de las anteriores, deje la respuesta en blanco.

TÉCNICAS TÉXTILES

- ¿Qué técnica(s) textil(es) desarrolla principalmente? Puede marcar hasta tres opciones como máximo.

  Tejido a palillos/ Tejido a crochet/ Bordado/ Telar/ Fotobordado/ Bordado libre a máquina/ Fieltro / Mixtas/ Otras:

- ¿Combina su trabajo textil con otras técnicas? Puede marcar hasta tres opciones como máximo.

  Solo utilizo técnicas textiles/Acuarela / Pintura acrílica o témpera/ Tintes naturales/ Metales/ Instalaciones eléctricas/Pedrería/ Otras:

- ¿Cómo aprendió estas técnicas textiles? Puede marcar hasta tres opciones como máximo.

  Me enseñó una persona de mi familia/ Aprendí en el colegio/ me enseñó una amiga/ me enseñó un amigo/ tomé un curso / aprendí de forma autodidacta/ Otras:

- ¿Cuánto tiempo lleva realizando estas técnicas textiles??

  Menos de 1 año
  Entre 1 y 3 años
  Entre 4 y 7 años
  Entre 8 y 11 años
  Entre 12 y 15 años
  Entre 16 y 19 años
  Más de 20 años

TEMÁTICAS

- ¿Con qué fines identifica principalmente sus producciones textiles? Puede marcar hasta tres opciones máximo.

  Utilitarios (que sirvan para una función como abrigar, proteger, etc.)/ Denuncia/ Estéticos/Artísticos/ Decorativos / Reutilización textil / Sanación y salud /Entretenimiento otros:

- ¿Con cuál(es) de estas temáticas se relacionan los diseños que aborda en sus producciones textiles? Puede marcar hasta tres opciones máximo.

  Derechos Humanos /Política / Conflictos sociales / Feminismo /Animalista / Medioambiental / Espiritual / Autorreferencial/ Otras

DIFUSIÓN Y PATROCINIO

- ¿Cuál es el medio que más utiliza para difundir sus producciones textiles?

  Página web/ Redes sociales/ Tarjetas de presentación/ Correo electrónico/ Una entidad externa es la encargada de la difusión de mi trabajo/ Ninguno/Otras:

- ¿Cuál es la red social que más utiliza para difundir sus producciones textiles?

  Instagram/ Facebook /YouTube/ Twitter/ Pinterest/ Ninguna/Otras:

- Posee algún logo o marca personal con las que identifica sus producciones textiles:

  Sí
  No

- ¿En cuántas ocasiones ha expuesto sus producciones textiles en los siguientes sitios públicos? Marque la cantidad de veces según corresponda en cada sitio.

  Ferias/ Plazas y Parques/ Calles/ Museos públicos/ Edificios Municipales/ Bibliotecas públicas/ Universidades públicas

  Nunca he expuesto en este tipo sitio
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

- Mencione otros lugares públicos donde ha expuesto sus producciones textiles si corresponde.

- ¿En cuántas ocasiones ha expuesto sus producciones textiles en los siguientes sitios privados? Marque la cantidad de veces según corresponda en cada sitio.

  Galerías/ Museos privados /Tiendas/ Restaurantes/ Bibliotecas privadas/ Universidades privadas

  Nunca he expuesto en este tipo sitio
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

- Mencione otros lugares privados donde ha expuesto sus producciones textiles si corresponde

- ¿Recibe algún patrocinio de alguna marca o institución?

  Sí/ No

- Si su respuesta fue afirmativa, ¿Esta institución está vinculada al mundo del arte o la cultura?

  Sí/ No

MUNDO DEL ARTE y Proyección

- ¿Posee estudios académicos de arte o diseño?

  Sí/ No

- Si su respuesta fue sí, mencione cuál(es) brevemente:

- Con respecto a la venta sus producciones artísticas ¿A quiénes ha vendido sus producciones textiles?Marque la frecuencia en cada opción según corresponda.

  Coleccionistas de arte/ Curadores/ Galerías o Museos/ Personas que no están relacionadas con el mundo del arte

  Nunca he vendido mis producciones textiles a este tipo de persona o entidad
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

- ¿Con qué género identifica más a las personas que han comprado sus producciones textiles?

  Masculino
  Femenino
  Otros

- Al momento de definirse desde su quehacer textil ¿con cuál de estos conceptos se identifica más?

  Artista/artesana (o) /Artista Popular/ Practicante de técnicas manuales/ Conocedor(a) de un oficio/ Creativa(o) textil /Otras:

- ¿Cómo define principalmente sus producciones textiles?

  Obras de arte /Artesanías /Manualidades /Creaciones experimentales /Obras populares /Otras:

- ¿En cuántas ocasiones ha expuesto sus producciones textiles físicamente en alguna entidad artística y/o cultural nacional?

  Nunca
  Menos de 5 veces
  Entre 6 y 10 veces
  Entre 11 y 20 veces
  Más de 20 veces

- ¿En cuántas ocasiones ha expuesto sus producciones textiles físicamente en alguna entidad artística y/o cultural en el extranjero?

  Nunca
  Menos de 5 veces
  Entre 6 y 10 veces
  Entre 11 y 20 veces
  Más de 20 veces

- ¿En cuántas ocasiones ha expuesto sus producciones textiles virtualmente en alguna entidad artística y/o cultural nacional?

  Nunca
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

- ¿En cuántas ocasiones ha expuesto sus producciones textiles virtualmente en alguna entidad artística y/o cultural en el extranjero?

  Nunca
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

ENSEÑANZA

- ¿Ha realizado clases informales para capacitar a otros/as sobre técnicas textiles? (enseñanza a familiares, amistades, etc.)

