

EXPOSICIÓN EN DIÁLOGO (2023-2024)

Persistir, Dignificar y Transformar

PENSAR LA ARTESANÍA A 50
AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO

Fundación
Artesanías
de Chile



Índice

07	Prólogo Lesyle Palacios, directora ejecutiva	56	Vida en prisión y afectos
08	Introducción: Persistir, Dignificar y Transformar	64	Símbolos de libertad
12	Capítulo 1: Artesanía para persistir	76	Capítulo 3: Artesanía para transformar
20	Mapa de organizaciones: Artesanía en dictadura	80	Arpilleras: demanda de verdad y justicia
22	Pueblos indígenas: reivindicaciones ante la represión, privatización y chilenización.	95	Artesanía en diálogo: Conversatorios 2023-2024
26	Capítulo 2: Artesanía para dignificar	154	Arpillera Comunitaria
30	Saberes y materialidades a partir de los territorios	164	Agradecimientos y bibliografía



Prólogo

Con el afán de impulsar la investigación, difusión y conocimiento de la artesanía nacional, sus prácticas y cultores, nos pareció necesario y relevante indagar en los efectos que tuvo la dictadura cívico militar en la vida de tantas personas, a 50 años del Golpe de Estado.

En este contexto, las artesanías no estuvieron exentas de cambios, pues siempre han sido compañeras cercanas de los hogares, las cocinas, las vestimentas y tantos otros espacios de circulación, entendiendo su rol como índices socioculturales de una comunidad. Cambian las temáticas, las materialidades, los espacios de creación, los creadores y las creadoras; pero se mantiene inquebrantable la necesidad de comunicar y, sobre todo ante este escenario, de denunciar las vulneraciones en la búsqueda de la justicia y la solidaridad.

A través de la exposición **“Persistir, dignificar y transformar. Pensar la artesanía a 50 años del golpe de Estado”**, anhelamos abrir la reflexión sobre aquellas prácticas artesanales que tuvieron su origen en centros de detención y prisión política, en el exilio, en los hogares, contribuyendo a la construcción de la memoria en torno a los oficios, gracias a los testimonios de investigadores y artesanas y artesanos que permanecen en el hacer.

Agradecemos la colaboración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos mediante el préstamo de gran parte de las obras que forman parte de esta exposición y al equipo profesional de Fundación Artesanías de Chile que ha delineado con gran delicadeza, objetividad y compromiso la curatoría de esta exhibición.

Leslye Palacios Novoa
Directora Ejecutiva (2022-2024)
Fundación Artesanías de Chile

Persistir, Dignificar y Transformar

PENSAR LA ARTESANÍA A 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO

En el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile, esta exposición curada por la Fundación Artesanías de Chile en base a testimonios de artesanos y artesanas, presenta una revisión de los efectos que tuvo la dictadura civil-militar ocurrida entre 1973 y 1990 en las diversas prácticas de la artesanía de aquella época.

A través de esta muestra, expresamos nuestro reconocimiento a artesanos, artesanas, organizaciones, redes solidarias nacionales e internacionales, y personas diversas que, pese a las adversidades, continuaron desarrollando sus oficios y descubrieron en diferentes expresiones artesanales la resiliencia comunitaria necesaria para superar esos años. **En sus manos, la artesanía apareció como una táctica de persistencia, dignificación y transformación social.** Los antecedentes y testimonios que aquí presentamos dan cuenta de aprendizajes y legados de quienes vivieron la artesanía en aquellos años, y nos invitan a reflexionar sobre el rol de estas prácticas en nuestro presente y futuro.

La dictadura cambió de golpe la vida cultural, social y política del país. Desde sus inicios, el régimen autoritario intentó desarticular el campo de las artes, las culturas, y los movimientos culturales que se venían gestando desde décadas atrás y que se encontraban en una enorme ebullición. Ello se llevó a cabo vulnerando los derechos humanos a través de la censura y negación de la libertad de expresión, represión, desapariciones forzadas, prisión política, relegación, exilio y asesinato político. En el ámbito de la cultura, también se destruyeron y vigilaron instituciones, se intervinieron universidades, se cerraron escuelas -entre ellas, la Escuela de Canteros de la Universidad de Chile-, se expulsó a estudiantes y docentes y se prohibieron producciones culturales consideradas disidentes al régimen.

Junto con este intento de desintegración de la cultura popular, la dictadura instaló un fuerte discurso nacionalista desde el cual impuso estilos de vida vinculados al “ser chileno”, y relevó los símbolos

patrios, el valor de una forma definida de familia y una religión. Esta lógica refundacional se impuso mediante diversas instituciones desplegadas en todo el territorio del país —Juntas de Vecinos, Centros de Madres, Municipios, Escuelas Fronterizas, y agencias misioneras religiosas ortodoxas— que actuaron como instrumentos de asimilación. En este contexto, la dictadura utilizó y promovió la artesanía con el interés de entregar una imagen país en medio de todas las expresiones que buscaba acallar, pero despojándola de toda manifestación disidente a este discurso nacionalista. Ello tuvo un impacto en las prácticas artesanales, sobre todo en la de los pueblos indígenas, a quienes se les reprimió en sus prácticas culturales como el uso de sus lenguas, vestimentas, formas de organización política y roles de género, además del despojo territorial. En conjunto con lo anterior, la instalación del modelo neoliberal fragmentó significativamente el campo local de las artesanías. El mercado oficial y autorizado por el régimen, promovía inserciones individuales e impedía la posibilidad de organización social.

Pese a este intento de la dictadura de acallar y desarticular las diversas expresiones comunitarias y disidentes de las prácticas artesanales, en paralelo, de una forma no oficial y a veces clandestina, **la artesanía persistió como una herramienta de resistencia en las manos de personas prisioneras políticas, familiares de víctimas, agrupaciones, pobladores y comunidades indígenas que comenzaron a ver en ella una táctica de subsistencia económica, pero también de articulación, denuncia, reivindicación cultural, dignificación, solidaridad y transformación social.** Todo ello al alero de redes de solidaridad nacionales e internacionales que fueron imprescindibles. El “apagón cultural” que se intentó producir estuvo lejos de hacerse efectivo gracias a todas estas personas que, con mucha dificultad, en condiciones muy precarias y, muchas veces, arriesgando sus vidas, encontraron las más diversas formas colectivas de desafiar el orden impuesto: la artesanía brotó en los suelos más difíciles con una gran fuerza y resiliencia.



Grupo de arpilleristas reunidas en su sede en Melipilla
Fondo Elsa Romo Aravena, MMDH

Capítulo 1

Artesanía para persistir

Previo al golpe de Estado, la artesanía se encontraba en un momento de gran alicio debido a diversas iniciativas de los gobiernos anteriores y la preocupación de organizar y hacer participar a los y las artesanas en la vida económica del país. Junto con la creación en 1954 de la Agrupación Central del Centro de Madres (CEMA) —que buscaba, entre otros objetivos, organizar a las mujeres en torno a la producción artesanal, y que bajo el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) se llamó COCEMA (Coordinadora del Centro de Madres)—, se promovieron diversos espacios de comercialización y puesta en valor de la artesanía. Se instaló la Galería Artesanal y surgieron varias ferias y encuentros artesanales nacionales y regionales periódicos que incorporaban tanto la artesanía rural como urbana.

Con la imposición del régimen autoritario, las instituciones gubernamentales que se preocupaban en cierta medida de las artesanías fueron reducidas, reemplazadas o eliminadas. Se disolvieron las cooperativas de artesanos y se reorientó la asistencia técnica y capacitación. Artesanos y artesanas quedaron desprotegidos ante la instalación del modelo económico neoliberal y se enfrentaron a problemáticas

vinculadas a la falta y alto costo de materias primas; complejidades en la comercialización de sus productos como el aislamiento de las zonas rurales; explotación por parte de los intermediarios; escasa capacitación y posibilidad de participar en organizaciones; y ausencia de normas institucionales básicas y de aspectos promotores y crediticios.

La producción “oficial” de la artesanía, controlada y dirigida por la dictadura, estuvo al alero de CEMA-Chile, institución que reemplazó a la anterior COCEMA y que fue presidida durante los siguientes 42 años por la cónyuge de Augusto Pinochet, Lucía Hiriart. CEMA-Chile vio en la artesanía la posibilidad de expresar “lo patrio”. Se caracterizó por tener un carácter asistencialista y ser dirigido de forma autoritaria a través de colaboradoras voluntarias, en su mayoría esposas de militares y mujeres que adhirieron al régimen. En su ánimo de adoctrinar en la ideología del gobierno, el rol de la mujer fue entendido como el de meras espectadoras del acontecer político, indicando que debían desempeñarse en sus roles de esposas y madres, e imposibilitando espacios de participación: se les prohibió hablar de política y de problemáticas relativas a sus condiciones de vida. Esta dimensión

de control fue un factor que incidió en la instalación del miedo y la desconfianza en la vida interna de las participantes. La cantidad de socias en estos centros fue descendiendo bruscamente, pasando de 1.000.000 en 1974 a solo 230.000 en 1982. A pesar del trato autoritario, dada la situación de fragilidad y vulnerabilidad económica en que se encontraban las artesanas del país, varias de ellas siguieron comercializando sus piezas a través de esta institución.

CEMA-Chile tuvo un despliegue regional a través de los CEMA rurales que actuaron como instrumentos de disciplinamiento y asimilación de estilos de vida junto a otras instituciones como las Juntas de Vecinos y los Municipios que, a través del Programa de Empleo Mínimo Campesino (PEM) y sus Escuelas de Concentración Fronteriza, estimularon la pérdida de las costumbres y disolvieron patrones tradicionales de organización.

En paralelo a esta artesanía “oficial” que circulaba en un mercado formal a través de CEMA-Chile, ferias y encuentros auspiciados por corporaciones privadas, universidades y organismos públicos, entre los que cabe destacar la Feria de Artesanía Tradicional

organizada por la Universidad Católica de Chile; floreció un mercado informal constituido por un gran universo de grupos marginados, con prácticas sociales y culturales heterogéneas. Hombres y mujeres que, por las necesidades de sobrevivencia ante la crisis económica, recurrieron a la artesanía. Esta producción artesanal nació en las poblaciones, en las cárceles y en organizaciones diversas, al alero de agrupaciones no oficialistas —la mayoría pertenecientes a la iglesia católica, y otras del ámbito académico— que se basaban en los valores de la solidaridad, la cooperación y autogestión, y que buscaban dignificar, reivindicar y proteger a las y los artesanos; estimular formas de agrupamiento en un contexto de desintegración social; fomentar el desarrollo de actividades artesanales como alternativas de sobrevivencia económica; contribuir a la denuncia de la represión y cesantía; incentivar y promover las expresiones culturales; y apoyar en cuanto a materias primas, capacitación y asistencia técnica. Las piezas producidas en estos contextos eran distribuidas en mercados solidarios constituidos fundamentalmente por personas y organismos internacionales.



Venta de artesanías en Talleres Solidarios
1973-1990
Fondo Marijke Oudgeest, MMDH

“(...) mi cabro tiene 12 años, no quiere hilar, no quiere trenzar. ¡Hílalo, le digo yo: ‘yo no soy mujer pa’ hilar’, me dice”.

Francisca Challapa García
Textilera aymara de Achauta, Colchane
en GAVILÁN, V. (1985, p. 30)

En el norte, a través de las Escuelas de Concentración Fronteriza y la intromisión de la religión Evangélica Pentecostal, se enseñó tejido, cerámica y tallado en piedra, pero despojando a las participantes de todo vínculo a la cosmovisión indígena y sus prácticas tradicionales. Se prohibió la lengua aymara y se acentuó la enseñanza de los hábitos urbanos y símbolos patrios. Además, se dejaron de usar ciertas vestimentas y se introdujeron cambios en la división sexual del trabajo, quedando, por ejemplo, el hilado y el tejido como una labor netamente femenina.



Isabel Challapa hilando
En GAVILÁN, V. (1985, p. 31)



Mujeres mapuche representantes de Admapu en manifestación en Estación Central. Marcela Briones, julio de 1987.
Fondo Marcela Briones. MMDH

“Es la mujer mapuche quien coloca el primer peldaño para recuperar culturalmente a nuestro pueblo (...) El uso de los elementos culturales mapuche toma gran relevancia: el uso de joyas, de ropa, de la manta, del trarilonco de lana para el varón, empiezan a aparecer y empiezan a fortalecer todo el proceso cultural de recuperación”.

Juan Painecura

Archivo de la Memoria Oral de las Artesanías,
Fundación Artesanías de Chile

Mapa de organizaciones

PRO-CHILE (Dirección de Promoción de Exportaciones)

Fue creado en 1974 y le correspondió el estudio, proposición y ejecución de acciones concernientes a la promoción, diversificación y estímulos del comercio exterior. Su acción

INDAP (Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario)

Dependía del Ministerio de Agricultura y abastecía de materias primas en bruto a centros artesanales. No tenía un plan nacional de apoyo crediticio. Su plan de otorgamiento

SERPLAC (Servicio de Planificación Regional)

Asesoró a los intendentes y elaboró criterios para evaluación de proyectos, entre los que se

MUNICIPALIDADES

A través de los empleos subsidiarios PEM y POJH, absorbieron alguna parte de los artesanos rurales. Mantuvieron talleres artesanales funcionando durante el tiempo de duración del Programa Empleo Mínimo para luego traspasarlos a los CEMA rurales.

Vicaría Episcopal de la Solidaridad

Nació en 1976 tras la disolución del Comité Pro-Paz. Trabajó a través de equipos zonales repartidos en todo el territorio: centro, norte, sur, oriente, oeste, rural-costa. Cada vicaría territorial apoyó a las organizaciones solidarias ("comprando juntos", talleres de abastecimiento, talleres artesanales, talleres poblacionales, huertos familiares y ollas comunes), que surgieron de las necesidades de los pobladores. La Unidad Central de Talleres mantuvo vínculos con instituciones y grupos solidarios del exterior que aportaron donaciones y ayudas.

Fundación MISSIO (Misión del Hombre en la Tierra)

Institución ecuménica oficializada por el Arzobispado de Santiago, que junto con respaldar la sociedad limitada de Talleres Artesanales de Conchalí apoyó y dio asistencia a pobladores organizados de sectores marginados. Recibió ayuda de grupos

SERNATUR (Servicio Regional de Turismo)

Esporádicamente imprimió folletos y catálogos sobre regiones artesanales y apoyó ferias y eventos de carácter local.

CEMA-CHILE

A través del Decreto No 226, la dictadura militar refundó CEMA-Chile en 1974 y lo reformó en una fundación privada. Se encontraba en todas las regiones de Chile a través de talleres, locales de venta, galerías y stands. CEMA-Chile fue disuelta en 2021 luego de un juicio que determinó que su gestión se apartó de los fines de asistencia social para los que fue creada e incumplió de forma grave sus propios estatutos. Lucía Hiriart fue investigada por

SERCOTEC (Servicio de Cooperación Técnica)

Hasta 1973 era el más importante de la artesanía en materia de asistencia técnica y crediticia. Poseía un Departamento de Artesanía dotado de facultades, personal y competencia. Con la dictadura y la política

IER (Instituto de Educación Rural)

Organismo que tuvo programas de desarrollo artesanal y que creó la Fundación Campesina, la cual dispuso de talleres textiles. Tuvo lugares de venta de objetos artesanales en Santiago e inició programas de exportación. Tuvo programas de asistencia

SENCE (Servicio Nacional de Capacitación y Empleo)

Otorgó recursos para capacitación y empleo a través de organismos privados o públicos (municipalidades).

Fundación Instituto Indígena

Dependiente del Obispado de Temuco, patrocinó la creación de los Centros Culturales Mapuche que dieron inicio a la reivindicación cultural mapuche y a la conformación de ADMAPU.

Comité de Cooperación para la Paz en Chile

Primera organización que surgió en 1973 en defensa y promoción de los derechos humanos al alero de la Iglesia. Organizó talleres de ayuda a las personas perseguidas por la dictadura y a los familiares de detenidas y

FASIC (Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas)

Desarrolló talleres artesanales formados por ex personas prisioneras políticas, familiares de detenidas y detenidos desaparecidos y personas retornadas. Encontró en la práctica artesanal nuevas potencialidades para canalizar

CIDE (Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación)

Mantuvo talleres de expresión popular, capacitación y organización para grupos campesinos. Realizó Centros Abiertos de Educación Popular dedicados a la

PET (Programa de Economía del Trabajo)

Perteneció a la Academia de Humanismo Cristiano. Estudió, fomentó y desarrolló las Organizaciones Económicas Populares (OEP) dentro de las

Centro Isluga de Investigaciones Andinas

Perteneció a la Universidad del Norte. Entre 1974 y 1980 llevó a cabo programas para facilitar que comunidades artesanas aymaras tuvieran acceso al

Feria de Artesanía Tradicional. Pontificia Universidad Católica de Chile

La primera feria fue organizada en 1974 por Lorenzo Berg. En 1978 la Feria se internacionalizó. En 1985, su organización paso a depender del Programa de

TEA (Taller de Estudios Andinos)

El Taller de Estudios Andinos TEA fue una ONG compuesta por académicas y académicos que trabajó mucho tiempo en Colchane e Isluga en el altiplano. Uno de sus trabajos fue de apoyo a las mujeres aymara, a través de capacitaciones en alfabetización, liderazgo, conocimientos sobre

CEM (Centros de Estudios de la Mujer)

Tuvo un Programa de Estudios y Capacitación de la Mujer Campesina e Indígena (PEMCI) que realizó valiosos aportes relativos a la mujer aymara y a las formas de producción que asumieron en dictadura. Su objetivo fue el de crear conciencia de las condiciones de discriminación y opresión que vivían las mujeres, contribuyendo a la formación y desarrollo de organizaciones propias de mujeres. En 1990 pas a

CASA DE LA MUJER MAPUCHE

Punto de venta de artesanía tradicional nacida en 1985. Reunió a mujeres de diversas comunidades mapuche, para producir y comercializar la artesanía textil, la plata y la joyería autóctona.

AFPP (Agrupación de Familiares de Presos Políticos)

Se constituyó en los '80s y trabajó junto a la Organización de Presos Políticos (OPP) para mejorar la calidad de vida de los prisioneros y

COOPERATIVA ALMACÉN CAMPESINO

Nació a fines de los '80s por y para artesanas y artesanos, del movimiento de mujeres aymara que buscaban generar ingresos complementarios y que no querían trabajar con CEMA-Chile por no seguir su línea política y/o por miedo. Recibían apoyo técnico del CEDEM. Llegaron a tener dos tiendas en Santiago y

Organizaciones de la sociedad civil

AFDD (Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos)

Formada por familiares de personas detenidas desaparecidos, en su mayoría mujeres (madres, hermanas, esposas e hijas) que comenzaron la búsqueda de sus seres queridos tras el golpe. Comenzó a funcionar en 1974 al amparo del Comité Pro-Paz. Se constituyó formalmente en 1975. En su constante demanda de verdad y justicia participó en diversas manifestaciones culturales y en talleres. Dio inicio a los talleres

Organismos no Gubernamentales (No oficialistas)

Gran parte de estas instituciones y programas se iniciaron con posterioridad a 1973, coincidiendo con el periodo en que el Estado empezó a disminuir su accionar. Varios surgieron al alero de la Iglesia o de la academia. Una parte importante de estas organizaciones promovieron talleres de artesanía con presas y presos políticos, para lo cual fue crucial el rol de las monitoras que llevaron a cabo las capacitaciones, formadas en las áreas de arte y diseño, que ayudaron con gran compromiso al desarrollo de la artesanía como

Organismos Gubernamentales (Oficialistas)

Al alero de la Iglesia

Pueblos indígenas: reivindicaciones ante la represión, privatización y chilenización

Entre 1973 y 1990 los pueblos indígenas en Chile sufrieron graves violaciones a sus derechos humanos. Sus miembros fueron víctimas de ejecuciones extrajudiciales, desapariciones forzadas, privación arbitraria de libertad, tortura, exilio y exoneración política. Sufrieron además atropellos a sus formas de organización política, de expresión de identidad cultural, y a sus derechos colectivos sobre sus territorios, accesos a materias primas y al agua.

Parte de la política de la dictadura militar fue negar lo indígena. En el norte, se crearon las escuelas de concentración fronteriza que tuvieron como objeto la castellanización y chilenización de las poblaciones, en su mayoría Aymara y Quechua. Se prohibió hablar sus lenguas, se eliminaron prácticas rituales, formas de vida

comunitarias y se determinaron roles de género en las prácticas artesanales. Medidas semejantes afectaron también al pueblo Colla, Diaguita y Lican Antai. En el extremo sur, se profundizaron también las prácticas de adoctrinamiento. La presencia de la Armada limitó la navegación de los pueblos Yagán y Kaweskar y muchas familias se vieron forzadas a trasladarse a las ciudades y perdieron los idiomas nativos.

“Hoy ya no existen mapuches porque somos todos chilenos” advirtió Pinochet en un discurso en Villarrica en 1979, cuando modificó la Ley Indígena mediante el Decreto Ley 2568. Como consecuencia, se legitimó la propiedad privada al interior de los Títulos de Merced y se constituyeron hijuelas individuales. Con ello desapareció la propiedad colectiva y se



Manifestación mapuche en Estación Central con representantes de la organización Admapu. Marcela Briones, julio de 1987. Fondo Marcela Briones, MMDH.

buscó desintegrar la comunidad social y cultural que establecía las bases del pueblo mapuche. Dicho pueblo ya había perdido —por el proceso de Contrarreforma Agraria impulsado por la dictadura— el 84% de las tierras recuperadas. En 1974 también había sido dictado el Decreto Ley 701 que buscaba de impulsar la industria forestal y permitió que se plantaran casi tres millones de hectáreas de pino radiata y eucaliptus sobre milenarios bosques nativos de las regiones del Biobío, La Araucanía y Los Ríos, territorios que correspondían al Wallmapu o país de los mapuche.

En respuesta a lo anterior, las identidades culturales y sus producciones fueron herramientas de reivindicación. El 12 de octubre de 1978 surgieron en Temuco los “Centros Culturales”, organización

mapuche que se opuso abiertamente a la dictadura y a la división de las comunidades. Congregó a 90 comunidades de las regiones del Biobío y La Araucanía. Participaron de ella destacados líderes mapuche y jóvenes formados en derechos humanos en el Obispado de Temuco. Posteriormente, surgió la organización ADMAPU que llegó a representar a más de 1350 comunidades. Sus demandas se centraron en la reivindicación cultural, la lucha territorial y la autonomía política. La artesanía mapuche comenzó a visibilizarse en sus manifestaciones a través de la platería y la textilera. Durante la década de los ochenta, ADMAPU se movilizó para denunciar los atropellos de la dictadura contra el pueblo mapuche.



Manifestación mapuche en Estación Central con
representantes de la organización Admapu.
Marcela Briones, julio de 1987.
Fondo Marcela Briones, MMDH.

Artesanía para dignificar

La artesanía apareció en manos de prisioneros y prisioneras políticas como un espacio de dignificación, de resiliencia comunitaria y sobrevivencia física y emocional, en medio de circunstancias de violación de sus derechos humanos.

Tras el golpe de Estado, el país se convirtió en una gran prisión para muchas personas que fueron perseguidas por sus ideas políticas y para la mayoría de la sociedad que debió vivir bajo estado de sitio, toques de queda y detenciones y allanamientos bajo sospecha. Entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990, 40.018 personas fueron privadas de libertad por razones políticas y, de ellas, el 94% fueron torturadas según la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I y Valech II). Ninguna de ellas fue sometida a un debido proceso judicial.

La dictadura utilizó aproximadamente 1.168 centros para la detención de personas prisioneras políticas. Dichos centros estuvieron desplegados en todos los territorios del país. Se utilizaron cárceles oficiales, centros clandestinos, recintos deportivos, oficinas salitreras, complejos de veraneo, buques, unidades de carabineros e instalaciones militares del Ejército, la Armada y la Fuerza Aérea. Las personas prisioneras políticas usualmente eran trasladadas de un centro de detención a otro y, en muchos casos, sus familiares no sabían dónde se encontraban. A veces tenían permitido recibir visitas bajo una estricta vigilancia. Si enviaban cualquier objeto o cartas al exterior éstos eran revisados y sometidos a una censura previa.

El trabajo artesanal apareció en la prisión como una forma de ocupar el tiempo en días que se hacían interminables. El tallar una piedra o coser un muñeco fue un modo de reafirmar la dignidad y resistir en

medio del miedo y la incertidumbre, que les permitía cierta cercanía a la libertad y el contacto con sus seres queridos. Las personas prisioneras políticas tomaron los materiales que estaban a mano: restos de comida (como migas de pan y huesos de pollo), patas de sillas, palos de escoba, pedazos de ropa, cartones, trozos de vidrio, etc. Elaboraron juegos(cartas, dados, ajedrez) que pasaron de mano en mano y se convirtieron en símbolos del compañerismo vivido en prisión. Con el tiempo, en distintos centros de reclusión desplegados en todo el país, comenzaron a surgir diversas artesanías cargadas de significados que traspasaban las fronteras de la prisión en forma de palomas talladas en madera y hueso, “soporopos” o muñequitos hechos por prisioneras con telas de sus vestimentas para niños y niñas, medallas, anillos, cruces, etc.

Prisioneros y prisioneras se organizaban, compartían sus saberes y se ayudaban para aprender distintas

técnicas. Aquellos que estaban en cárceles oficiales pudieron también aprender de los presos comunes y se nutrieron de la tradición carcelaria artesanal previa. Los organismos vinculados a la Iglesia —como la Vicaría de la Solidaridad, MISSIO, FASIC, entre otros— organizaron formas de ayudar a estas personas y sus familias a través de talleres solidarios, mediante los cuales vendían las piezas que producían en las cárceles a organismos solidarios internacionales interesados en mostrar lo que estaba ocurriendo en Chile y colaborar. De este modo, pudieron apoyar la subsistencia económica de sus familias que habían quedado en el desamparo, así como costear su propia alimentación y mejorar en algo las precarias condiciones en las que se encontraban. Algunas de las personas que han aprendido oficios en prisión política, continúan practicándolos hasta el día de hoy.



Costura en nuestra casa

Dibujo sobre cartulina

Toscano Sáez, 1973-1974

Campamento de Prisioneros de Chacabuco

Fondo Juan Carlos Sáez Calderón

Saberes y materialidades a partir de los territorios

En el contexto de precariedad en que se encontraban prisioneras y prisioneros políticos desplegados por los miles de centros de detención de Chile, los materiales escaseaban. Para crear las artesanías, utilizaban herramientas y materias primas que recolectaban de su entorno más próximo: las piedras eran martillos; los alambres de púa eran clavos; trozos de vidrio eran gubias que servían para tallar. Con ellas, convertían huesos de los platos de comida y cuescos de palta en colgantes; migas de pan en collares o dados; trozos de madera de árboles, muebles o palos de escoba en figuras.

Los materiales utilizados hablaban de los territorios en los que se encontraban. En el Campamento de Isla Dawson ubicado en la región de Magallanes, los presos políticos usaron una piedra negra aplanada por la corrosión del agua que era blanda y fácil de tallar. Con clavos o lo que tuvieran a mano, grabaron en ellas diversas imágenes que enviaban a sus familias como amuletos. En la Cárcel de La Serena, se veían artesanías hechas en madera de guayacán, árbol propio de la zona. En la Isla Quiriquina, utilizaban conchas de mar para realizar piezas de ajedrez. En el Campamento de Prisioneros de Chacabuco, tomaron los sacos de arpilleras que usaban como puertas para crear piezas textiles, y trozos de muebles de las casas abandonadas

del pueblo salitrero para sus tallados.

Además de los materiales, el territorio se plasmaba en las imágenes que representaban en dibujos y tallados. Se podían observar los paisajes desérticos y de la salitrera abandonada en los tallados en madera de Chacabuco; el paisaje frío del sur austral, los coligües y gansos salvajes en las piedras negras de Isla Dawson; o las coloridas representaciones de la ciudad de Valparaíso. En las diversas artesanías aparecían mapas, edificios, parroquias que hablaban de los lugares en que se encontraban y eran testimonio de las condiciones en las que estaban viviendo.

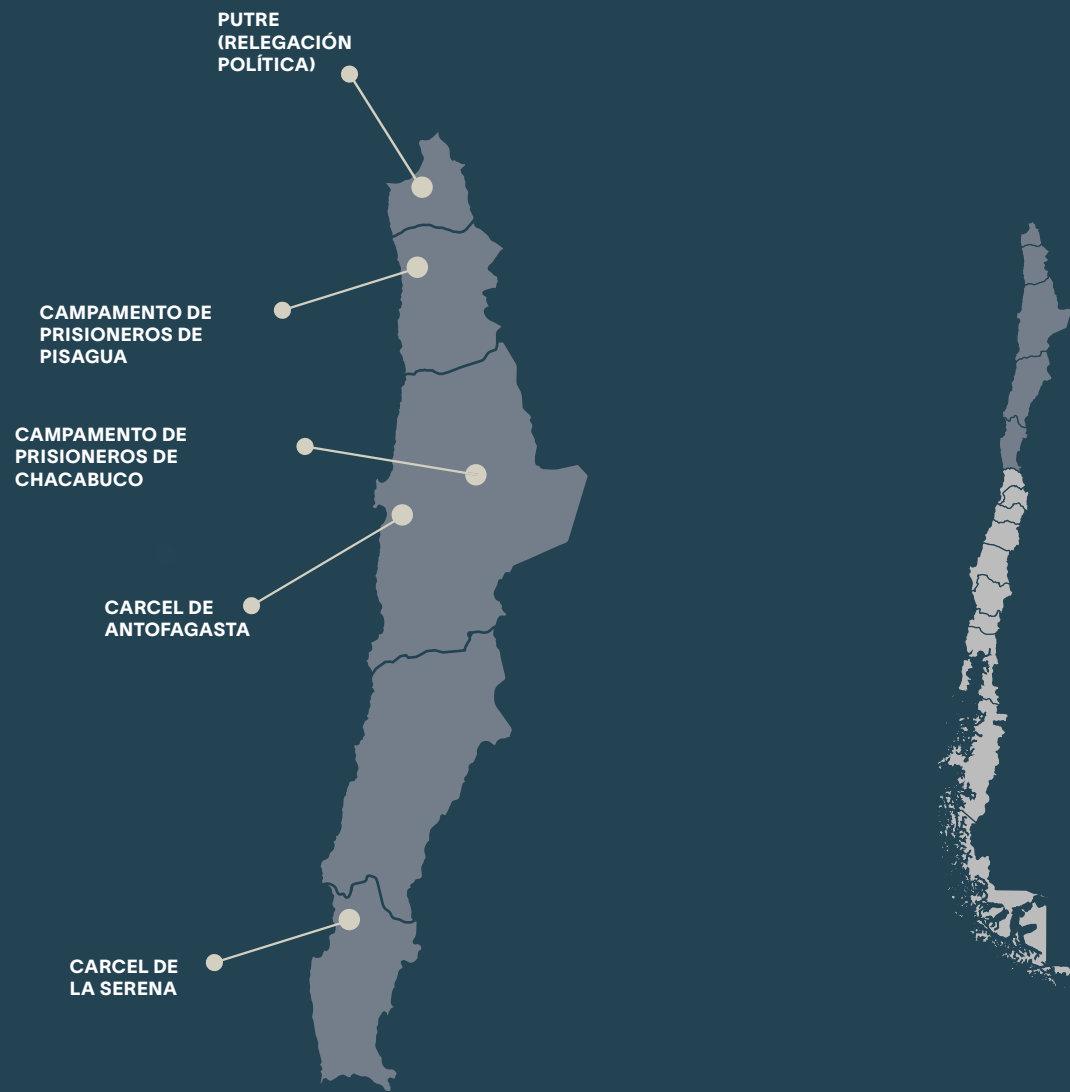
Los saberes propios de cada zona se hacían presentes en las artesanías y eran transmitidos entre los presos políticos. En el Campo de Melinka-Puchuncaví, los prisioneros tejedores de Colchagua produjeron varios textiles y enseñaron a muchos otros prisioneros políticos esta técnica local. En la región de Arica y Parinacota, los relegados políticos también aprendieron de la textilería y alfarería de la zona. Cuero, cestería, madera tallada, alfarería, fueron saberes transmitidos en los diversos territorios. Como prisioneros y prisioneras eran trasladados de un centro de detención a otro, a veces compartían esos saberes y materias primas.



Belisario Velasco en su relegación política en Putre, I Región, aprendiendo artesanía en telar.

Fotografía de 1976
Fondo Belisario Velasco, MMDH

Piezas Zona Norte



01. Telar
Estructura de madera y lana
Carlos Ayress 1974-1977
Campamento de Prisioneros de Chacabuco
Fondo Familia Ayress Moreno



02.



03.



04.

02. Charango
Fabricado en madera
Osvaldo Caneo Barrera, 1974-1975
Cárcel de Antofagasta
Fondo Osvaldo Alberto Caneo Barrera, MMDH

03. Bandeja
Tallado en madera
Gerardo García
Campamento de Prisioneros de Chacabuco Fondo
Hermanas García Salas, MMDH

04. Palillos de cóctel
Tallado en madera de guayacán
1982-1983
Cárcel de La Serena
Fondo Regula Ochsenbein, MMDH



05.



06.

05. Colgante
Tallado en cuesco de palta
1984
Cárcel de La Serena
Fondo Regula Ochsenbein, MMDH

06. Colgante de casa y árboles
Tallado en cuesco de palta
1976
Cárcel de La Serena
Fondo Anthony Vassiliadis, MMDH

07. Anillo
Orfebrería
Carlos Ayress Soto
Campo de Prisioneros Chacabuco
Fondo Carlos Orlando Ayress Soto, MMDH



07.



08.



09.

08. Paisaje de Chacabuco
Tallado en madera
Luis Araya, 1975
Campamento de Prisioneros de Chacabuco
Fondo Rolando Rojo Redolés, MMDH

09. Reloj de Pisagua
Tallado en madera
Germán Elidio Palominos Lamas, 1973
Campamento de Prisioneros de Pisagua
Fondo Engracia Palominos Lamas, MMDH

10. Bolso
Tela de arpillera (saco)
Enrique Jenkin, 1973
Campamento de Prisioneros de Chacabuco Fondo
Enrique Jenkin, MMDH

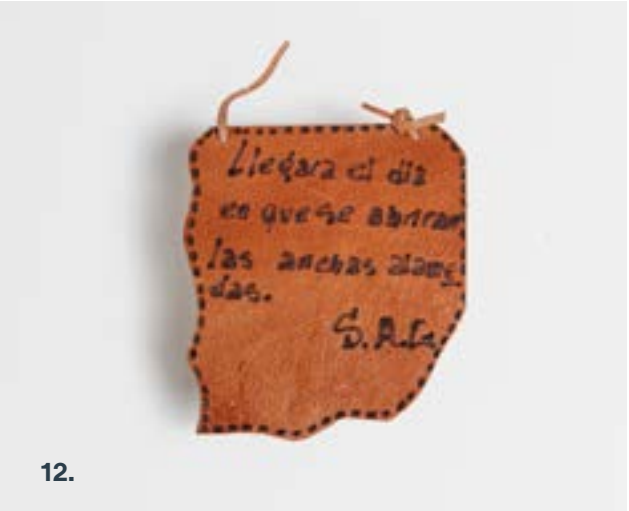


10.



11.

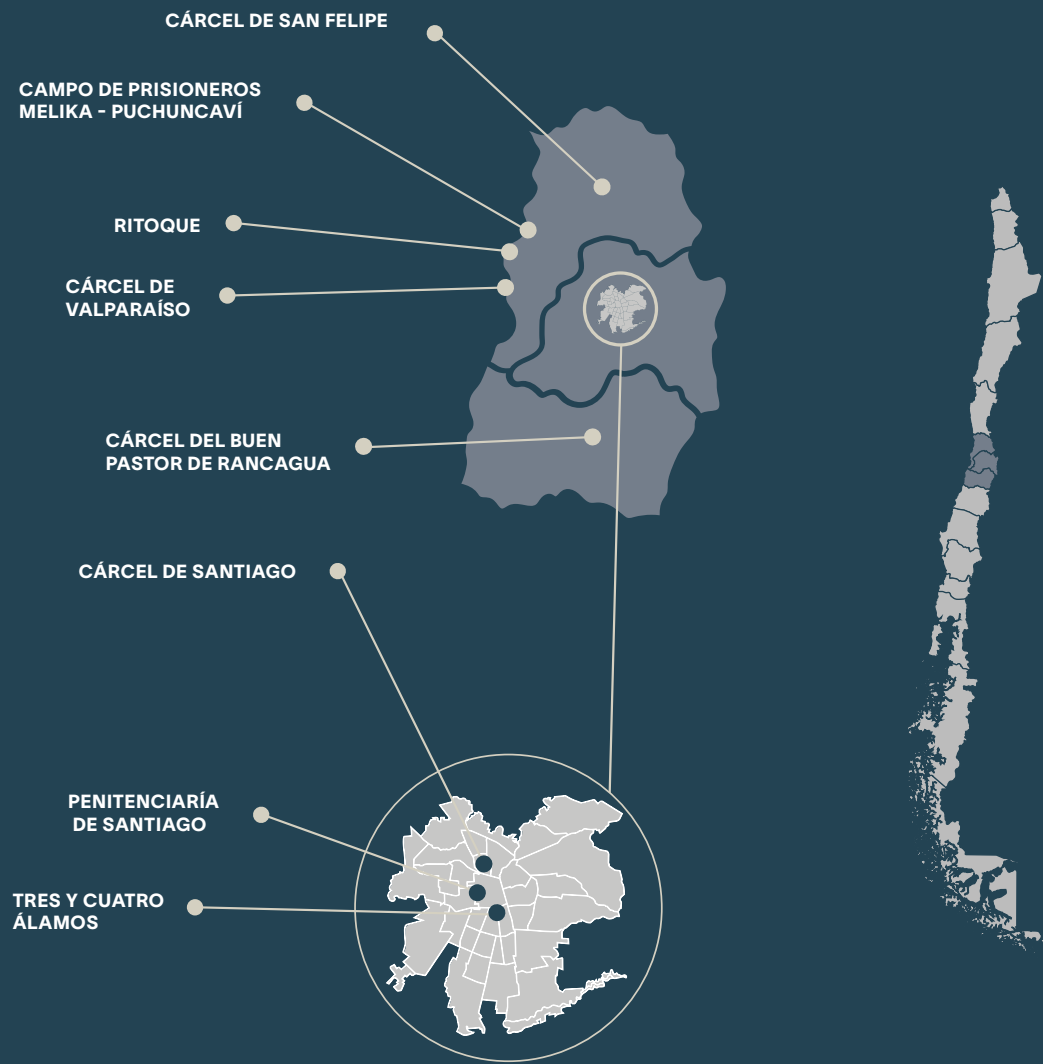
11. Gorro bolchevique
Tela de arpillera (saco)
Enrique Jenkin Peralta, 1973-1975
Campamento de Prisioneros de Chacabuco Fondo
Enrique Jenkin, MMDH



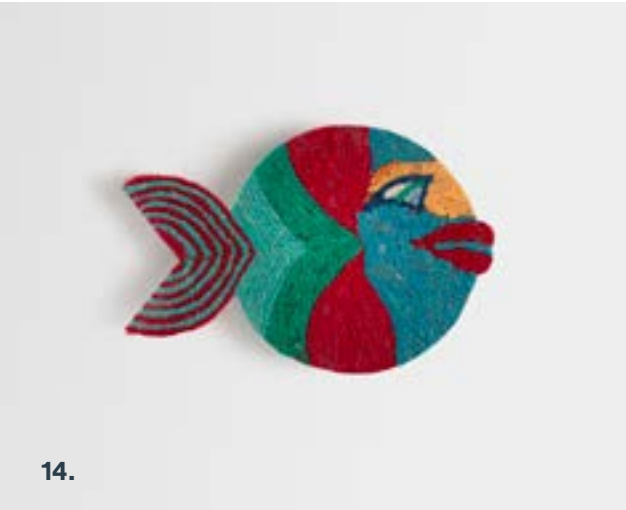
12.

12. Colgante incompleto
Artesanía en cuero
1973-1990
Cárcel de Antofagasta
Fondo Miriam Gutiérrez Alfaro, MMDH

Piezas Zona Centro



13. Zapatos
Confeccionado en cuero
Nelly Pinto, 1973-1976
Campo de Prisioneros de Tres Álamos
Fondo Grupo Ex prisioneras, MMDH



14.



15.

14. Pez
Lanigrafía sobre cuero
Enrique Pradenas, 1974
Penitenciería de Santiago
Fondo Enrique Pradenas Zúñiga, MMDH

15. Molde para lanigrafia
Recortes en papel
Enrique Pradenas
Penitenciería de Santiago
Fondo Enrique Pradenas Zúñiga, MMDH

16. Plantillas para talabartería
Recortes en papel
Enrique Pradenas
Penitenciería de Santiago
Fondo Enrique Pradenas Zúñiga, MMDH



16.



17.