  Nunca
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

- ¿Ha realizado clases formales para capacitar a otros/as sobre técnicas textiles? (cursos o charlas con previa planificación e inscripción)

  Nunca
  Menos de 5
  Entre 6 y 10

Entre 11 y 20
Más de 20

- Si su respuesta fue sí, ¿en qué modalidad ha realizado capacitaciones?

  Presencial / Virtual/ Todas las anteriores

- ¿Ha recibido remuneración por dichas capacitaciones formales?

  Siempre / Casi siempre / Con frecuencia / En ocasiones / Nunca

- ¿Con qué género identifica mayoritariamente a las personas que ha instruido formal e informalmente sobre técnicas textiles?

  Femenino / Masculino / Otros

COLECTIVIDAD

- Indique si pertenece a algún colectivo. Si su respuesta es afirmativa indique el nombre de su colectivo en la opción "otra". Si pertenece a más de un colectivo, puede indicar más de un nombre.

  No pertenezco a ningún colectivo
  Otra

- Si en la pregunta anterior mencionó más de un colectivo, responda las siguientes preguntas en relación al colectivo en el que interactúa con mayor frecuencia o posee más antigüedad.

- Con respecto a las personas que integran el colectivo:

  Son solo mujeres/ Son solo hombres/ Es abierto a personas de todos los géneros sin exclusiones por decisión del colectivo

- ¿Su colectivo recibe algún patrocinio de alguna marca o institución?

  Sí/ No

- Si su respuesta fue afirmativa, ¿Esta marca o institución está vinculada al mundo del arte o la cultura?

  Sí/ No

- ¿En cuántas ocasiones su colectivo ha expuesto físicamente en alguna entidad artística y/o cultural nacional?

  Nunca
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

- ¿En cuántas ocasiones su colectivo ha expuesto virtualmente en alguna entidad artística y/o cultural nacional?

  Nunca
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

- ¿En cuántas ocasiones su colectivo ha expuesto virtualmente en alguna entidad artística y/o cultural en el extranjero?

  Nunca
  Menos de 5
  Entre 6 y 10
  Entre 11 y 20
  Más de 20

- ¡Tú opinión es importante! Este espacio es abierto por si desea realizar algún comentario en torno a la temática de la encuesta.

Anexo 2

Índice de casos de estudio y personas colaboradoras:

ARPILLERISTAS y ARTISTAS

Aida Moreno (Chile)
Claudia Verdugo (Brasil)
Consuelo García del Cid (España)
Dani Negri (Chile)
Daniela Castillo (Argentina)
Eliana Martínez (Chile)
Gabriela Arias (Chile)
Liliana Cuartas (México)
Luz Amparo Lema (Colombia)
María Teresa Madariaga (Chile)
Mariana Ahumada (España)
Patricia Hidalgo (Chile)
Pía Vera (Chile)
Rosa Borrás (México)
Sara Cadima (Argentina)
Teresa Muñoz Rojas (Chile)
Victoria Díaz (Chile)
Violeta Parra (Chile)
Vivian Castro (Chile)

COLECTIVOS y ASOCIACIONES

(Des) tejiendo Miradas (Colombia)
Arpilleras de la Memoria Valparaíso (Chile)
Arpilleristas de Angachilla (Chile)
Arpilleristas de Atacama (Chile)
Arpilleristas de Chiloé (Chile)
Arpilleristas de la dictadura (Chile)
Arpilleristas de Sant Roc (España)
Arpilleristas del Casal del barrio Congrés-Indians (España)
Asociación de Arpilleristas de Mama Quilla (Perú)
Bordadoras de Isla Negra (Chile)
Colectiva Para Remendar el Dolor (Chile)
Colectivo de Arpilleras de la Resistencia (MAB) (Brasil)
Colectivo Hebras de la Memoria Arpilleras (Chile)
Colectivo Linhas de Sampa (Brasil)
Colectivo Linhas do Horizonte (Brasil)
Colectivo Tejiendo Vínculos, Arpilleras de Sagrada Familia (España)
Colectivo Zurciendo el Planeta (Chile)

d'Emocions ARTiPAU (España)
El Ojo de la Aguja (Colombia)
Familiares Caminando por Justicia (México)
Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo (México)
Huila Crea Colaborativa (Chile)
La Escola de Cultura de Pau y la Associació Teixint Fils
Las Nombramos Bordando (México)
Mujeres arpilleristas, bordadoras de nuestra historia (Brasil)

MEDIADORAS:

Álida Alves (Brasil)
Beatriz Arias López (Colombia)
Fabiola Rayas (México)
Gloria Torres (Chile)
Irma Prado (Chile/Bélgica)
Isabel González Arango (Colombia)
Margarita Cuellar (Colombia)
Mariana Rivera García (México)
Marisa Taborelli (Argentina)
Regina Méndez (México)
Reiko Miura (Brasil)
Roberta Bacic (Chile/Irlanda)
Tania Andrade Olea (México)
Tania Pérez Bustos (Colombia)
Valentina Bonne (Chile)

COLABORADORES

Alejandra Alarcón (Chile)
Alejandra Holzapfel (Chile)
Daniel Michaud (Países Bajos/Chile)
Ignacia Biskupovic (Chile)
Luz Marmentini Sobrino (Chile)
Marisa Taborelli (Argentina)
Pablo Marfán Cabezas (Chile)
Paulina Barberán Bone (Chile)
Rocío Peters Vera (Chile)
Verónica Sánchez (Chile)

PLATAFORMAS

Conflict Textiles (Irlanda)
Mil agujas por la Dignidad (Chile/España)

“Cosidas del revés”, arpillera.
Karen Rosentreter Villarroel, 2022.