17. Iglesia La Matriz
Lanigrafía sobre arpillera
Héctor Vega Risso, 1986-1988
Cárcel de Valparaíso
Préstamo de Héctor Vega Risso

18. Vestido de género
Textil Luisa Gutiérrez, 1973
Cárcel del Buen Pastor de Rancagua
Fondo Ex Prisioneras de Guerra
Cárcel del Buen Pastor, MMDH

19. Poncho de niño a telar
Confeccionado en lana
José Carrasco Tapia, 1976
Campo de Prisioneros Melinka-Puchuncaví
Fondo Olivia Mora Campos, MMDH



18.



19.



20.



21.



22.

20. Faja café, blanco y naranja
Tejido en telar 1975-1976
Campo de Prisioneros Melinka-Puchuncaví
Fondo Fundación Solidaridad, MMDH

21. Bolsito Tejido de lana
Patricio Rojas, 1973-1990
Campamento de Prisioneros de Ritoque
Fondo Familia Rojas del Canto, MMDH

22. Negro José naranja
Confeccionado con tela y lana
Campo de Prisioneros de Tres Álamos
Fondo Grupo Ex prisioneras, MMDH



23.



24.

23. Soporopo
Confeccionado con tela y lana
Campo de Prisioneros de Tres Álamos
Fondo Fundación para la Protección de la Infancia
Dañada por los Estados de Emergencia, MMDH

24. Soporopo con pantalones a cuadrillé celeste
Confeccionado con tela y lana
Campo de Prisioneros de Tres Álamos
Fondo Grupo Ex prisioneras, MMDH



25.

25. Soporopo pelo verde
Confeccionado con tela y lana
Campo de Prisioneros de Tres Álamos
Fondo Grupo Ex prisioneras, MMDH



26.



27.



28.

26. Elefante de trapo
Confeccionado en textil
1974
Fondo Grupo Ex prisioneras, MMDH

27. Cerro de Valparaíso
Tallado en material orgánico
Fondo Fundación Solidaridad, MMDH

28. Collar Modelado con migas de pan
Cárcel de Valparaíso
Fondo Mario Cordero Cedraschi, MMDH



29.



30.

29. Colgante Tallado en madera
José Carrasco Tapia, 1975
Campamento de Prisioneros Melinka-Puchuncaví
Fondo Olivia Mora Campos, MMDH

30. Pulsera
Orfebrería
Cárcel de San Felipe
Fondo Sonia María Fernández Ibaceta, MMDH

31. Herramientas para repujado
Tallado en madera
1973-1974
Cárcel de Santiago
Fondo Mónica Poblete Galzadet, MMDH



31.



32.

32. Payaso

Repujado en cobre
1976

Campamento de Prisioneros Melinka -Puchuncaví
Fondo Olivia Mora Campos, MMDH



33.

33. Detenido

Repujado de cobre
Rodrigo Del Villar Cañas, 1974

Campamento de Prisioneros Melinka - Puchuncaví
Fondo Rodrigo Del Villar Cañas, MMDH



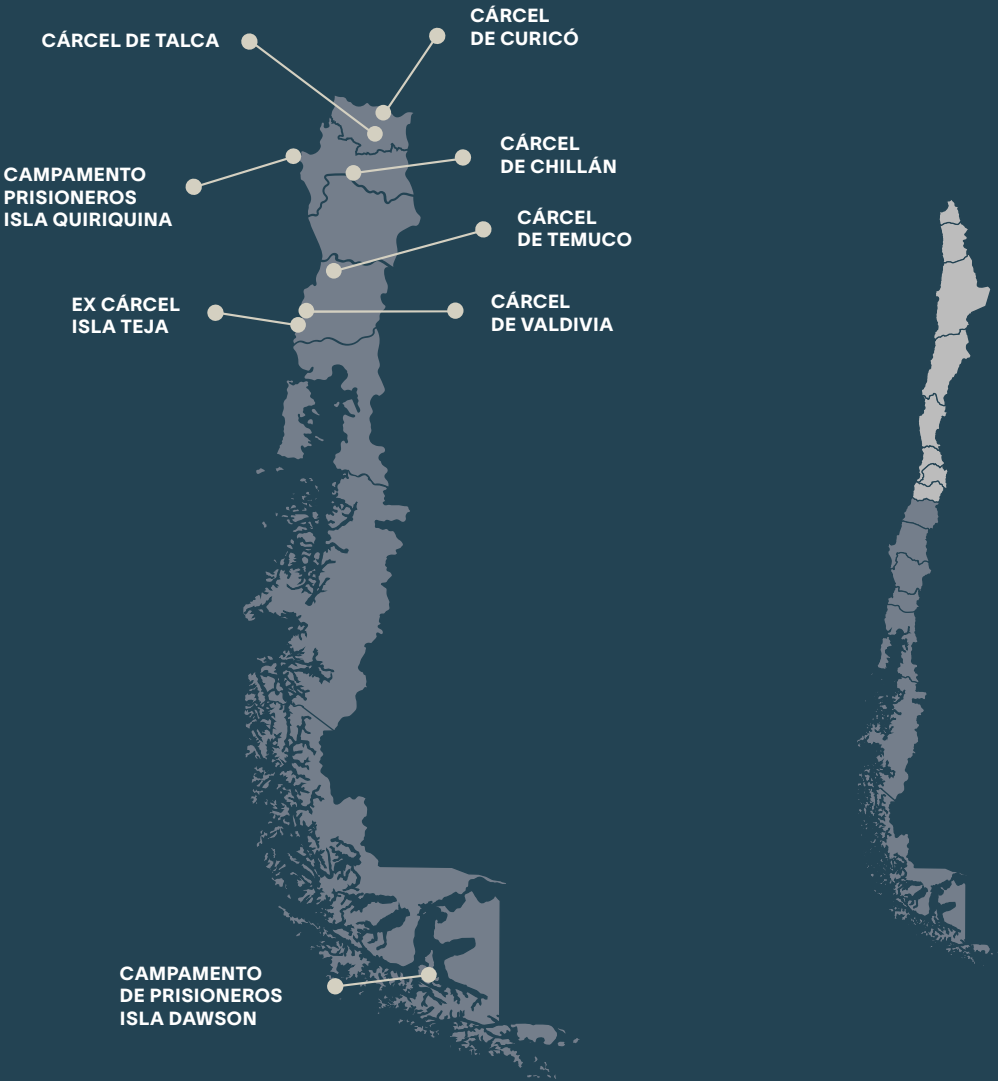
34.

34. Colgante

Orfebrería
1976

Campamento de Prisioneros Ritoque
Fondo María Cristina Caro Muñoz, MMDH

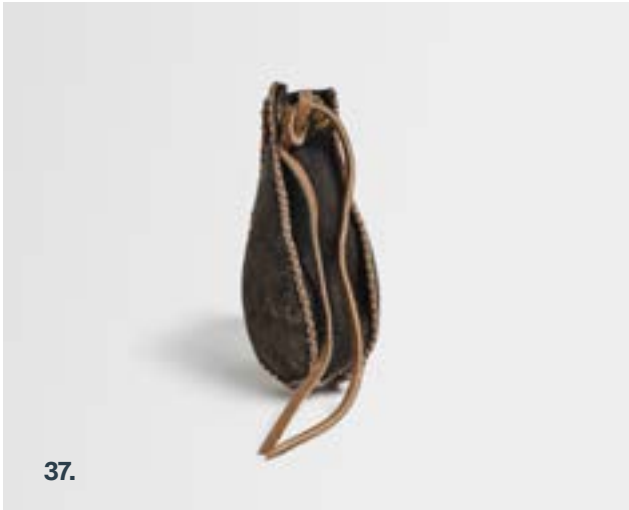
Piezas Zona Sur



35. Iglesia de Isla Dawson (realizada en base a dibujo de Miguel Lawner)
Lanigrafía sobre arpillera
Pedro Felipe Ramírez, 1974
Campamento de Prisioneros Ritoque
Fondo Miguel Lawner Steiman, MMDH



36.



37.



38.

36. Monedero
Confeccionado en cuero
Cárcel de Talca
Fondo María Cristina Caro Muñoz, MMDH

37. Monedero
Confeccionado en cuero
1973
Cárcel de Curicó
Fondo Lautaro Peredo Maldonado, MMDH

38. Carterita
Confeccionado en cuero
Cárcel de Chillán
Fondo Manuel Ocampo Sepúlveda, MMDH



39.



40.

39. Collar incompleto
Orfebrería
Arturo Kohler Lagarde, 1973-1975
Complejo Penitenciario Ex-Cárcel Isla Teja
Fondo Verónica Ester Kohler Vargas, MMDH

40. Calabaza pintada
Pintura sobre material orgánico
Abel Castro Silva Cárcel de Valdivia
Fondo Vivianne Hasse, MMDH

41. Collar
Tallado en piedra, engarzado en metal
Antonio González Yaksic, 1973
Campamento de Prisioneros de Isla Dawson
Fondo Antonio González Yaksic, MMDH



41.



42.



43.

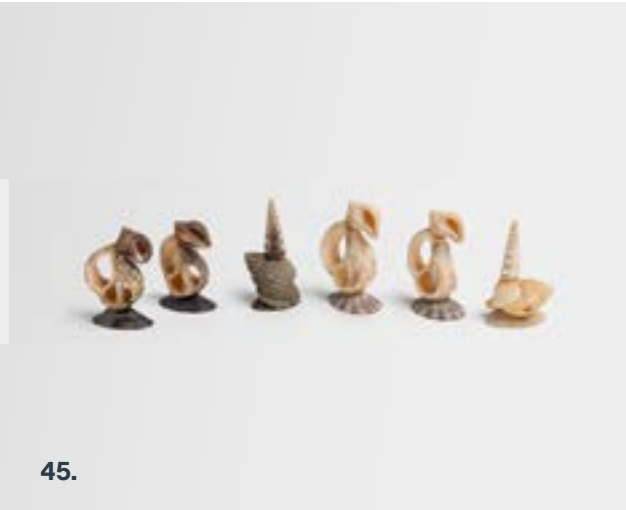


44.

42. Colgante
Confeccionado en cáñamo, colihue y piedra
1973-1975
Campamento de Prisioneros de Isla Dawson
Fondo Orlando Valdés Barrientos, MMDH

43. Primera piedra negra tallada en Isla Dawson
Tallado en piedra
Miguel Lawner
Campamento de Prisioneros de Isla Dawson
Fondo Miguel Lawner Steiman, MMDH

44. Navidad de 1973
Tallado en piedra
Antonio González Yaksic, 1973
Campamento de Prisioneros de Isla Dawson
Fondo Antonio González Yaksic, MMDH



45.



46.

45. Ajedrez
Tallado en concha
Octavio Ehijo Moya, 1974
Campamento de Prisioneros Isla Quiriquina
Fondo Octavio Ehijo Moya, MMDH

46. Abre carta
Tallado en hueso
Víctor Hernán Maturana Burgos, 1990
Cárcel de Temuco
Fondo CINPRODH, MMDH

47. Dulce Paola
Tallado de madera
Camilo Gaete, 1974
Cárcel de Temuco
Fondo Camilo Enrique Gaete Mora, MMDH



47.



48.

48. Lámpara

Tallado de madera
Camilo Gaete, 1974
Cárcel de Temuco



49.

49. Lámpara

Confeccionada en madera y arpillera
Luis Urra Agurto, 1974
Cárcel de Rancagua

Vida en prisión y afectos

La artesanía sirvió a prisioneras y prisioneros políticos para mantenerse, de una u otra forma, conectados con sus seres queridos, tenerlos presentes y olvidar por momentos la tristeza de encontrarse lejos y privados de libertad. Varias de las piezas las hacían pensando en sus parejas, padres, madres, hijos e hijas. Esos objetos, cartas y dibujos, son testimonio de resiliencia, amor y apoyo. También nos hablan de cómo la prisión política afectó no solo a los prisioneros, sino a todo su entorno y a la sociedad en general, estableciendo una profunda huella en niños y niñas que sufrieron la separación de sus madres y padres.

Las piezas elaboradas fueron testigo del compañerismo y la gran organización vivida entre prisioneros y prisioneras políticas. Varias personas realizaron artesanías gracias a la enseñanza de otros con mayores conocimientos. Quienes eran docentes enseñaban filosofía, física o química, mientras que quienes

desarrollaban trabajos manuales realizaban talleres de costura, tallado en madera, pulido de metales. En el Campo de Prisioneros de Chacabuco llegó a formarse una universidad popular. En Isla Dawson, prisioneros políticos restauraron una parroquia abandonada. También hicieron campeonatos deportivos cuyos premios solían ser monedas machacadas y grabadas con diversos motivos a modo de medallas. Realizaban diarios murales con noticias, festivales de poesía y música, talleres de arte y artesanía, y obras de teatro. Estos eventos eran acompañados de música. Cada centro de detención tenía un repertorio de canciones escogidas y cantadas espontáneamente por los prisioneros y prisioneras. La artesanía apareció acompañando estas actividades a modo de piezas de ajedrez, medallas y muñecos que representaban a los personajes de las canciones de los repertorios. Estas artesanías se mantienen en la memoria de prisioneras y prisioneros como símbolo de fraternidad.

SONIDOS ARTESANOS

“La sabiduría del preso es mantenerse permanentemente ocupado en el campo (...) se destacan con nitidez los martillazos a las monedas, se lijan huesos, maderas, piedras, se reparan los telares y toda esta actividad suena, se siente al caminar por las calles del campo. Cerca de navidad, el año pasado, se desplegó una actividad artesanal febril por encargos para medallas, aretes y colgantes para regalar a familiares y amigos. (...) Sabemos que estas medallas llegan al extranjero con compañeros que salen al exilio y, claro, circulan en la Vicaría y entre quienes tenían relación con nuestra gente afuera”.

Patricio Rojas Lara
Ex-prisionero político del
Campo de Melinka-Puchuncaví



50. La moneda que murió por un ideal
Dibujo a tinta china
Miguel Lawner, 1975
Campamento de Prisioneros de Ritoque
Fondo Miguel Lawner Steiman, MMDH



51. Primer festival de la Canción de Ritoque
Dibujo a tinta china
Miguel Lawner, 1975
Campamento de Prisioneros de Ritoque
Fondo Miguel Lawner Steiman, MMDH



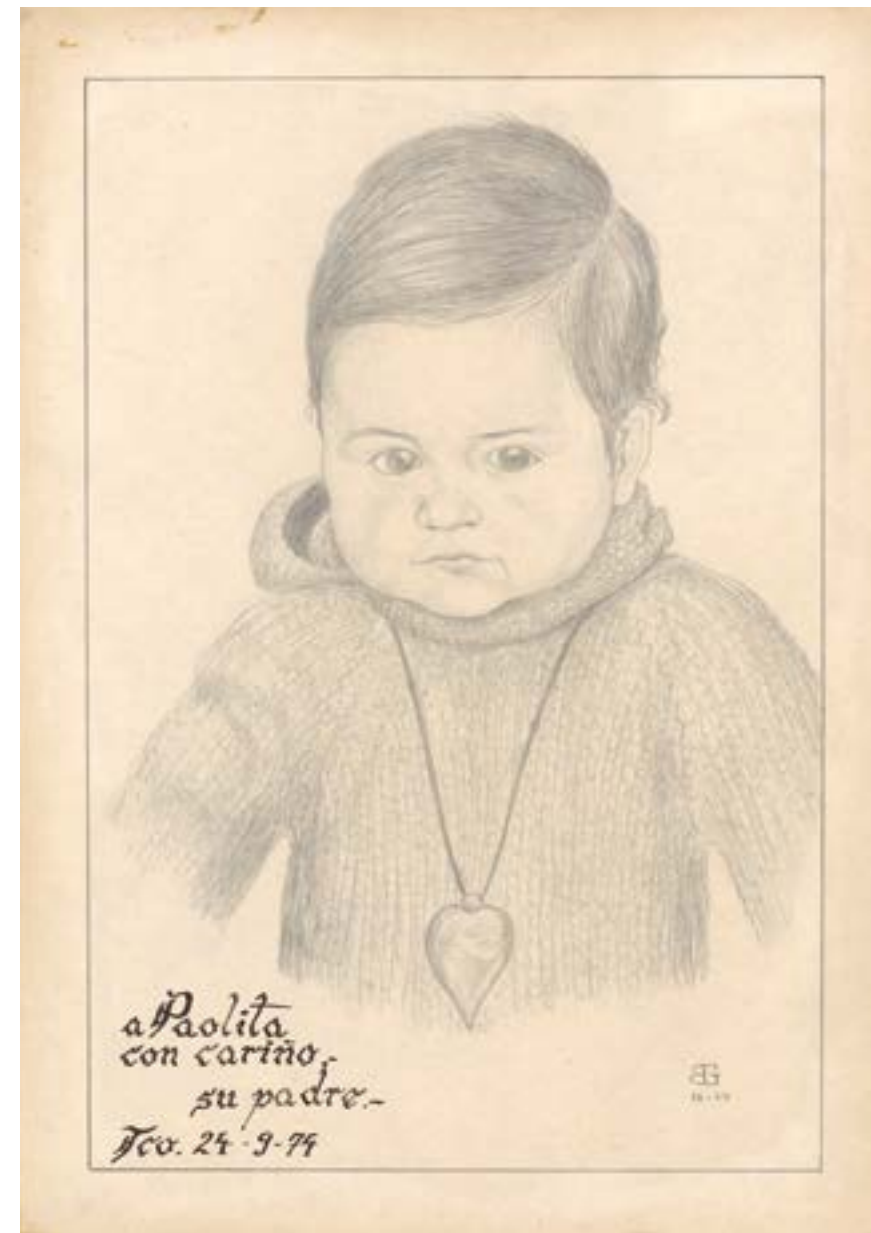
52. Con el corazón en Satiago

Dibujo a lápiz

Miguel Lawner Steiman, 3 de marzo de 1974

Campamento de Prisioneros de Isla Dawson

Fondo Miguel Lawner Steiman, MMDH



53. "A Paolita con Cariño de su padre"

Grafito sobre papel

Camilo Enrique Gaete Mora, 24 de septiembre de 1974.

Cárcel de Temuco

Fondo Camilo Enrique Gaete Mora, MMDH



54. Dos prisioneros jugando ajedrez
 Lápiz pasta sobre papel
 Adam Policzer, 31 de diciembre de 1973
 Estadio Chile
 Fondo Adam Policzer Meister, MMDH



55. Prisioneros jugando ajedrez
 Lápiz pasta sobre papel
 Carlos Ayress Moreno, 1973-1976
 Campamento de Prisioneros Melinka-Puchuncaví
 Fondo Familia Ayress Moreno, MMDH

Símbolos de libertad

Entre las imágenes que se representaban en las artesanías realizadas en prisión, existían algunas que se repetían en diversas materialidades y en distintos centros de detención por ser reconocidas como símbolos de libertad: entre ellos figuran las cadenas rotas y las palomas que aparecían talladas en huesos, piedras, madera, grabadas en metal o plasmadas en lanigrafía.

En Cuatro Álamos, una imagen característica fue la del caballito de mar. En ese centro de detención y tortura, las personas prisioneras estaban constantemente con los ojos vendados y sólo se les permitía sacarse

la venda cuando iban al baño. Es allí cuando veían en las rendijas del desagüe un caballito de mar que resignificaron como un pequeño símbolo de libertad: “Este va a ser un símbolo de los presos, porque el caballito de mar nada parado y muere parado”, dijo un prisionero al ver que su compañero estaba tallando esa figura en un colgante.

Según los testimonios recopilados, el primer caballito de mar fue realizado en Cuatro Álamos por Héctor Wistuba, quien lo talló para la hija de un prisionero común en una piedra de ónix que trajo un compañero desde el Campo de Prisioneros de Chacabuco.

“Esos campos de concentración de Chile son una gran escuela de cuadros de solidaridad, son una gran escuela de cuadros de la libertad a construir, son una gran escuela de cuadros del futuro hermoso, solidario, fuerte, firme, de seres humanos que podremos construir después. Allí, en ese universo colectivo, se aprende a vivir por dentro. Era nuestra libertad. Y la camaradería, la solidaridad y la conciencia de poseer, en verdad, el futuro, eran el sostén que permitía resistir”.

Guillermo Núñez
Ex-prisionero político de la Academia de Guerra Aérea (AGA) de la FACH

**56. Paloma**

Lanigrafía sobre cartón piedra
 Héctor Vega Risso, 1986
 Cárcel de Valparaíso
 Préstamo de Héctor Vega Risso

**57. Alambre de púas**

Colgante de metal
 Orfebrería
 Fondo Fundación Solidaridad, MMDH



58.



59.

58. Colgante paloma
Orfebrería
1974-1979
Fondo Alejandra Holzaphel, MMDH

59. Colgante
Orfebrería
1975
Cárcel de Chillán
Fondo Fundación de Ayuda Social de las Iglesias
Cristianas (FASIC), MMDH

60. Aros de alpaca
Orfebrería
Víctor Hernán Maturana Burgos
Cárcel de Temuco
Fondo CINPRODH, MMDH



60.



61.

61. Paloma
Tallado en hueso
Alejandra Holzaphel
Fondo Alejandra Holzaphel, MMDH

62. Artesanía
Confeccionado en cuero y madera
1983 Cárcel de Valparaíso
Fondo Raúl Reyes Susarte, MMDH

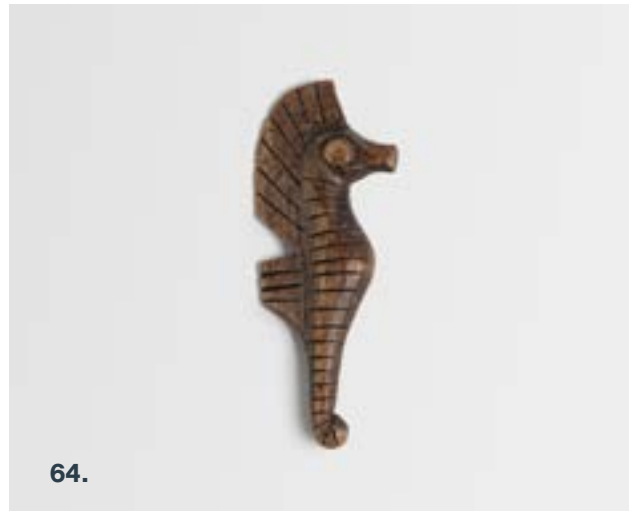
63. Anillo
Orfebrería
Campamento de Prisioneros de Melinka
Fondo Olivia Mora Campos, MMDH



62.



63.



64.



65.



66.

64. Caballo de mar

Tallado en madera
Jorge Concha Cortés, 1973-1990
Fondo Jorge W. Concha Cortés, MMDH

65. Mujer mapuche en telar

Lanigrafía sobre arpillera
Cárcel de Valparaíso
Fondo Milena Sánchez Marré, MMDH

66. Rejilla con caballito de mar

Fabricación en bronce
Colección museográfica



67.

67. Moai

Tallado en madera
"Rayas", 1973-1990
Campamento de Prisioneros de Chacabuco
Fondo Lily Ester Rivas Labbé, MMDH



68. Vasija zoomorfa
Modelado en arcilla
Belisario Velasco, ca. 1975
Relegación de Putre
Fondo Belisario Velasco, MMDH



69. Machi con ave
Tallado en madera 1974-1976
Campamento de Prisioneros de Tres Álamos
Fondo Fundación Solidaridad, MMDH



70. Estuche de documentos
Confeccionado en cuero
Fondo Fundación Solidaridad, MMDH



“La intención de los militares era despojarnos de todo, dejarnos absolutamente inútiles (...) Y nosotros, desde un comienzo, aunque a veces no fuera consciente, lo que hicimos fue luchar por recuperar nuestra dignidad, impedir ser sometidos. Porque este trabajo fue una forma de dignificarnos”.

Miguel Lawner

Ex-prisionero político del Campamento
Isla Dawson, Ritoque y Tres Álamos

Artesanía para transformar

Los familiares de prisioneros y prisioneras políticas, especialmente mujeres (hermanas, madres), comenzaron desde el mismo 11 de septiembre de 1973 a buscar a sus seres queridos, gran parte de ellos detenidos desaparecidos, prisioneros políticos y ejecutados políticos. Al mismo tiempo, tuvieron que hacerse cargo de sus familias, sus hijos e hijas, nietos y nietas, y generar formas de subsistencia económica.

En esta incesante búsqueda encontraron el apoyo de organizaciones solidarias, varias de ellas dependientes de las iglesias cristianas. Entre 1973 y 1975 existió el Comité de Cooperación para la Paz que, tras ser disuelto por órdenes de Pinochet, derivó en la Vicaría de la Solidaridad (1976 - 1992). Otras organizaciones que apoyaron a familiares de prisioneros políticos

y familias de poblaciones con escasos recursos fueron la Fundación FASIC, MISSIO y PIDEE. Todas ellas prestaron apoyo terapéutico, jurídico y laboral e impulsaron la artesanía a través de la creación de talleres solidarios o talleres de cesantes. Estos talleres, lejos de tener una perspectiva asistencialista, buscaban empoderar a las comunidades para que tuvieran capacidad de autogestión y posibilidad de crecimiento autónomo. Con ellos también se ayudaba a prisioneras y prisioneros políticos a comercializar su artesanía, costear su alimentación y fortalecer su organización interna; así como también se capacitaba a distintas agrupaciones de familiares, comunidades y pobladoras en la creación y comercialización de piezas artesanales. Estos talleres fueron posibles gracias al trabajo de monitoras y asesoras técnicas del área



Tres mujeres creando sus arpilleras en Conchalí
Fondo Liisa Flora Voionmaa Tanner, MMDH

de diseño y las artes, quienes apoyaron y guiaron los procesos creativos comunitarios.

Las piezas eran comercializadas principalmente en un mercado solidario internacional. Muchas de ellas eran enviadas al extranjero por los mismos organismos cristianos: palomas, muñecos tejidos, lanigrafías y otros objetos realizados en prisión política, por pobladores o familiares, cruzaban las fronteras a través de embajadas o familias de exiliados para llegar a mano de organizaciones solidarias internacionales de Francia, Italia, Suecia, Alemania, Canadá, Estados Unidos, México y Venezuela, entre otras. Distintas organizaciones, formadas en gran parte por exiliados chilenos, apoyaban y compraban las obras. Muchas de estas artesanías llevaban mensajes y eran verdaderos

testimonios de lo que estaba ocurriendo en Chile. Junto con entregar herramientas de subsistencia, el objetivo de esta comercialización también era informar y denunciar aquellas situaciones de represión y vulneración de derechos humanos que estaban ocurriendo en el país.

Dentro de los diversos talleres de artesanía surgen las arpilleras, de la mano de la agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, el Comité Pro-Paz y la Vicaría de la Solidaridad. La artesanía aquí apareció como una herramienta de esperanza y solidaridad: una plataforma para interpelar, demandar verdad y justicia, y buscar la transformación de la realidad social y política en la que se encontraba Chile.



Muestra de arpilleras en la vía pública
Fotografía de 1989
Fondo Comisión de Derechos Humanos San Fernando, MMDH

Arpilleras: demandas de verdad y justicia

Los primeros talleres de arpilleras surgieron al alero del Comité Pro Paz (que desde 1976 continuó como la Vicaría de la Solidaridad) y la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Las mujeres de esta agrupación, en su incesante búsqueda de alguna información relacionada a sus familiares, se reunían en las oficinas de esta institución, se apoyaban mutuamente en su dolor y buscaban formas colectivas de organizarse para denunciar lo que estaba ocurriendo y subsistir económicamente.

Hacia 1974, junto a la artista Verónica Bone, comenzaron a trabajar con retazos de tela de sus ropas viejas, chalecos deshilachados y las arpilleras de los sacos de harina donados por Cáritas. A base de telas de colores con diversas texturas recortadas, plasmaron en ellas escenas cotidianas. Un día, una de estas mujeres bordó la detención de su hijo y, a partir de allí, todas comenzaron a bordar escenas de

aquello que tanto dolor les causaba y lo que querían denunciar o transformar en el Chile de la dictadura. En estas arpilleras se leían mensajes de búsqueda de verdad, justicia y democracia. Cada arpillera era un verdadero testimonio de lo que estaba ocurriendo: se veían escenas de ollas comunes, comedores infantiles en las poblaciones, manifestaciones, represión, cárceles. Se plasmaron hitos importantes en la búsqueda de verdad y justicia como lo fue el hallazgo de personas asesinadas en los hornos de Lonquén en 1978, la primera prueba de que en Chile el Estado estaba asesinando sistemáticamente a las personas detenidas desaparecidas. También se plasmaron momentos relevantes de las movilizaciones de la propia agrupación que, de las formas más creativas, buscaba estrategias colectivas para manifestarse: escenas como el encadenamiento de las mujeres al Ministerio de Justicia, el baile de la cueca sola, o las marchas con las siluetas negras y la pregunta “¿Dónde están?”, fueron emblemáticas de esta agrupación.

“Para mí la arpillera es un grito del alma que no se puede decir sino que se expresa. Una forma de rebeldía, de gritar la ausencia de mi hijo, la búsqueda”.

Doris Meniconi

Arpillera e integrante de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

Las primeras arpilleras contenían en su parte trasera un bolsillo en el que sus autoras ponían un papelito escrito con la explicación de lo que buscaban plasmar. Varias de estas piezas cruzaron las fronteras con la ayuda de organizaciones y embajadas, ya que eran compradas en el extranjero a través de los talleres solidarios de la Vicaría. Más de alguna vez éstas fueron incautadas en el aeropuerto y catalogadas como material subversivo. En algunos países como Estados Unidos, Canadá, Francia, Alemania, Cuba, se organizaron importantes exposiciones de arpilleras gracias a la voluntad de organismos internacionales de derechos humanos y de exiliados políticos.

Poco a poco, a través de la Vicaría de la Solidaridad y otras fundaciones como FASIC, MISSIO y PIDEE, las arpilleras comenzaron a ser realizadas por diversas agrupaciones de mujeres en la Región Metropolitana (Lo Hermida, Huechuraba, Huamachuco, La Pincoya,

Melipilla, Conchalí, Recoleta). Las temáticas abordadas también se diversificaron para poder ser comercializadas en Chile, e incluyeron escenas de la vida cotidiana de los entornos sociales de cada comunidad. Su venta fue una fuente de subsistencia económica para muchas familias en plena crisis. Hasta el día de hoy este oficio, surgido en plena dictadura, se sigue practicando. Mujeres arpilleristas continúan plasmando escenas o denunciando las injusticias de nuestra sociedad y promoviendo, a través del uso de los colores y la acción de sus personajes o “monos”, mensajes de esperanza, acción comunitaria y transformación social.

En marzo de 2023, gracias al esfuerzo de las mismas arpilleristas, el Estado de Chile las reconoció e ingresaron al Registro de Patrimonio Cultural Inmaterial por sus saberes y prácticas, así como por su labor en la denuncia, la preservación de la memoria y reparación.



Mujer con niño en brazos y bordando una arpillera
Fondo Biblioteca Libre de Estocolmo, MMDH

“En esos tiempos, ni siquiera en una micro uno podía hablar. Que continúe esto es una manera de recordar que alguna vez yo tenía muchas cosas que decir y que no tenía otra forma de hacerlo más que a través de una arpillera. Para nunca olvidar y cuidar lo que tenemos. La democracia es la democracia: podemos hablar, podemos protestar y podemos decir lo que pensamos, lo que durante tantos años no tuvimos”.

Irene Zamorano
Arpillerista de los talleres de la
Zona Centro de la Vicaría de la Solidaridad



71. Comedores infantiles

Bordado sobre arpillera

1973-1990

Fondo Anne Lamouche, MMDH



72. Marcha de mujeres de familiares de detenidos desaparecidos

Bordado sobre arpillera

Victoria Díaz, 1973-1990

Fondo Isabel Margarita Morel Gumucio, MMDH



73.



74.

78. Agrupación Familiares de detenidos desaparecidos
Bordado sobre arpillera
1979
Fondo Fundación Solidaridad, MMDH

74. ¿Dónde están?
Bordado sobre arpillera
1982-1990
Fondo Agrupación MEMCH Los Ángeles, MMDH

75. Homenaje a las víctimas de Lonquén
Bordado sobre arpillera
Fondo Fundación Solidaridad, MMDH



75.

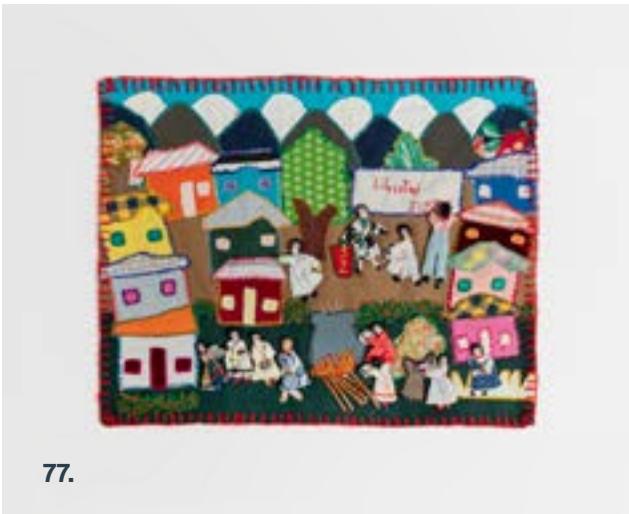


76.

76. Ni perdón ni olvido
Bordado sobre arpillera
Fondo Luis Soto Guzmán , MMDH

77. Olla común y pancarta
Bordado sobre arpillera
1980-1990
Fondo Rosemary Baxter, MMDH

78. Cárcel
Bordado sobre arpillera
Fondo Gabriela González Videla, MMDH



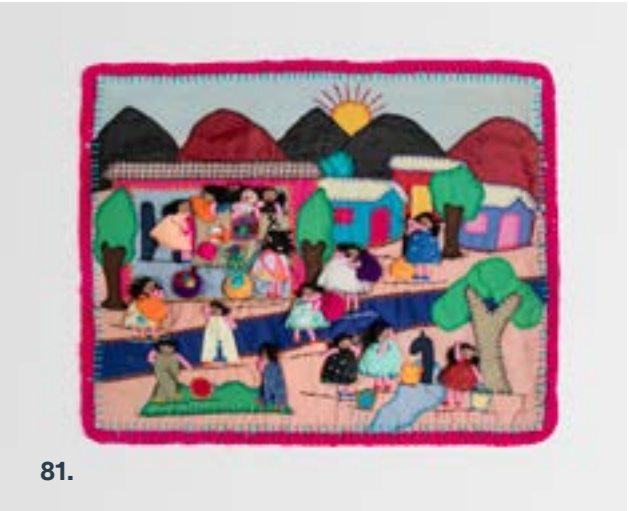
77.



78.



79. Huelga en la fabrica
Bordado sobre arpillera 1982-1990
Fondo Agrupación MEMCH Los Ángeles, MMDH



80. Lavandería
Bordado sobre arpillera
1982-1990
Fondo Agrupación MEMCH Los Ángeles, MMDH

81. Taller de arpilleras
Bordado sobre arpillera
1982-1990
Fondo Agrupación MEMCH Los Ángeles, MMDH



Olla Común en Lo Hermida
Marco Ugarte, julio de 1982
Fondo Marco Ugarte, MMDH



Artesanía en diálogo

Conversaciones desarrolladas junto a personas que se han vinculado a las artesanías durante la dictadura civil-militar, para profundizar sobre los contenidos de la exposición.

Septiembre 2023 - Diciembre 2024

Conversatorio "Libertad hecha a mano"
11 de diciembre de 2023
Espacio Taller Fundación Artesanías de Chile



Taller de Soporopos por Marcela Andrades | Espacio Taller Fundación Artesanías de Chile, 2023.



Seminario "Ciudadanía y Derechos Culturales" | Espacio Taller Fundación Artesanías de Chile, 2023.

Ciudadanía y derechos culturales

SOPOROPOS: PATRIMONIO DE LAS INFANCIAS EN CHILE

Marcela Andrades, educadora de párvulos, artesana por la memoria y los ddhh.

Pamela Maturana, profesional Subsecretaría de Educación Parvularia

Presenta: **Karen Alarcón**, profesional, Subsecretaría de Educación Parvularia

27 de noviembre de 2023

Karen Alarcón: La Subsecretaría de Educación Popular en conjunto con la Fundación Artesanías de Chile en un esfuerzo de trabajo colaborativo, hemos diseñado este espacio de cuidado, de escucha y de diálogo para convocar a actores claves y muy importantes en el desarrollo de la educación popular en nuestro país. Este espacio de conversación y también de taller, lleva por nombre "Ciudadanía y Derechos Culturales. Soporopos patrimonio de las infancias en Chile". Tiene como objetivo promover la reflexión en espacios educativos sobre los conceptos de memoria, ciudadanía y niñeces, a partir de la puesta en valor del ejercicio de los derechos culturales en tanto derechos humanos. Es en este contexto que todos nosotros relevamos el rol de las prácticas artesanales como un vehículo del pensamiento que permite la construcción de puentes entre el pasado y el presente dando lugar a la memoria, permitiéndonos proyectar posibilidades concretas para promover la construcción de patrimonios concebidos y con significado por parte de niños y niñas y también de sus comunidades.

Para dar inicio a este espacio, invitamos a Leslye Palacios, directora ejecutiva de Fundación Artesanías de Chile a dar unas palabras.

Leslye Palacios: Les damos más cordial de las bienvenidas a las panelistas que nos van a acompañar

el día de hoy, a Marcela Andrades, a Pamela Maturana y a Karen Alarcón, por colaborar junto a nuestro equipo en el diseño de estas nuevas experiencias.

Este conversatorio se da en el contexto de la exposición que ustedes tienen aquí en este espacio, conviviendo con nosotros, y que esperamos que puedan visitar con calma para conocer el detalle de este trabajo que realizamos durante muchos meses. El objetivo de esta muestra es dar cuenta del impacto que tuvo la dictadura en las prácticas artesanales, pero también es reconocer a las y los artesanos que persistieron hasta el día de hoy, pese a las circunstancias adversas, y a quienes recurrieron a la artesanía como una forma de resistencia, de dignificación y transformación social.

Este es el primero de varios conversatorios que estamos organizando en el contexto de esta exposición. Si bien se han realizado talleres, hoy día estamos dando inicio también a estas instancias de diálogo relacionadas con la exhibición y que nos permitan reflexionar en torno a los contenidos, porque para nosotros el primordial que este espacio sea un espacio que invite a la reflexión, con los distintos actores para aprender de estas vivencias y proyectar aprendizajes en nuestras prácticas actuales.

El abrirnos a trabajar esta temática nos permitió también conocer y reconocer prácticas artesanales con las que previamente no estábamos trabajando, como las de Soporopos que estaban en muchos recuerdos nuestros, pero que no necesariamente las teníamos en nuestra memoria tan conscientes ni conocíamos a quiénes las estaban desarrollando hasta el día de hoy.

Con la Subsecretaría compartimos ejes comunes, en particular muy relacionados con el tema de la democratización y la descentralización, que son ejes de esta gestión que estamos trabajando desde el año pasado hasta 2026, y esperamos que también se sigan manteniendo en el futuro.

Quiero hacerles la invitación a que piensen en artesanas y artesanos como figuras claves para las comunidades educativas. Creo que hay que considerar que dentro de las comunidades y las familias están presentes artesanas y artesanos que desarrollan estas prácticas durante mucho tiempo. En ellas y ellos podemos descubrir la riqueza de los oficios y los valores de quienes se dedican a la artesanía, como la persistencia, el talento, el respeto por el medio ambiente y la naturaleza, entre otros. Así que quisiera invitarles a ser parte de la promoción de las prácticas artesanales, de los cultores y los creadores que están presentes en sus comunidades, invitarlos a transmitirles sus conocimientos a las niñas cercanas a cada uno de sus espacios educativos.

Karen Alarcón: Muchas gracias Leslye. Antes de iniciar, quiero dar un afectuoso saludo y agradecer su presencia, a Daniela Triviño, vicepresidenta ejecutiva de JUNJI, por su presencia. También voy a aprovechar para dar un saludo a la subsecretaría de Educación Parvularia, Claudia Lagos, quien además tiene unas palabras para darnos.

Claudia Lagos: Hola a todos y todas. Quería compartirles la reflexión que hemos estado haciendo desde la subsecretaría respecto de estos espacios, estos legados culturales que son tan importantes y

cómo aportan al quehacer de nuestro nivel educativo. Existe una premisa fundamental: los niños y niñas no son hipótesis de adultos, no son algo que va a ocurrir en el futuro y que vamos a comprobar cómo salió. Hay una construcción social, hay una perspectiva donde hay responsabilidades de todos los actores sociales en términos de lo que queremos heredar, lo que queremos modelar, lo que queremos recuperar de la sabiduría de los niños y niñas y, también, lo que queremos preservar culturalmente. Entonces, es desde que los niños nacen que se insertan a la cultura, y quienes estamos acá propiciamos esa inserción. Vamos de alguna manera modelando distintas formas de vivir. Formas de vivir que se construyen en el presente, se proyectan en el futuro pero, sobre todo, formas de vivir que tienen que ver con lo que somos capaces de recuperar y de reconocer en nuestras tradiciones.

Entonces, estos espacios, estas instancias de preservación de nuestra cultura son tremendamente relevantes. Son a partir de los cuales los niños y niñas se construyen como ciudadanos. Son espacios y son tradiciones que les enseñan y les permiten comunicarse con otros, relacionarse, aprender a ser empáticos y, sobre todo, a contribuir a la construcción de este mundo y esta sociedad. Por eso que estos espacios son importantes, son necesarios, son transformadores y son también una apuesta, como les decía, en esa construcción ciudadana que queremos, en esa hipótesis que queremos que no se plantee como hipótesis sino como una certeza respecto de qué queremos que nuestros niños y niñas puedan legar y puedan proyectar en el tiempo a lo largo de su vida.

Y es por eso que siempre es importante recordar que la educación parvularia se funda en el reconocimiento de niños y niñas como sujetos de derecho, resguardando su ejercicio y protegiendo su participación activa en todos los espacios sociales como reflejo directo de sus derechos. Chile, por eso y por muchas otras razones, se encuentra adscrito tanto a la Declaración Internacional de Derechos Humanos como a la Declaración Internacional de Derechos del Niño y la

Niña, lo que se traduce en obligaciones por parte del Estado para promoverlos y resguardarlos. El cuidado por los derechos humanos se aprende desde la primera infancia a través del conocimiento, del ejercicio y la apreciación de los valores democráticos que en las relaciones cotidianas en los espacios educativos se refleja en el intercambio de opiniones, la resolución pacífica de conflictos y la colaboración: vivencias que potencian el desarrollo de la empatía, la valoración de las diversidades y la toma de decisiones. Esto tiene un impacto duradero en la construcción social que se realiza en el convivir, la forma en que se enfrentan los conflictos o los desacuerdos, generando una actitud frente a la relación social sustentada en el respeto y el diálogo.

Los derechos culturales, por otra parte, se sustentan en el reconocimiento de la diversidad cultural del país que se refleja en los contextos en los que niños y niñas se conciben, nacen y se desarrollan y en cómo estas características familiares, culturales y de identidad influyen en quiénes son y en cómo se sienten. Reconocen la ciudadanía de los niños desde su potencia creativa, participativa y decisoria en distintos aspectos y entornos del desarrollo: crear historias, participar en juegos y dinámicas culturales, decidir qué jugar y demás momentos importantes en esta etapa vital. Estos últimos representan y perpetúan la identidad de los pueblos. Visibilizarlos y recordarlos es tarea de todos los sistemas que resguardan las infancias.

Las historias de los soporopos son un gran ejemplo de lo que implica el resguardo de los derechos humanos, los derechos culturales, la memoria y la identidad. Esperamos que esta invitación conjunta a conocerlos y profundizar en sus sentidos sea una experiencia a ser compartida en sus unidades educativas.

Karen Alarcón: Muchas gracias. Para nosotros es muy importante realizar una conceptualización en torno a los conceptos que vamos a trabajar en el día de hoy, que son cultura, patrimonio y ciudadanía. Por ello, antes de dar paso a las presentaciones del día

de hoy, es importante entender que la cultura abraza todo aquello que las personas añaden a la naturaleza, transformándola y produciendo bienes materiales que podrían responder a procesos tan personales como también colectivos.

La UNESCO, al respecto, define la cultura como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan tanto a grupos sociales como a las sociedades. Respecto de patrimonios culturales, la UNESCO también los define como conjuntos de bienes tangibles e intangibles que son considerados de interés relevante para la permanencia de la identidad y la cultura de los pueblos.

En Chile, la Ley 21.054, que crea y define los alcances del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Patrimonios, contempla el principio de democracia y participación cultural, que reconoce que las personas y comunidades son creadoras de contenidos, prácticas y obras con representación simbólica, con derecho a participar activamente en el desarrollo cultural de un país. De esta manera, la identidad en los pueblos, en su construcción colectiva, requiere de una conciencia histórica y procesos de valoración colectiva que se fortalecen a través de la educación, y es por lo que hoy estamos aquí. Para que, desde la educación popular, tengamos la oportunidad de reconocer y valorar el contenido y obra de un tiempo pasado que buscó, a través de la artesanía, inmortalizar un tiempo vivido, triste y lamentable, pero vivido a lo largo y ancho del país y del cual estamos llamados a aprender y, por ende, a no olvidar.

Para darle continuidad a este espacio de conversatorio, vamos a tener dos ponencias. Una a cargo de Pamela Maturana Miranda, Educadora de párvulos, Magíster en Educación Infantil, profesional del Departamento de Educación Integral de la División de Políticas Educativas de la Subsecretaría de Educación Parvularia. Ella, en primer lugar, nos hablará sobre patrimonio, derechos culturales e identidad. En segunda instancia, vamos a contar con la ponencia y el taller de Marcela Andrades,

educadora de párvulos que trabaja en JUNJI y tiene una especialización en psicopedagogía. Además, es docente universitaria de la Universidad de Magallanes, y actualmente es directora del Jardín Infantil Los Cisnes de Puerto Natales. Es Magíster en Gestión y Dirección Educacional, curadora y artesana de soporopos como patrimonio histórico de las mujeres y las infancias en Chile. Su actividad se encuentra registrada en el Catastro Nacional de las Prácticas Educativas de Patrimonio Cultural y ha sido nominada a Tesoros Humanos Vivos por su trabajo en derechos humanos. Ella será quien guíe la última parte de este conversatorio y quien dará continuidad al desarrollo del taller en cual ustedes podrán participar. Las invito a ambas a formar parte de esta mesa.

Pamela Maturana: Buenas tardes. Es una instancia de encuentro muy bonita. Para nosotros como subsecretaría, es sumamente importante haber podido trabajar en conjunto este tema. Creo que es más significativo aún que esté con Marcela aquí. Yo creo que no es al azar que sea directora de un jardín infantil de JUNJI, con toda la historia que tiene JUNJI en la educación parvularia en Chile.

¿Por qué creemos que hoy día la cultura es parte de los derechos humanos y por qué se habla de derechos culturales? Podríamos hablar mucho rato sobre qué es cultura, qué significa la cultura, cómo se expresa la cultura. Básicamente, la cultura es el ejercicio cotidiano de todo ser humano, de sus creencias, de sus vivencias, del compartir, de las interacciones, de sus expresiones.

Hoy día lo que nos convoca más importante es ver de qué manera el ejercicio de la cultura, sobre todo a través de la expresión artística, genera y va desarrollando lazos, va desarrollando una identidad que se va asentando en la memoria. Cuando hablamos de cultura, no sólo estamos hablando de una cultura que podemos sacar desde la mirada de los derechos humanos, sino también, entenderla desde el ejercicio de la expresión: desde el momento en que yo comienzo a expresar mi forma de entender el mundo

y de vincularme con otros, estoy haciendo también el ejercicio de ir construyendo mi identidad. Y esa identidad no tiene que ver sólo con una identidad individual, sino que tiene que ver también con una identidad colectiva.

Finalmente, la cultura es colectiva, es en comunidad. No podemos mirar la cultura sólo como el ejercicio de un determinado pueblo o de una determinada persona en algún momento en que se expresa a través de una artesanía, sino que tiene que ver con una mirada colectiva que va desarrollando esta identidad en la que todos juntos estamos viviendo ciertos procesos.

La expresión artística, y sobre todo esa que tiene que ver con lo manual, es sumamente importante para poder ir afianzando este sentido de pertenencia, de identidad.

Los derechos culturales están consagrados en la Declaración de los Derechos Humanos y se sustentan bajo este principio de universalidad. Ellos se garantizan en distintas dimensiones. Se garantizan en las dimensiones civiles, políticas, sociales y económicas. Yo diría que lo que hoy nos convoca son las garantías culturales. No podemos garantizar derechos humanos o no podemos garantizar el ejercicio de la ciudadanía, la participación, si no cautelamos justamente lo más importante que tiene todo ser humano, que tiene que ver con su cultura. Y la cultura, como ya vimos, es expresión. Por lo tanto, cuando hablamos del ejercicio en derechos, cuando hablamos del ejercicio de la ciudadanía, cuando hablamos de participación, cuando hablamos de expresión, estamos hablando justamente de esto, de cultura. Estamos resguardando el ejercicio de los derechos humanos.

Ahora bien, ¿cómo hago yo la bajada de los derechos culturales a la educación parvularia? Es muy abstracto. Cuando nos dicen: tenemos que hacer que los niños y las niñas participen, que sean proyectos de derecho. ¿Cómo? ¿Cuáles son esos pequeños tips que me van a permitir a mí vincularlo con las bases curriculares o

con el marco para la buena enseñanza, con el material o diferentes recursos que yo tengo dentro de mi espacio? Tiene que ver con la cultura en su amplia dimensión, tiene que ver con el acceso, con cómo yo genero este acceso y abro espacios para que aparezcan las diversas expresiones.

Hoy día vamos a ver los soporopos que están vinculados a lo artístico, a lo manual, pero que tienen una identidad que está muy relacionada a lo colectivo. No podemos perder esa mirada de lo colectivo: los derechos culturales tienen un enfoque que es colectivo. Y eso ya nos empieza a dar luces sobre de qué manera nosotros podemos abordarlo dentro del aula. Las expresiones no tienen por qué ser individuales, no tenemos que tener a todos los niños haciendo lo mismo y al mismo tiempo. Ese no es el camino. Tenemos otras formas de hacerlo con esta mirada de lo colectivo.

Existen áreas concretas de acción de los derechos culturales dentro de los espacios educativos. Son áreas enmarcadas en la agenda sostenible 2030, desde la que se plantea que los ejes en donde nosotros deberíamos estar abordando la cultura como un derecho son: Educación y aprendizaje; Creatividad; y Participación.

Educación y aprendizajes en contextos educativos que sean, entre comillas, clásicos y alternativos, tradicionales y no tradicionales. Hoy día la expresión de la cultura en espacios educativos no tiene que ver sólo con estar dentro de una sala, con estar dentro del jardín infantil o dentro de una escuela o dentro de cualquier espacio que sea formal, sino que hoy día el aprendizaje, la educación está vinculada a los distintos espacios que se pueden ofrecer para que los niños y las niñas puedan aprender a través de experiencias que sean creativas. Y esta creatividad no tiene que ver con pensar ¿qué es lo más distinto que yo puedo hacer?, sino que tiene que ver con una expresión de la creatividad propia de quienes van a ejercer esto, que son los niños y las niñas. Y ahí la toma de decisiones y la participación toman un rol sumamente relevante,

porque hoy hemos visto, y muchas investigaciones lo dicen, que la mayoría de las expresiones que tienen, entre comillas, mayores niveles de creatividad o que son más significativas, son aquellas en donde los niños y las niñas pudieron tomar decisiones desde el principio: en el diseño, en la propuesta, en cómo implementarla, en cómo abordarla, en la evaluación, que son elementos que muchas veces se nos olvidan. Entonces, este acceso a la cultura, esta expresión de la cultura va a ser creativa en la medida en que se le dé el rol a las niñas y a los niños. Tiene que ver con una participación vinculada a la toma de decisiones.

Y bueno, tenemos conceptos clave relacionados con la identidad social, con la memoria y con el patrimonio. Porque la cultura es eso: la cultura es patrimonio, es la historia. La cultura es la historia que tenemos cada uno y cada una de nosotras en distintos contextos y en distintos momentos de nuestra vida. Esa historia la vamos construyendo junto a otras personas. En este caso, los niños y las niñas. Pero esos niños y esas niñas también construyen su historia con adultos, como es el caso de Marcela y como es el caso de lo que significaron los Soporopos.

Lo que más queremos transmitir hoy día es que para poder preservar la memoria, poder preservar un patrimonio, eso también tiene que estar vinculado a la construcción de la identidad y a la identificación que yo tengo con esa historia y ese patrimonio. Si yo no la conozco, es muy difícil que yo pueda generar finalmente ese vínculo, ese factor identitario. No puedo. Tengo que tener la posibilidad de conocerla, tengo que tener la posibilidad de poder ejercer, tengo que tener la posibilidad de poder expresarme, porque justamente es así como yo voy traspasando mi cultura, voy conociendo mi cultura y, finalmente, voy generando mi cultura. La memoria, la identidad, el preservar la historia tiene que ver justamente con conocer y con acceder. Por eso es un derecho. En la medida en que yo accedo, puedo conocer, me puedo identificar y puedo generar esta mirada conjunta.

¿Por qué hablamos de memoria colectiva? Porque no podemos generar instancias para preservar ciertas prácticas que Marcela va a abordar, que tienen que ver con educar para la paz, si no es desde la memoria colectiva. Cuando estamos abordando cultura, estamos hablando de una mirada colectiva, pero que esté pensada desde el ejercicio y en el respeto de los derechos. Que esté pensada desde la participación activa y equitativa de todas y todos los que son actores, en este caso de comunidades educativas.

En nuestros referentes de educación parvularia, tenemos el ámbito de desarrollo personal y social; el enfoque de derechos; el enfoque de género; un marco para la buena enseñanza con las y los niños; y un marco para la buena dirección y liderazgo. Hoy día, más que hacernos la pregunta sobre qué nos dicen nuestros referentes, debemos cuestionarnos cuáles son los desafíos, los que tienen que ver con el ejercicio democrático: el ejercicio de la ciudadanía desde la mirada de la participación, desde el acceso a la información y desde la libre expresión.

En la medida que yo promuevo la participación, en la medida que yo doy espacio para el ejercicio de la libre expresión, voy efectivamente construyendo este pensamiento ciudadano y político. No hay otra forma. Hoy día la participación es la forma si queremos avanzar en este resguardo de derechos y, sobre todo, de derechos culturales.

Marcela Andrades: Yo les voy a contar la historia de los Soporopos: qué son, cómo son, de dónde vienen, por qué el nombre. Los Soporopos son rescatados como patrimonio de la infancia en Chile. Para mí, fueron mis juguetes. Como decían en la presentación, el patrimonio de la infancia, soporopos, también está reconocido dentro de Educación Patrimonial en Chile. Una educación que se hace bien poco, la verdad. Nosotros tenemos que empezar a hacer más educación de patrimonio. Hay muchas cosas que pasan y que de repente no tenemos el ojo ahí, no nos damos cuenta y están al ladito de nosotros, en nuestros abuelos o

las historias que nos puedan contar las personas de nuestras propias comunidades.

Hacer educación patrimonial, resguardar los soporopos y hacer este ejercicio que estoy haciendo hoy día, no es porque sí. Tenemos un mandato. Tenemos que buscar en nuestra propia historia de Chile lo que no se conoce, lo que a veces está ahí callado por 50 años, como el caso de los soporopos, que no teníamos idea y que son sumamente valiosos. Ustedes también pueden descubrir en sus propias comunidades un montón de joyas que están ahí escondidas. Entonces, el Ministerio de Educación, en este caso, nos mandata a tener que hacer educación patrimonial y de la memoria histórica de Chile.

Por otro lado, tenemos los ejes de la Política de Reactivación Educativa Integral, que claramente también nos están mandando trabajar en “Convivencia, bienestar y salud mental” —¿qué mejor para la salud mental que rescatar lo que cada uno de nosotros somos?—; en el “Fortalecimiento y activación de los aprendizajes,”; y en la “Continuidad de las trayectorias educativas”. Estos tres ejes tienen que ver, claramente, con lo que hoy les quiero presentar.

Tenemos que buscar la manera de cumplir estos mandatos. A veces es muy difícil, un poco abstracto, ¿verdad?, pero sí hay manera. Estoy segura que ustedes pueden encontrar alguna. En consecuencia, después que nosotros vemos y revisamos algunos documentos, claramente nuestra tarea y siempre ha sido educar para la paz, para poder resolver los conflictos de la mejor manera y para poder educar a niños y niñas en actividades más reflexivas. ¿Qué es educar para la paz? Adaptabilidad y flexibilidad del sistema. Nosotros no podemos ser tan rígidos cuando tenemos que adaptarnos a algunas características especiales de las familias, por ejemplo. Participación, visión sistémica, diálogo político-social, y articulación intersectorial: eso es lo que hace muy bien a la educación en general en Chile.

Tengo algunos objetivos para este taller en particular, que tiene que ver con ser un lugar de encuentro y reflexión. Por eso les digo, acérquense. Conversemos y ustedes van a ver que, haciendo soporopos, también van a salir cosas, van a darse cuenta que tiene un componente terapéutico: construir desde los sentidos, la elaboración y el aprendizaje respecto de la importancia de recuperar y conservar el patrimonio cultural, y edificar los valores culturales propios de la infancia chilena. Producir mensajes, porque eso también vamos a verlo; y visibilizar y testimoniar el aporte de las mujeres a la sociedad en esta historia poco contada y mantenida en silencio en cincuenta años; y por último, rescatar el patrimonio de la infancia en Chile.

Como decía Pamela recién, necesitamos educar para la paz. Ya vemos lo que pasa, lo que pasó en Chile, lo que está pasando en el mundo. Tenemos que hacerlo. No podemos alejarnos de ello, tenemos que educar por el respeto y la valoración de los derechos humanos y de las libertades fundamentales de la diversidad cultural para la paz y la identidad nacional; tenemos que capacitar a las personas para conducir su vida en forma plena, para convivir y participar en forma responsable, tolerante, solidaria y activa en la comunidad.

Yo quiero inspirarlas a ustedes para que puedan trabajar con Soporopos también, siempre y cuando respeten las fuentes, respeten la historia. No es hacer un muñequito porque sí. No es solamente hacer una figura, una muñeca: tiene una historia. En esta foto que les muestro aparece una niña que se inspiró en mi historia sobre los Soporopos para trabajar con mujeres inmigrantes. En su taller pone un video donde yo hablo y las invita a hacer soporopos. El taller tiene un elemento muy terapéutico porque pueden hablar a través del muñeco y decir lo que realmente les pasa, y no siempre son historias bonitas.

¿Qué son los Soporopos? Son muñequitos muy pequeños, más o menos de 10 cm. Son rellenos de algodón. Siempre tienen la carita sonriente, bracitos

cortos —muchos dicen que es porque tienen los brazos atrás. Fueron concebidos en un campo de concentración en San Juan de Pirque en, más o menos, 1974, cuando un grupo de mujeres, entre las cuales estaba mi madre, estuvieron prisioneras en un vagón de tren primero, en el Regimiento de Puente Alto, en San José de Maipo. Estas mujeres fueron llevadas a San Juan de Pirque, en un lugar secreto. Nadie sabía, ni nosotros como familia, dónde estaba mi mamá. La buscábamos, la buscábamos. Y estas mujeres, en un anhelo, decían: ojalá nos lleven a Tres Álamos. Porque Tres Álamos era el único lugar de prisión política en Chile que tenía visitas. Finalmente, estas mujeres sí fueron llevadas a Tres Álamos. Allí comenzaron a preocuparse por lo que les podrían dar a sus niños si iban a verlas. Ahí empieza entonces la historia de los Soporopos.

Acá hay fotos de algunas piezas de aproximadamente 1974 que pueden encontrar en el Museo de la Memoria y que también pueden ver en la exposición en la que nos encontramos. Sus inicios fueron bastante rudimentales. Bonitos, bonitos no eran. Las presas políticas empezaron a hacer estos muñecos con sus propias ropas y a sacar de los colchones el relleno para darle estos muñequitos a sus niños y niñas cuando las visitaban.

Yo tenía 10 años, y recibí muchos Soporopos. No puedo dejar de emocionarme cada vez que hago esta charla. Vemos que las características se conservan en el tiempo: bracitos cortos, la patita para el lado, unos ojos gigantes, que son sus características principales. En el tiempo van progresando dentro de su estética.

Mi mamá era una persona bien chora. Ella era dentista, pero también era artista. Ella estudió Bellas Artes, hacía acuarela, y les ayudó a hacer unas caritas más bonitas. Ella era la que pintaba las caritas de los Soporopos. Porque llegó un minuto en que los hacían en serie. Entonces, una cortaba, la otra rellenaba, la otra les ponía los pelos y mi mamá les pintaba la carita.

Esta es la figura con que definitivamente quedaron los Soporopos hasta el día de hoy. Los pueden ver en la vitrina más allá, que hay tres que trajeron del Museo de la Memoria, con esta carita que tiene sus pestañas, sus ojos grandes, muy tiernos, muy bellos, y se ve claramente el trazo de mi mamá que era Eva Alfaro.

¿Y de dónde viene el nombre? De la sopa de porotos. No sé, ustedes son super jóvenes, pero en ese tiempo, tal vez sus mamás saben, había una cosa que se llamaba “gerigoncio”. ¿Se acuerdan? “Sipi”. Y, bueno, de ahí viene el nombre “Soporopo”, de decir “sopa de porotos” en gerigoncio.

Un poco de contexto histórico, claramente nosotras sabemos que en el 1973 fue el golpe de Estado. Estas mujeres, al principio del '74 llegaron a San Juan de Pirque. En el caso de mi mamá, ella llegó desde el Regimiento de Ferrocarriles de Puente Alto. Otras mujeres llegaron desde de otros lugares. Finalmente, son trasladadas a Tres Álamos a principios de 1975. Ese año hubo una visita de la Cruz Roja Internacional. Le llegó a mi mamá una máquina de coser, lo que permitió hacer más Soporopos. También, durante las visitas de la familia podíamos llevar un poco de género —claro, no mucho, un poco nomás de ropa vieja que era para que ellas pudieran seguir haciendo sus soporopos. En 1976 se dejaron de hacer soporopos en prisión política porque estas mujeres salieron. Unas partieron al exilio, otras no sabemos, y otras salieron en libertad.

En el año 2000 yo vivía en el extranjero, con esa nostalgia que le viene a uno —que mi país, que mi marraqueta—, y empecé a contarte a mis amigos algo de mi país, y a hacer réplicas de Soporopos. Todo el mundo se sorprendió mucho, así que empecé a hacer más y más. No he parado en 20 años de contar la historia a quien quiera escucharla, y promover esto a través de la realización de soporopos y talleres. Es parte de la historia de Chile que debería estar en los libros.

¿Qué les cuento de Tres y Cuarto Álamos? Es un lugar que está en la comuna de San Joaquín, en la calle

que se llama Canadá, que está detrás de la cárcel de mujeres. Para mi gusto sigue siendo un lugar de represión. Ojalá este lugar se transforme en un parque o en alguna otra cosa en el futuro.

Se estima que por Tres y Cuatro Álamos pasaron alrededor de 6.000 presos políticos porque era un lugar de tránsito. Tres y Cuatro Álamos estaban divididos por un alambre de púas prácticamente, era un barracón en frente del otro. Tres Álamos era custodiado por Carabineros de Chile, de libre plática y con visitas dominicales. Cuatro Álamos, mayoritariamente hombres, custodiados por la DINA, sin ningún derecho a nada, más bien de carácter clandestino. En Tres y Cuatro Álamos también se practicaban torturas. La agrupación de presos políticos de estos recintos se está movilizand para que Tres y Cuatro Álamos se conviertan en un Parque para la Paz, como lo es Villa Grimaldi. En 2012 fueron reconocidos como sitio monumental histórico.

El Soporopo que ven en la imagen, es el Soporopo original. Me lo hizo mi mamá. Es el único Soporopo que me quedé porque, entre tanto cambio de casa y tantas cosas que pasan en la vida, se terminaron perdiendo y se quedó este. Y con muy buena voluntad con mi hermano fuimos a dejarlo al Museo de la Memoria, pero ese hombre lloró todo el camino. Así que le dije, ya, llévatelo tú. Cada vez que hablo por teléfono con él le pido que me lo muestre para asegurarme que está bien.

Y aquí viene algo interesante: el Soporopo guardaba un secreto. Adentro iban mensajes. Estas mujeres eran tan inteligentes que encontraron la forma de sacar la verdad de lo que estaba pasando. Al final les voy a mostrar un video que se hace para la prensa extranjera donde muestran que Tres Álamos era lo máximo: y ellas dicen, no, aquí no es así, ¿cómo sacamos esta información? Entonces, adentro del Soporopo, en las propias ropas que cortaban escribían los mapas, los oficiales a cargo, los nombres de los detenidos y, más importante aún, los bebés que nacían adentro que, misteriosamente, se iban al control y no volvían.

Entonces, ellas ingeniaron esa manera. Y esos Soporopos iban a la Vicaría de la Solidaridad. Por eso no hay muchos soporopos en el día de hoy, porque eran abiertos para sacar la información que estaba adentro. Esa información iba a la Comisión de Derechos Humanos de la OEA para poder hacer un poco de justicia en Chile. Entonces, ellos también eran un barretín, donde se sacaba información. El otro día vino al taller un niño de Colombia y me contaba que, por ejemplo, los prófugos de la esclavitud también ocupaban los barretines para llegar a los palenques: en las trenzas, en esas trencitas bien apretaditas, ahí escondían los mapas. Entonces hay muchas formas de pasar información, que son tan desconocidas y que deberíamos investigar. Pedro Mujica, ex presidente de Uruguay, contaba que sacaba información en las mangas de la camisa.

Existían tres tipos de Soporopos: unos hechos para los niños y niñas, de los cuales yo tenía un montón, todos con un nombre en orden alfabético (yo tenía a Alejandro, Fernando, Carlos, y así sucesivamente); otros Soporopos que iban para la Vicaría y se entregaban a las familias; y otros que eran para alguien en particular: si mi mamá quería regalarle a su propio custodio, un carabinero, hacía uno verde, por ejemplo.

Aquí hay algunos de los que yo empecé a hacer. Este, claramente, es mi hijo Tomás. Y acá hay otros que también se puede ver que tienen características. Y eso les voy a invitar a hacer también. Por ejemplo, no sé si pueden reconocer a alguien o algo por ahí, pero allá arriba hay un borrachito, una niñita, una monja, esta es la presidenta Bachelet —se lo mandé a ella—, un encapuchado con su fósforo, etc.

Bueno, ¿qué era el Soporopo entonces? Era la esperanza de que la justicia iba a venir algún día. Se ha

tardado, se ha tardado. Ella se llama Ana González, se han llevado a cinco personas de su familia. Hay algunos Soporopos que yo he hecho para familias de detenidos desaparecidos. En esos casos sus caritas cambian, la boca está derecha o al revés y tienen una lágrima. Los hago solamente si la familia me lo pide, porque van con el retrato de las personas desaparecidas. En este caso, la niña de la foto es Reinalda Pereira. Ella era tecnóloga médica, seis meses de embarazo, se la llevaron del Sótero del Río, nunca más se supo de ella ni de su bebé.

Yo espero que ustedes también me ayuden a que esta voz se expanda y contar esta historia como es. Hay algunos libros que estoy consultando de artesanías y de dictadura. Se hizo una obra de teatro también donde se muestra a una niñita en la caseta recibiendo Soporopo de su mamá. Y aquí estoy trabajando con los niños y niñas, con las doctoras, con los técnicos, en el jardín, invintando a que cada una haga su Soporopo, y contando la historia a quien quiera escucharla.

Este es un mural que está en la Biblioteca de Independencia. En él se rescata la infancia. Aparezco yo jugando con un Soporopo porque eran mis únicos juguetes. Yo lo quiero muchísimo. Por eso me emociono también.

Y bueno, aquí hay otras maneras que yo también quiero mostrarles sobre cómo usar la imagen del Soporopo. Este Soporopo es un poco más grande, como una almohada, que se puede ir llenando con olores, y queda como un objeto de apego para ir a dormir o como quieran usarlo.

Y estas fotos muestran lo que ha pasado aquí estos días, muchos niños, niñas, mujeres, contentos en el taller. La magia que sucede cuando creas algo y lo ves ahí, y dices: mi Soporopo, lo hice yo. Es muy bonito.

Libertad hecha a mano

ARTESANÍA Y DIGNIDAD EN PRISIÓN POLÍTICA

María Alicia Salinas, profesora y artesana

Ruth Vusovic, diseñadora textil e investigadora

Jorge Montealegre, poeta, ensayista, periodista y guionista

Modera: **Lucrecia Conget**, Subdirectora de Culturas Fundación Artesanías de Chile

11 de diciembre de 2023

Lucrecia Conget: Buenos días a todas y todos. Queremos agradecerles el estar hoy con nosotros en este encuentro que hemos titulado “Libertad hecha a mano. Artesanía y dignidad en prisión política”, y que cobra especial sentido en el marco del Día Internacional de los Derechos Humanos que conmemoramos el día de ayer. A través del diálogo con quienes vivieron la prisión política y se han dedicado a trabajar para reivindicar las expresiones culturales como herramientas de memoria y resiliencia comunitaria, se reflexionará aquí sobre cuáles han sido los roles de la artesanía en la dictadura y en el presente. Agradecemos principalmente a quienes integran este encuentro y que amablemente han aceptado participar:

María Alicia Salinas, profesora y artesana. Proviene de una familia militante y popular. Desde siempre se dedicó a bordar, sobre todo en épocas de cesantía como medio de subsistencia. Estuvo presa durante el gobierno de Salvador Allende y, posteriormente, durante la dictadura civil-militar en Tres y Cuatro Álamos y en Villa Grimaldi. Allí se organizó junto a otras prisioneras para realizar una cadena de producción de blusas bordadas que les permitió obtener recursos económicos. Hoy continúa realizando bordados como medio para relevar la memoria y defender los derechos humanos. Perteneció a la Asociación mutua de ex presos políticos del MIR y la resistencia, y al Movimiento de trabajadores Clotario Blest.

Ruth Vusovic, estudió Diseño Textil en la Universidad de Chile. Trabajó en el Programa Nacional de Artesanías del gobierno de Salvador Allende como muchos de su generación. Fue prisionera política y exiliada en México donde estudió Antropología Social. Regresó a Chile en 1989 y ha trabajado en docencia, investigaciones relacionadas con arte, artesanía, textiles etnográficos, memoria y DDHH. Es autora de “Memoria de género, géneros de la memoria (huipiles traídos a Chile por exiliados de México)” y, junto a S. Ríos M., el libro “Libres en prisión: la otra artesanía. Artefactos creados en dictadura / Chile: 1973-1990 (ALeP)”. Creadora de los Delantales de la Dignidad, expuestos en el Camarín de Mujeres del Estadio Nacional Memoria Nacional marzo-julio 2023. Es parte de las Colectivas: Bordando Dignidad y Jaraneras del Son Jarocho en Chile.

Jorge Montealegre, poeta, ensayista, periodista y guionista. Licenciado en Comunicación Social, Doctor en Estudios Americanos y Académico del Departamento de Historia y Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago de Chile. Comenzó a escribir tras ser detenido en 1973, primero en el Estadio Nacional y, más tarde, en el campo de prisioneros de Chacabuco. Sus ámbitos de investigación son los estudios culturales, especialmente referidos al imaginario, la memoria y el humor gráfico. Ha escrito libros en torno a las manifestaciones culturales y la resiliencia comunitaria en prisión política como

Conversatorio “Libertad hecha a mano”
11 de diciembre de 2023
Espacio Taller Fundación Artesanías de Chile

“Frazadas del Estadio Nacional”, “Memorias eclipsadas: duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política” y “Derecho a fuga: una extraña felicidad compartida”.

Muchas gracias a los tres por compartir con nosotros hoy en este conversatorio. Para empezar quisiera preguntarle a cada uno, desde sus experiencias personales, ¿cómo se han encontrado con las manifestaciones artísticas y prácticas artesanales en la prisión política? ¿Produjeron ustedes artesanías u otros artefactos durante su tiempo en prisión?

Jorge Montealegre: Recuerdo que yo tuve la experiencia de intentar hacer una pieza de artesanía en el Campamento de Prisioneros de Chacabuco, cuando un compañero me enseñó a tallar. Con un trozo de madera intenté hacer un Cristo con una alambrada... ese era el concepto. Ahora, para hacer la alambrada, había que hacer huecos. Había que hacer la alambrada hueca. Entonces, cada vez que yo trataba de hacer la alambrada, se me quebraban los pedazos de madera. Por lo tanto, muy luego abandoné el proyecto de ser tallador y me dediqué a escribir, en lo que era mejor. Ese tallado que quedó inconcluso era un Cristo inconcluso roto, porque se rompió, y yo lo tiré a la basura. Y después, muchos años después, como 50 años después, he pensado que yo debí guardarlo: que un Cristo roto, con la alambrada rota, inconcluso, tenía a lo mejor mucho más significado que un tallado precioso. Guardando todas las proporciones, me acordé de los inconclusos de Miguel Ángel.

Pero bueno, yo no era Miguel Ángel y, afortunadamente, no seguí en la senda artística de ese tipo. Pero sí — haciendo mi trabajo de estudio sobre la resiliencia comunitaria en la prisión política—, sin duda que uno en prisión se encontró con los desafíos de creatividad que todas las personas tenían. La creatividad como una forma de resistencia. Y ahí aparece la artesanía, la poesía, la canción y otras expresiones.

Quisiera decir algo que yo creo que es bueno tenerlo presente porque nos enmarca, por lo menos a mí

me enmarca en mi mirada, que tiene que ver con las situaciones extremas. Es decir, antes de que Víctor Jara fuera torturado primero salvajemente y recibiera 40 balazos después y lo asesinaran, minutos antes de que se lo llevaran a su momento final, a su asesinato, él escribió un poema. Por otro lado, Jorge Peña Hen, director y creador de orquestas infantiles y juveniles, antes de ser ejecutado por la Caravana de la Muerte escribió música con un palito de fósforo quemado. Entonces, esas dos dimensiones yo creo que siempre debemos tenerlas presentes porque nosotros vivimos interiormente con esas dos dimensiones: la mirada y la memoria del horror, pero también la mirada de la esperanza y de la sobrevivencia. Y este acto, esta reunión que tenemos hoy día acá se ubica claramente, sin olvidar el horror que todos y todas vivimos a raíz del golpe, se ubica en la mirada de la sobrevivencia, de cómo se construyeron vínculos con las personas de adentro y de afuera gracias a la artesanía. Esas dos miradas, la del horror y la de la esperanza, yo creo que están trenzadas en el alma nuestra.

Hay una palabra que a mí me gusta mucho por su doble significado, su doble connotación y que tiene mucho que ver con la resiliencia comunitaria, que es decir que todo esto pasó en una situación de duelo y el duelo significa dos cosas: significa dolor —cuando se nos muere o pierde alguien estamos de duelo, el duelo del dolor— pero el duelo también es enfrentamiento. También es enfrentamiento el duelo de los cowboys, se baten a duelo.

Entonces, el duelo es dolor y enfrentamiento y nosotros estábamos en una situación de duelo. Es en esa situación de duelo que se hizo artesanía.

Lucrecia Conget: Gracias Jorge, muy interesante cómo, en lo que planteas en relación a tus experiencias, salen varios temas que nos pueden servir para seguir profundizando en torno a la artesanía. Temas que también menciona Ruth en su libro de “Libres en prisión”. Por un lado, los símbolos que se hacen presentes en las artesanías realizadas en prisión: tú

hablabas del Cristo. Me acordé de Orlando Valdés, alias “el Caliche”, quien talló un hombre siendo torturado en un árbol en el Campo de Prisioneros de Chacabuco y dijo a los gendarmes que era un Cristo crucificado. Y bueno, también en las artesanías de prisión política surgen varios otros símbolos que Ruth destaca en su libro. Además, en tu relato aparece el tema de la solidaridad que se daba entre los mismos prisioneros: el hecho de que se enseñaban entre ustedes las distintas técnicas. Y por último, el contraste entre el horror y la esperanza que Ruth lo aborda en el título de su investigación al referir a la prisión y la libertad. Ruth, ¿qué podrías plantearnos en relación a estos temas? ¿Cómo tú desde tu experiencia en prisión política viviste ese vínculo con la creatividad y la artesanía?

Ruth Vuskovic: Primero que nada, quiero agradecer a esta institución. Yo trabajé en artesanías antes del golpe. Saludo desde el más profundo sentimiento que esta institución por fin pueda conectarse de corazón a corazón con aquellos dolores tremendos que vivimos, y con esa riqueza maravillosa que la tenemos aquí alrededor nuestro. Yo participé en el Plan Nacional de las Artesanías en el gobierno de la Unidad Popular, y de ese Plan formaron parte diferentes instituciones (CORFO, CECOTEC, INDAP) que tenían que ver con el campo, la producción artesanal o campesina.

Las palabras de Jorge son sinónimo de una “extraña felicidad”, que son palabras que el mismo Jorge tomó de Oscar Castro, ¿verdad?, del actor que en su obra de teatro expresó esto que sentíamos en prisión: libres en prisión, la extraña felicidad. Esta cosa contradictoria pero llena de vida al fin de cuentas, porque esa es la verdad de la vida. Los dos opuestos que están siempre ahí en contraposición y dándonos el motor para vivir. Entonces, la investigación “Libres en prisión” parte de esa hipótesis que nos movió durante todo el proceso investigativo, hipótesis que sale de las mismas prisioneras políticas. Con todo el respeto y el cariño que me merecen, ellas, las prisioneras, son las que dijeron al entrevistarlas que trabajar y crear “nos permitió salir a volar”. O como dice Jorge también en

su libro y creaciones: derecho a fuga. Derecho a fuga. Derecho a irte, derecho a volarte, derecho a pensar en otras cosas, a soñar. Entonces, eso es lo que sostiene esta investigación y lo que sostuvo nuestras vidas y nuestro trabajo, nuestra experiencia que tuvimos allí. Al hablar de Cristo, Jorge, bueno, también está hablando de cosas muy ancestrales. En las primeras páginas del libro nosotros sentimos que teníamos que relevar lo que había hecho Samuel Houston en Tejas Verdes, que es donde las torturas eran horrosas y los tenían allí a oscuras, vendados, solos, etc. Y Samuel, con una hebra de la frazada, empieza a hacer unos nudos para contar los días o las semanas que llevaban.

Y esos nudos son, ni más ni menos, su ser sensible, intuitivo, ancestral, que se conectó con el pasado cuando nuestros antepasados llevaban la contabilidad con nudos de hilo: la famosa contabilidad del quipu. Entonces, las cosas que hicimos estaban relacionadas con nuestro pasado ancestral. En el libro hablamos de inspiración: ¿en qué nos inspiramos los presos? En esta cosa ancestral antigua, antigua. Luego, está lo antiguo pero más cercano, a nuestra abuela, a nuestra mamá, al tejido de la casa, el crochet de la casa, de la escuela ¿no es cierto? Y también está todo lo que es nuestra memoria ancestral de Abia Yala, de América Latina, que está en nuestras raíces y que nosotros tenemos que siempre luchar cada día para volverlas a desenterrar de toda esta tierra, este polvo. Entonces, por ahí estamos hablando de las razones o inspiraciones que teníamos los prisioneros.

Quisiera hacer mención ahora, me nace hacerlo así, a que el otro día, haciendo el aseo en mi casa, vi una culebra que me hice a crochet hace un pocos años para tapar el frío de la puerta y que no entre el vientecito por abajo. Al estar limpiando, ese día recordé recién porque yo lo tenía olvidado, que le hice a mi hijo una culebra con restos de tela estando presa: me acordé recién de ese animalito que le hice a Diego, yo lo tenía olvidado la verdad, lo tenía olvidado. Y a lo que voy con esto es que este libro y estas conversaciones son un llamado a la memoria que nosotros mismos,

que nos dedicamos a eso, también la hemos perdido y a reflexionar sobre cómo juntos podemos seguirla refrescando, refrescar la memoria.

Lucrecia Conget: Gracias Ruth, escuchándote salen varias cosas para complementar lo que decía Jorge. Me quedo con la culebra también, que es lo que dijiste ahora último: los afectos, cómo en la artesanía se reflejan. Hablábamos de solidaridad, ¿cierto? pero también los afectos, hay muchas artesanías que presas y presos dedicaban a sus familiares que estaban fuera de prisión, a sus hijos, y la artesanía, o cualquier tipo de creación que se dio en prisión política, también es testimonio de esos afectos. Hablabas además de la inspiración, tú hablabas de la inspiración ancestral, y es interesante también el contrapunto de María Alicia, porque el vínculo de María Alicia con la artesanía venía desde antes de la prisión o sea, su inspiración ya tiene que ver con un legado quizá familiar. ¿Nos puedes contar cómo te encontraste con la artesanía María Alicia? ¿Tú hacías bordados antes de la prisión política? ¿Cómo fue esa diferencia de trabajar en artesanía previo y durante la prisión política? ¿Qué nuevos sentidos encontraste en esos distintos contextos de la artesanía? Y también aprovechando ¿podrías introducir las piezas textiles que has traído y contarnos en qué contextos se hicieron?.

María Alicia Salinas: Yo creo que el elemento central que nos unificó y que nos permitió sobrevivir, por lo menos a mí, a mi generación y a mis compañeros, fue la resistencia de un partido político, de un proyecto político. Siempre me acuerdo que la primera vez que quise participar en las corridas de cerco en uno de los gobiernos de Allende, yo estaba estudiando. Mi papá, que también era político y había estado preso, no me quería dar permiso para que fuera. Al final, él me dijo: “ya, anda, puedes ir, pero no te puedes olvidar que tú eres pobre, que tenemos que luchar por los trabajadores porque esto tiene que cambiar. No te puedes olvidar, tienes que terminar de estudiar y esta es una decisión tuya, todas las decisiones en la vida tienen consecuencias. Así que usted, si quiere

irse a tomar los fundos, a correr los cercos, vaya, pero apechugue después”. Y eso siempre me ha hecho sentido. Nosotros militábamos porque queríamos construir un país distinto, queríamos construir una patria donde no existiera la pobreza, desigualdad, que todos fuéramos iguales. Teníamos una cosa potente que nos orientaba, por decirlo de alguna forma. Y, en ese quehacer, cuando se produce el golpe, la prisión era un costo que nosotros sabíamos que debíamos asumir. Incluso, el partido al que yo pertenecía tenía una consigna: si nos descuidábamos, si la represión se profundizaba, la cárcel era una posibilidad bien concreta. Era casi ingenuo pensar que no nos pudiera pasar algo. Cuando se habla del golpe, me acuerdo del tanquetazo y cómo después Allende acepta el estado de sitio y salen los milicos a la calle. Todo iba señalando para dónde iba la micro. Y en ese sentido yo creo que, por lo menos para mí, mis compañeros, la gente con quien yo estuve, el sustento era el mantener un proyecto político, eso era lo que nos mantuvo y nos permitió sobrevivir, entender y respetar que muchos compañeros murieron estando seguros de que estaban haciendo la revolución. Eso como para desmitificar esta cosa de que nosotros éramos las víctimas.

Cuando yo me encontraba en Tres Álamos, las compañeras hacían Soporopos para sacar información. Pero eso después se fue perfeccionando. En Tres Álamos había compañeras que eran mamás, que tenían hijos que mantener, tenían el compañero desaparecido o preso, entonces era necesario que pudiéramos hacer algo que les permitiera recibir un aporte económico. Ahí se armó una tremenda discusión, porque algunas querían que tejiéramos calcetines para los niños pobres. El problema era que los niños pobres no necesitaban calcetines, necesitaban militantes que estuvieran dispuestas a continuar con el proyecto político, y para eso necesitábamos que hubiera un proyecto justo que pudiera apoyar a los compañeros, y ahí tuvimos una discusión de qué podíamos hacer. Entonces hagamos ropa, blusas, vestidos, bordados. ¿Y quiénes sabían bordar? Yo bordaba porque yo no era de una familia donde a una le hacían los vestidos,

entonces una siempre había bordado, siempre había tenido que coser los pantalones, surcir los calcetines. Una sabía hacer todas esas cosas. Empezamos a enseñar a bordar y nos organizamos. Empezamos a hacer las blusas. En un comienzo trabajábamos solo en la mañana. Pero ahí tuvimos otra discusión con las compañeras: nosotras estábamos presas, éramos políticas, teníamos un proyecto revolucionario y trabajábamos 4 horas diarias mientras la gente afuera en el POJH y el PEM trabajaba 8, 10, 12 horas y le pagaban 6. Así que decidimos que íbamos a trabajar, íbamos a completar un horario de trabajo en la mañana y en la tarde, porque teníamos que ser consecuentes. Y eso hicimos. Las primeras que recibieron sueldo fueron las mamás y las jefas de hogar. Después nos dimos cuenta que todas podíamos recibir. Entonces, las que éramos viciosas pudimos solventarnos con cigarros, con un cachureíto los fines de semana, champú, jabón, todas esas cosas.

Lucrecia Conget: Gracias Alicia. Vamos a ir abordando varios de los temas que has mencionado. Tú hablas mucho de la organización que hubo desde la prisión política. También había mucha solidaridad entre los prisioneros, por ejemplo, al conseguir recursos para las compañeras que tenían familia. Agarrándonos de eso, quería profundizar un poquito más en cuál es el rol que tenía la artesanía dentro de la prisión política y preguntarte Jorge en relación a ese rol y esa capacidad de organización. ¿Cómo se podría vincular con tu concepto de resiliencia comunitaria? Y después, pensando en vincular la conversación con esta idea de proyecto político, ¿qué es lo político finalmente en la artesanía? ¿este concepto de resiliencia comunitaria también podría verse y analizarse desde lo político?

Jorge Montealegre: En general, yo creo que ya a esta altura se entiende el concepto de resiliencia. Pero puede ser bueno repetirlo. La resiliencia, que es un concepto que se utiliza mucho en psicología, en psiquiatría, en realidad es una metáfora: tiene que ver con la propiedad de los metales. Cuando tenemos un metal que se puede aplastar, al aplastarlo hasta el

fondo ese metal puede recuperarse: de alguna manera se eleva de nuevo. Entonces esa cosa que pasa con un metal, con un fierro, se ha utilizado como metáfora para referirse a situaciones humanas. En el caso de la prisión política y la tortura, las personas fueron literalmente aplastadas hasta tocar fondo. A veces los metales se quiebran, las personas también se quiebran. Pero en la mayoría de los casos, lo que sucede es que cuando ese aplastamiento llega a un fin, hay un momento en que se eleva, en que se recupera. Generalmente, cuando se usa el concepto resiliencia se hace referencia a procesos individuales, procesos con personas a las que se les trata individualmente, como si la persona saliera sola de su problema. Sin embargo, lo que yo he planteado tiene que ver con una resiliencia que es comunitaria, es decir: aquí nadie se salva solo o sola. Sino que es gracias a la solidaridad, al acompañamiento social, que resulta esta resiliencia comunitaria.

Y cuando se habla de resiliencia, en general se dice que hay algunos pilares que son fundamentales para que se dé este proceso. Yo propongo, en el caso de la prisión política y mi experiencia, que esos pilares tienen que ver principalmente con situaciones que suceden en la prisión política de “libre plática”. Ahí yo creo que es necesario hacer una distinción: es distinto un recinto de tortura, secreto, donde no hay ninguna posibilidad de hacer otra cosa —salvo lo que cuenta Ruth de Samuel Huston—; que una situación como la del Campo de Prisioneros de Chacabuco, Tres Álamos, o Ritoque y otros lugares, donde había posibilidad de organizarse. Y la organización, bueno, se daba porque, así como cuenta Alicia, éramos todos militantes prácticamente o, por lo menos, habíamos sido presidente de curso. Entonces, lo que yo planteo es que los pilares de resiliencia son tres y en uno de ellos está claramente la vocación de organización. El primer pilar que yo propongo es el reconocimiento del acervo sociocultural compartido, y ahí está la vocación de organización histórica que traía el movimiento popular chileno: la asociatividad y los temas de sobrevivencia económica, de producir para que reditúe ese producto. Y tiene que ver con la autoestima, con la memoria, pero sobre todo

con esa cultura compartida en que a veces basta como un guiño para que sepamos que somos del mismo grupo, de la misma cultura. Al principio de los años setenta, si uno hacía una encuesta entre prisioneros, prisioneras, todas ubicaban a Cortázar, a García Márquez, a Joan Manuel Serrat, a Viglietti, a Inti Illimani, a Illapu, a Quilapayún. En Chacabuco, que era una oficina salitrera, de alguna manera todos nos creíamos que estábamos adentro de la cantata de Santa María de Iquique. O sea, todos sabíamos de organización, de militancias, la mayoría éramos militantes. Entonces está este acervo sociocultural compartido que tiene que ver con los contactos también. ¿Quién nos vende la artesanía afuera, por ejemplo? ¿Cuál es la red que permite que eso se pueda enviar al exterior y sea parte de la solidaridad internacional, por ejemplo? Si no hay redes, si no hay militancias, eso no resulta.

El otro pilar es el desarrollo de expresiones lúdicas y humorísticas en el contexto de duelo. Antes hablábamos de la situación de duelo. Y ahí está el juego social a vivir simulando que se está libre y a ponerle nombre a las cosas como si fueran de afuera. De repente se proyectaba algo, un dibujito en la pared, y le decíamos “cine”. O a una cosa horrible como un horno al que se le echaba agua, alguien lo llamaba “piscina”. Ahora, todo lenguaje que es de fuera de la prisión también es equívoco: porque si tú dices que había una piscina, afuera van a entender que era poco menos que una piscina olímpica. O decíamos que teníamos “correo”, y en realidad había un compañero que repartía las cartas cuando llegaban. Trabajar como si se estuviera en libertad, a eso le llamo el juego social. Nosotros hicimos un Festival de la Canción y la Poesía en Chacabuco. Y le llamamos “festival” porque era la misma fecha casi del Festival de Viña. Era precario, pero el asunto nuestro, la gran tarea nuestra, era convertir la miseria en dignidad. Convertir la miseria en dignidad y la dignidad en resistencia, porque todo eso era político, todo eso era una acción política que al final respondía a los estereotipos con que nos condenaba también la dictadura.

Y el otro pilar era la valoración de las manifestaciones de creatividad. Yo diría que mientras más censura, más presión, hay más sofisticación en la creatividad. Y ahí está la artesanía, los bordados, la lanigrafía, etc. Pero también en algunas partes se hicieron cosas en cuero y se utilizaron los elementos que daba la naturaleza del lugar. En Dawson se hacían cosas con piedra; en Chacabuco con las arpilleras, piedras, madera, metales. En fin, el lugar también daba cosas. Y ahí está la organización. Sin organización era muy difícil, porque había que conseguirse materiales, había que conseguirse instrumental, aunque también con la misma artesanía se hacían instrumentos para hacer nuevos instrumentos.

Lo único que quisiera agregar, es que yo diría que hay al menos dos tipos de artesanos y de artesanas. Primero, las personas que ya eran artesanas: había compañeras y compañeros que ya eran artesanas y artesanos, que ya hacían artesanía, que tenían el oficio, que sabían cómo hacerlo y que enseñaron muchas veces a hacerlo. Por ejemplo, había un compañero que era tallador y que nos enseñó a tallar y explicó cuál eran las herramientas. En el Diario Mural de Chacabuco se publicó todo un instructivo de cómo tallar. Y, por otro lado, están las otras personas, yo diría que eran la mayoría, que éramos personas que en la prisión política tuvimos que construir una nueva cotidianidad. Porque algunos de los que eran médicos pudieron seguir siendo médicos, pero hubo médicos que se dedicaron a cantar, hubo un alcalde que se dedicó a hacer chistes y armó un dúo cómico. En fin, todos nos encontramos, de alguna manera, con una vocación, o una habilidad que no sabíamos que teníamos. Algunos nos dimos cuenta que no teníamos, pero muchos otros se dieron cuenta que tenían una habilidad que, eran buenos para tallar, que eran buenos para dibujar, que eran buenos para cantar. En el caso mío, que yo no escribía poesía, empecé a escribir ahí. Entonces, está esa parte del aprendizaje, que después de la prisión política algunos siguieron y otros no. Porque era como un paréntesis a partir del quiebre biográfico que significaba la prisión política. Y ese quiebre biográfico lo vivieron militantes

y no militantes, porque también estábamos dentro de un quiebre que era un quiebre político, era una derrota. Estábamos viviendo también la derrota.

Lucrecia Conget: Muy interesantes los pilares que nos mencionas: el acervo sociocultural, el juego social, la valoración de la creatividad. También lo que relatas sobre la nueva cotidianidad. Quería preguntarte, Ruth, ¿cómo vinculas esos conceptos con el de libertad que tú planteas cuando hablas de “libres en prisión”? Te he escuchado decir que ese concepto es una filosofía de vida. Entonces, ¿cómo ves las relaciones con lo que nos plantea Jorge y cómo hoy se aplica ese concepto pensando en una filosofía de vida?

Ruth Vuscovic: El libro de cabecera que tuvimos al hacer esta investigación de la artesanía “Libres en Prisión” es un libro precioso que se llama “El maestro ignorante”, escrito por Jacques Rancière. Él se inspira en un pedagogo de la época de la Revolución Francesa, para recordarnos que necesitamos hacer un proceso que nos permita emanciparnos desde lo profundo. María Alicia Salinas habla hablaba del maravilloso proyecto que teníamos, revolucionario. Yo lo sintetice en algo que yo viví: para nosotros era hacer la revolución tener ese Plan Nacional de Artesanías, obviamente que era hacer la revolución, cada uno en su ámbito y con sus capacidades.

Jacques Rancière explica la experiencia del Telémaco en la que surge un redescubrimiento: todos podemos hacer y crear las cosas, incluso si nunca hemos pensado que las podemos hacer. Ello se relaciona a ese descubrimiento que hicimos en algunos momentos en la oscuridad de la prisión, en donde nos encontrarnos a nosotros mismos en lo más profundo de nuestro ser y descubrimos que éramos varias personas: el médico no solo era médico, como dice Jorge, sino que el médico también era cantante.

El concepto de libertad tiene que ver con descubrir dentro de nosotros mismos esta capacidad de liberarnos de nosotros mismos y nuestros esquemas

y prejuicios, de liberarnos de este sistema que nos oprime cotidianamente, segundo a segundo, y defender esas cosas que nosotros tenemos y que son pura belleza, puro amor, pura creación. Aquí, en esta mesa, tenemos tejido a telar con ligamentos antiguísimos con técnicas precolombinas. Tenemos allí una artesanía hecha e inspirada en los pueblos originarios de México, en los huicholes de Jalisco y Nayarit quienes hacen esta cruz: la cruz de Yalálag. Entonces, cuando nosotros decimos, bueno, ¿y qué voy a hacer o qué bordo? Resulta que las cosas las tenemos aquí, aquí mismo: el cielo, el sol, las luces, tenemos todo esto, maravilloso. Esta semilla que nosotros vamos transportando siempre y la vamos llevando y la vamos reproduciendo, es la que hay que reconocer y no dejar que se nos opaquen.

Alberto, mi marido, nunca había hecho artesanía con las manos. Era ingeniero agrónomo, creo que plantó tomates ahí en el desierto, un huerto hizo. En prisión logró hacer un gorro que le llamaban bolchevique, así como para callado, pero le decían gorro ferroviario o algo así. En realidad estaba inspirado en los bolcheviques. Este gorro tiene cuatro partes: aplicaron corte y confección. En nuestra investigación descubrimos las etiquetas que le ponían a los gorros, porque los vendían entre ellos o a los parientes o a la gente que iba a verlos, le ponían las etiquetas que aparecen aquí en el libro que las desenterramos nosotros ahí buscando y buscando, donde decía gorro bolchevique y cuánto costaba. Entonces, una cosa es este acervo cultural. Luego es el acervo cultural ancestral, de Abya yala, y ya viene el diseño propiamente, aplicar diseño. Diseño implica crear pensando en una utilización práctica: que te sirva para taparte el sol, que tenga visera, etcétera. Así que, bueno, le rindo homenaje aquí a mi compañero y a mi hijo también que vive en el exilio.

María Alicia Salinas: En la época de la dictadura, en la primera etapa, la represión fue bastante masiva. Surge a partir del '73. En el '73 surge el Comité Pro-Paz, que era la unión de las iglesias europeas cristianas que

estaban en Chile, y que es donde van a funcionar los abogados. Ahí estaban los abogados quienes necesitaban los recursos de amparo, que hacían los cables. En un primer momento ellos fueron los que comercializaron los primeros objetos que se hicieron en la prisión política.

En la época de la dictadura no tuvimos derecho a juicio. Entonces a ti te tocó ir a un campo de concentración. Era lo que en esos tiempos se llamaba prisionero de guerra. Los prisioneros de guerra iban a los campos de concentración. Y los prisioneros que tuvieron derecho a juicio iban a las cárceles. En las cárceles existían los talleres y los oficios. Entonces los presos llegaban y, de acuerdo a su interés, ellos podían trabajar en los distintos oficios que presentaban las distintas cárceles. Ahí tenían ellos distintas alternativas. Porque trabajaban en el oficio, en la manera en que hacían zapatos, los dientes. Porque existían las condiciones, existían los talleres para hacer eso. Entonces, los presos que éramos prisioneros de guerra íbamos a los campos de concentración. Y ahí no existía nada, nada. Ni siquiera habían pacos. Entonces, como no había ningún elemento, ningún instrumento, ninguna cosa que nosotros pudiéramos trabajar, surgieron los talleres laborales, que me da la idea a mí que pasó en todos los campos. Existían distintos tipos de presos, no todos los presos tuvieron la misma suerte.

Lucrecia Conget: Te hago una consulta, Alicia, tú hablabas de cómo resistieron los prisioneros y prisioneras políticas gracias al proyecto político, y quería preguntarte de qué forma se reflejaba ese proyecto político en la artesanía que producían, sobre todo centrándonos en los símbolos que allí aparecían.

María Alicia Salinas: Nosotros hicimos algunas cosas que se sacaron, por ejemplo, las guías de teléfono tenían unos forros grandes de un género grueso que se usaba. Allí se hacía un bordado que podía ser una flor o un capullo. Cuando se desarmaba la funda y sacabas ese bordado, que era la cubierta, por dentro había otro bordado: el de Chile con una R al medio en negro

y una redondela roja. Eso es lo que sacaban nuestros familiares. Hicimos otros motivos también de Joan Alsina, que fue un sacerdote español que mataron en 1973. Su muerte impresionó bastante. Hubo acuerdos de hacer ese bordado. Se hizo a Alsina en el río Mapocho y con el pueblo.

Nosotros utilizamos mucho las tapas de guía, porque además era un buen elemento y se vendía. Hicimos otras cosas también, cuando cayó el Comité Pro-Paz se hizo un bordado que era una especie de agradecimiento a la gente del Pro-Paz y a los primeros abogados que presentaron los recursos de amparo. Se utilizaban también mucho los forros de la ropa, la chaqueta, los mocosos, los bandillos, esas cosas.

Jorge Montealegre: En el libro de Ruth creo que hay un bordado que hizo un compañero y que es el retrato de Salvador Allende, a propósito de temas simbólicos.

Aprovecho para agregar que, cuando había una artesanía, un soporopo o un negro José que se regalaba a veces a los niños. Cuando hacemos regalos, solemos decir que es un recuerdo: llévate un recuerdo. Y eso hoy día toma otra dimensión, porque la artesanía en estos casos son lugares de memoria, son lugares que pueden contar dónde se hicieron, por qué se hicieron, a veces quién lo hizo, etc. Y acá en esta muestra hay una lanigrafía que es como estos lugares de memoria en la artesanía, en algunos casos son recuerdos de la prisión, hechos en la prisión.

Hay una lanigrafía que es de la iglesia de Dawson, hecha por Pedro Felipe Ramírez, ministro de Allende. Esa lanigrafía está hecha en Ritoque. O sea, preso en Ritoque recuerda su prisión anterior, que fue en Dawson. Pedro Felipe la hizo con palitos de fósforo y se entregó hace muy poco al Museo de la Memoria. Y siguen siendo lugares de memoria esos, que nos pueden seguir contando lo que pasó en la historia reciente.

Lucrecia Conget: Sí, es muy interesante eso que

planteas Jorge, en el sentido del rol que tiene la artesanía hoy. Nosotros también hemos trabajado con algunas artesanas y artesanos que continúan haciendo artesanía. Varios aprendieron en prisión política. Esa artesanía hoy se transforma en un objeto, como vos decís, de memoria, para no olvidar lo que sucedió y también para reforzar ciertos valores comunes, el tema de los derechos humanos.

María Alicia Salinas: Yo nunca me he creído artesana, bordé, aprendí a bordar. No es una cosa que uno aprendió porque fue a un taller, o en la escuela: lo aprendimos por la necesidad de sobrevivir, para poder comer. Esto de bordar lo viví en mi casa: teníamos que bordar blusas porque pagaban, y era un trabajo que se pagaba bien.

Cuando estuve presa, y las viejas empezaron a hacer las arpilleras —con la palabra “viejas” me refiero a quienes eran como mi mamá. Ellas trabajaban de una manera distinta a lo que hacíamos las presas: nuestras madres hacían dibujos, cortaban el género, ponían género sobre género, y los unían con la puntada festón, o bien con el sanco de araña. Cada arpillera que hacían era una historia: la foto de la realidad que estaban viviendo. Empezamos a hacer arpilleras como un homenaje a nuestras madres. Esta situación me llevó a mí a buscar cómo poder valorar la historia de mi pueblo, el pueblo chileno, el pueblo trabajador, los marginales que han tenido una vida de lucha. Todas las luchas que ellos vivieron, como la matanza de Santa María, han terminado mal, pero hay una historia de lucha. Decidí empezar a trabajar la memoria.

Lucrecia Conget: Ello también nos habla del rol que tiene la artesanía hoy como herramienta de denuncia de lo que está sucediendo, y ese vínculo con el presente. Antes de terminar, quisiera darle la palabra a Jorge y a Ruth para saber cómo ven el rol de la creatividad hoy. Ambos continúan creando. En el caso de Jorge desde la poesía. Ruth, tiene ciertos trabajos al textil como los “Delantales de la dignidad”. Continúan creando, generando propuestas. Quería consultarles

qué distinciones ven entre el rol de la artesanía, o las distintas manifestaciones culturales en dictadura y hoy.

Jorge Montealegre: Yo insistiría en una mirada desde los artefactos culturales: no solamente la artesanía. Los artefactos culturales producidos bajo dictadura, como también hoy día, como son lugares de memoria a los que se les puede interrogar sobre su momento, sobre su tiempo, sobre sus autores. Yo creo que eso vale para casi todo tipo de artefacto cultural. Por ejemplo, acá está expuesta yo diría un lujo de artesanía [señala las obras en venta en la tienda]. Lo digo en el mejor sentido. Artesanía puesta en valor, artesanía que sería casi un gusto regalarla. Pero también está expuesta la artesanía precaria [señala la exposición de artesanías en prisión política], hecha por lo que se podía hacer en una situación, además, extrema. Y todas nos dicen algo, nos dicen algo de su lugar de origen, de sus materiales, etc. Y cada una puede tener cosas distintas. Yo creo que esa también es una gracia, porque no tienen un significado, no tienen todas el mismo significado, uno le puede asignar un significado.

Ruth Vuscovic: Para cerrar, yo quería traer a colación a una persona que se llama Oreste Plath. Él es el primero que se interesó por la artesanía de prisión en general, de los presos que llamamos comunes. Yo viví la discriminación que hicieron. A nosotras, las políticas, nos llevaron presas, pero no nos llevaron al mismo lugar donde estaban los presos comunes. Oreste Plath lo que deja planteado es que somos todos presos iguales, al fin de cuentas. O sea, el preso común, digamos, que ha delinquido por hambre, por ignorancia, por discriminación, por un montón de cosas, es político también en muchos sentidos. Lo interesante es la artesanía que hacían aquellos presos. La investigación “Libres en prisión” es pionera en América Latina, no hay otro libro que estudie la artesanía en prisión en esta profundidad. Esta edición en particular tiene un homenaje a Oreste Plath, que se lo merece al pensar en las artesanías de prisión en general.



Conversatorio
"Pueblo mapuche y artesanías"
19 de junio de 2024
Microcine. Centro Cultural La Moneda

Pueblo mapuche y artesanías

REIVINDICACIONES CULTURALES DE LA DICTADURA A HOY

Juan Payne-Kura Ahtü-Nawel, *rüxafe*

En diálogo con: **Leslye Palacios**, Directora ejecutiva Fundación Artesanías de Chile (2022-2024)

19 de junio de 2024

Leslye Palacios: Antes que todo quiero hacer una breve introducción sobre el tema que nos va a compartir Juan, que está enmarcado en el contexto de la exposición que inauguramos el año pasado con motivo de los 50 años del golpe de Estado y, en específico, respecto de los pueblos indígenas durante la dictadura y las reivindicaciones ante la represión, la privatización y la chilenización. Entre 1973 y 1990 los pueblos indígenas en Chile sufrieron graves violaciones a los derechos humanos. Sus integrantes fueron víctimas de ejecuciones, hechos judiciales, desapariciones forzadas, privación arbitraria de libertad, tortura, exilio y exoneración política.

Parte de la política de la dictadura militar fue negar lo indígena. Y alguien dijo por ahí, 'hoy ya no existen mapuches porque somos todos chilenos'. En ese contexto, que es algo a lo que también se va a referir don Juan, surgieron organizaciones que llegaron a representar a más de 1.350 comunidades en el país, como ADMAPU. Bueno, yo creo que quien tiene más propiedad, obviamente, para hablar del tema, es quien tenemos aquí junto a mí: don Juan Payne-Kura Ahtü-Nawel, quien es *Rüxafe*, platero mapuche, a quien conozco desde hace muchos años. Hemos trabajado juntos en el contexto de la platería mapuche, de la itinerancia de una exposición que viajó por muchos continentes y muchos países hace bastantes años, y que recorrió el país. Y en ese contexto don Juan realizó muchos talleres, muchas charlas para promover el conocimiento y la valoración de la platería entre

artesanas y artesanos y público en general. Debo decir que don Juan ha dedicado más de medio siglo al estudio de la historia y la cosmovisión del pueblo mapuche, centrándose principalmente en el rescate del conocimiento ancestral transmitido oralmente. Su labor investigativa se enfoca en revelar las bases económicas, sociales, políticas y filosóficas de la platería mapuche. Ha compartido su experiencia en conferencias nacionales e internacionales y ha asesorado a instituciones a nivel nacional. Varios museos han trabajado en conjunto con don Juan en la interpretación de sus colecciones, universidades también, municipios, corporaciones culturales, en las cuales ha asesorado respecto del tema. Y también instituciones internacionales, como el Museo Real de Londres, el Museo Indioamericano en Washington. Y tengo el orgullo también de decir que, actualmente, forma parte del directorio de la Fundación, así que estamos en permanente diálogo y retroalimentación en base a la experiencia valiosa de don Juan como artesano. Bienvenido, don Juan.

Juan Painecura: *Mari Mari kom pu che*. Un saludo para todos los presentes acá. En primer lugar, agradecer la invitación a participar en esta reunión amena, un conversatorio sobre temas de platería y pueblo, que es tremendamente importante para mí.

Esta conversación se enmarca dentro del término de un ciclo muy relevante para el pueblo mapuche y, prácticamente, para todos los pueblos originarios,

no occidentales o europeos, que es la renovación de la naturaleza en el contexto de la nueva salida del sol, que nosotros definimos como elemento conceptual y filosófico, el *We txipantu*, la nueva salida del sol. Nosotros partimos con la concepción de que nosotros éramos el centro del universo: el *Wallmapu*. Al moverse el sol y todos los otros elementos del universo, el *Wallontu Mapu* que le llamamos, nosotros logramos analizar el concepto de espacio, movimiento y, después, la definición de los tiempos de estos movimientos en ese espacio. Y en ese espacio que empezamos a ver, la nueva salida del sol se da en el mes de junio en occidente: en el solsticio de invierno, entre el 23 y el 27. Para nosotros es muy importante, hacemos actividades de carácter socio-familiar, familias consanguíneas, patrilineales, extendidas, *lof* o *lofche* para nosotros, 300 a 350 personas que se reúnen en ese tiempo para conmemorar la nueva salida del sol, que es la renovación de todos los elementos energéticos y espirituales de la naturaleza. Así que, en ese contexto, quiero desearle a ustedes, según la visión nuestra, un análisis de lo que han hecho durante toda esta vuelta y lo que se proyecta para la siguiente, en todo lo que tiene que ver con el quehacer personal y familiar. Esos son los deseos para ustedes y también para mí de esta actividad.

Quiero hablar primero del concepto de “artesanía”. Nosotros, los mapuche, nunca conocimos el concepto de artesanía. Yo creo que ese concepto viene a darse recién a mediados del siglo XX, después de casi 60 o 70 años de dominación del Estado de Chile sobre el territorio y, por ende, sobre el pueblo mapuche. Nosotros producíamos objetos por necesidad familiar o personal. Y con el transcurrir del tiempo y las distintas invasiones —la invasión de los incas, la invasión de los españoles y, posteriormente, la invasión del Estado de Chile—, en ese largo proceso, nosotros empezamos a intercambiar entre las familias objetos que eran de necesidad de uno y de otro. Y a ese concepto nosotros le denominamos *trafkintu*, el intercambio de objetos por necesidad, que los españoles después lo tratan de asimilar con el concepto de ellos: el trueque. Entonces,

nos cambiaban una caja de mostacillas de vidrio por una yunta de bueyes. Era un intercambio bastante desfavorable para nosotros.

Fue en la segunda mitad del siglo XX que empezamos a tomar el concepto de la artesanía y a producir para la venta. En ese periodo ya se produjeron cambios profundos en la sociedad chilena: reformas agrarias y consecuentes procesos de migración basados en el movimiento del campesinado hacia la ciudad. Los mapuche ya habíamos comenzado los procesos de migración en el año 1910 aproximadamente, y hoy tenemos a casi el 60% de la población mapuche en la zona centro, entre Santiago y Valparaíso fundamentalmente. Esto cambió el concepto de producir, porque teníamos que hacerlo en el contexto de la sociedad chilena. Por todos estos cambios que se avecinaban a mediados del siglo XX y, posteriormente, por los procesos de acumulación de fuerzas sociales y políticas que tienen como resultado el advenimiento del gobierno de la Unidad Popular, nuestra reivindicación histórica fue en relación a la tierra: a finales del siglo XIX y principios del XX, teníamos 525 mil hectáreas que nos había dejado el Estado de Chile. En la primera mitad del siglo XX había disminuido esa cantidad. Sin embargo, durante la Unidad Popular ocurrió lo que se llamó el “Cautinazo”, y el gobierno se comprometió a devolvernos esas tierras. Como resultado, se llegaron a recuperar 565 mil hectáreas. Eso tuvimos nosotros hasta el 11 de septiembre de 1973.

Es importante el dato porque todas las reivindicaciones son sobre la base económica, obviamente, con políticas que tienen como base esa reivindicación hasta el día de hoy. Pero ¿qué tiene que ver esto con la artesanía? Ya en el contexto de la sociedad chilena, empezamos a definir nuevas formas de obtención de recursos: la producción de objetos con identidad cultural, que pudimos comercializar. Ello lo hicimos en condiciones, yo diría, bastante desfavorables para nosotros, porque no conocíamos ese tipo de relación social a través del comercio. Lo vinimos a conocer recién a finales del siglo XX, cuando empezamos a

comercializar desde un punto de vista, digámoslo con todas sus letras, capitalista. Y cuando se empieza a desarrollar este proceso, ocurre la dictadura. La dictadura para nosotros fue un tremendo retroceso porque de las 565.000 hectáreas, nos redujeron en el año 1986 a 225.000. Es decir, perdimos casi el 60% de lo que habíamos logrado: estábamos en la puerta de la desaparición y de la extinción como identidad cultural, porque nos estábamos quedando sin la tierra que es el fundamento para nosotros. Entonces, ¿a qué elementos nos aferramos para desarrollar cosas? A objetos de distintos tipos.

La dictadura trajo también para nosotros mucho encarcelamiento. Yo estuve encarcelado dos veces, siete años en total. Entonces, eso crea una nueva forma de ver de acuerdo a las condiciones concretas que se tienen ahí. En las cárceles, en la década del ‘80, se empieza a producir artesanía muy básica a través de monedas, del papel aluminio que trae el café, de huesos, de fibras vegetales, de madera, de repujado en cobre, con una infinidad de cosas. Por ejemplo, en el Campo de Prisioneros de Chacabuco, la madera que había sido utilizada para la construcción de las oficinas salitreras, se ocupó para hacer objetos artesanales que eran vendidos. Ello permitía, de alguna manera, que aún estando presos pudiéramos obtener los recursos para aportar en la manutención de las familias.

A principios de los años ‘80, se vivió una de las crisis económicas más grandes y surgieron una serie de organizaciones, justamente, para poder comer, como las Ollas Comunes. En ese tiempo yo las conocí y fui parte de ese proceso: la disminución de la capacidad alimenticia se daba en cada una de las familias. Los mapuche no estuvimos exentos de eso, pero esta necesidad de construcción que se establece en las cárceles tiene que ver con niveles de organización externa. Internamente tengo una anécdota muy linda para mí: estando acá en Santiago, cuando yo llego a la PDI actual que estaba en General Mackenna, encontré que los presos estaban jugando con un ajedrez que habían hecho con migas de pan. Habían quemado

con fósforo las piezas negras. Entonces, tenían piezas blancas con migas de pan blanco y piezas negras con migas de pan quemado. Habían hecho los peones, las torres, los alfiles, los caballos, las reinas y el rey. Así jugábamos ajedrez y hacíamos campeonatos. Este elemento que es tremendamente decidor: la necesidad de darle contenido a la vida pese a las condiciones en que nos encontrábamos. Los mapuche participaban en ese proceso pero con una particularidad: hicimos uso de todos los elementos culturales que teníamos nosotros y empezamos a producir, inclusive, algunos varones empezamos a hacer tejidos, fundamentalmente cintillos o *trarilonko* de varón.

Después, esto se comenzó a organizar de manera diferente. La Vicaría de la Solidaridad realizaba compras permanentes y gestionaba su distribución en Europa. Ahí ya tuvimos que organizarnos de otra manera: en talleres. Con ello, podíamos entregar una cantidad de dinero mensual a las familias, porque con los trabajos artesanales venía el dinero, y la mayoría de las veces se depositaba en las libretas de ahorros.

Había una motivación, un sentido de vida, de pertenencia cultural y familiar, que es la esencia del ser humano. Es decir, yo existo, yo hago esto en esas condiciones. En el marco exterior, los mapuche también estábamos en una etapa del proceso de lucha antidictatorial que era importante para nosotros. ¿Cómo se expresaba eso en términos mapuche? Cuando estábamos con un desmedro tremendo, con una disminución de tierra, con mucha pobreza en las comunidades, ¿cómo salíamos adelante? Nace una idea brillante: bajo el alero de la iglesia católica, se forman los Centros Culturales, centros culturales mapuche. Estos nos daban protección, porque era complicado reunirse en las comunidades mapuche. Desde la VIII, XIX y X región de esos años, todo lo que es Concepción hasta Puerto Montt y Chiloé era muy difícil reunirse: era atentar contra la dictadura, contra el poder que se había instaurado y eso era difícil. Fue la iglesia la que prestó ese paraguas, por así decirlo, para que nosotros podamos empezar un nivel organizativo

distinto. Los Centros Culturales dieron espacio a la formación de lo que ha sido la organización más grande que hemos tenido nosotros: la organización del ADMAPU. Era una organización nacional y agrupaba a todos los mapuche. Y así empezamos nosotros, también, a realizar grandes movilizaciones y jornadas de protesta donde participamos en contra de la dictadura para sacarnos al dictador de encima. Pero lo hacíamos sobre la base siguiente del rescate cultural.

En ese momento, tomamos como base, principalmente, a las mujeres con el uso de la vestimenta y el uso de la platería mapuche para la lucha social y política. Entonces, la platería, en el marco de la construcción o del rescate en algunos casos, empieza a ser de uso cotidiano, no tan sólo en las actividades de enfrentamiento a la dictadura, sino que pasa a ser de uso permanente. La mujer es la que juega el papel fundamental en este proceso de rescate cultural a través de la construcción de joyas, o rescate de joyas que ya no se estaban usando porque eran rechazadas social y políticamente en el contexto de la dictadura, justamente, por lo que decía Leslye: a nosotros se nos trató de chilenizar. Ese había sido el objetivo que se planteó el Estado en su doctrina en lo que se ha denominado falsamente la “pacificación de la Araucanía”, que es el empobrecimiento, por un lado, y la chilenización por el otro. Entonces, nosotros despertamos y tomamos de nuestra cultura y de nuestra identidad el uso de las joyas para ese proceso de lucha.

Esto se extendió de una forma tremendamente grande y maravillosa, en el sentido de que ya a finales de la dictadura, y en el contexto de los gobiernos de la Concertación, el uso de las joyas se empieza a masificar. Es importante decir que aquí, a finales de los ‘90 y principios de los años 2000, hay un proceso tremendamente de cambio de la platería, porque la platería vamos a tener que producirla en el contexto del mercado: ya no va a ser el objeto que satisfacía las necesidades personales o familiares, sino la producción de objetos artesanales con base identitaria cultural

pero para la venta, que es lo que se ha mantenido hasta hoy. Empezamos a rescatar a los *rūxafe*, empezamos a armar el entramado que sustenta la platería, que es la base filosófica, las bases sociales, las bases políticas y todo eso sobre la base económica. Hasta fines del siglo XIX, teníamos una economía ganadera en un territorio de aproximadamente 12 millones de hectáreas. Después de las reducciones nos quedamos con un territorio 525 mil hectáreas: éramos puntos en distintas partes de la región VIII, IX y X ¿Qué es lo que sucede ahí? El empobrecimiento hace que tengamos que cambiar de economía: de una economía que veníamos sustentando de la ganadería, pasamos a principios del siglo XX, a una economía agraria de subsistencia familiar que prevalece hasta el día de hoy.

¿Y eso tiene que ver con la platería? Sí, porque en el contexto de la sociedad chilena, en un marco de una economía de desarrollo, de una economía neoliberal, más encima globalizada, eso también afecta e incide en la construcción de objetos de plata o de otro metal ¿En qué sentido? En que tenemos que ver el valor del material, tenemos que ver los impuestos que hay que pagar, hay que hacer un costeo del producto para colocarle un precio. Además, se abre un espacio inmenso en el contexto del turismo que comienza a mediados de la década del ‘90. Empieza el turismo mapuche o el turismo de intereses especiales. Y empezamos a colocar objetos de platería y de otros materiales en esos circuitos turísticos, y ya el proceso empieza a cambiar y, más aún, cuando hay ya una definición de los contextos de la producción artesanal.

Hay *rūxafe* como yo que trabajamos en distintos nichos comerciales. Yo trabajo, fundamentalmente, en el rescate cultural para mi pueblo; para autoridades mapuche como el *Longko*, pero también para la *Machi* de toda la región. Tengo ese privilegio de producir para ellos, y esa producción es sobre la base antigua, no es que la *Machi* vaya, o el *Longko* vaya y vea en una feria artesanal y diga eso me gusta. No. Hay un proceso cultural identitario que tiene que ver con los sueños, con la interpretación del sueño, con el boceto

y, después, con la confección de uno de los bocetos de la construcción de la joya. Eso es un proceso que tiene avances con el *werken*. Estando con la visita de la *Machi* podemos estar uno o dos días analizando el sueño, podemos invitar a otra gente para que se integre a analizar los sueños, para definir cómo va a ser la joya. Eso se sigue manteniendo. Este tipo de joyas son, fundamentalmente, para autoridades mapuche y, también, para la mujer mapuche del campo (y ahora de la ciudad). Pero en la ciudad tenemos un cambio también en la producción de este tipo de objetos, porque como tenemos más del 60% de la población mapuche en las ciudades, ya tenemos profesionales que están ubicados en distintos estamentos gubernamentales, estatales y, también, en la empresa privada. Yo siempre pongo un ejemplo: ¿qué joya imagino yo para que una mujer mapuche de 28 o 30 años use en el mes de febrero a las 3 de la tarde con 30 grados de calor? Yo tengo que pensar en la construcción de una joya de manera totalmente diferente. Eso fue dándose en este contexto de tratar de ubicarse en los nuevos escenarios que nos ha tocado vivir y que no han sido los únicos. La caída del sistema socialista afecta el marco global y también a nosotros: comienzan a llegar acá nuevas formas de expresión cultural de otros pueblos que las generaciones jóvenes mapuche empiezan a asumir. El fenómeno o el concepto de la globalización, en el plano cultural, lo tenemos que ir aceptando. No podemos rechazarlo. Yo tengo que aceptar que las generaciones jóvenes mapuche también están siendo influenciadas y que asumen estos elementos culturales, al mismo tiempo que siguen manteniendo elementos identitarios de su propia cultura. Entonces, la globalización como concepto, en el marco de la cultura, para nosotros también tiene sus afectaciones. De lo contrario, terminaríamos haciendo algo que yo también hago, que son reproducciones.

Entonces, se introdujeron otros elementos conceptuales que nos ha costado aceptar, y yo soy un defensor de aquello: el famoso concepto de la platería mapuche contemporánea. Yo me adhiero a eso, sin

menoscar o sin hacer desaparecer al resto. Lo sigo manteniendo. Pero en este contexto global, en el uso de diferentes materiales, la platería también va a tener sus efectos ahí. Y podemos entonces construir con vidrio, con silicona, con otros metales, con madera, con lana, con fibra vegetal, con pintura o con hilo de bordar. Hay unos trabajos extraordinarios en hilo de bordado y plata, unos aros preciosos que cuesta que la gente los vaya aceptando, pero la aceptación no es espontánea, la aceptación también es un proceso. Y si esa aceptación se masifica, es parte, entonces, del *rūtran*, es parte de la joyería mapuche.

Y ya tenemos una manera distinta de confeccionar, de ver y de vender, de ofrecer los productos. Tenemos una *lamngen*, tremendamente hermosa, vestida como mapuche, pero ya hay cambio en su blusa, usa su *trariwe*, va usando una de sus joyas, está con su *chaway* y está exhibiendo una serie de joyas que se están vendiendo de una manera diferente a como nosotros lo hacíamos anteriormente. Y esto es válido.

La platería, como elemento material, tiene un basamento de carácter económico. Basamento económico a través de la comercialización, nosotros comercializamos e hicimos definiciones en el Parlamento de Quillín en el año 1641. A 100 años de la llegada de Pedro de Valdivia, en el Parlamento de Quilín, se definieron puntos de comercialización con los españoles y el valor de los precios. ¿Cuáles eran los puntos de comercialización? Santa Bárbara, Santa Juana, Laja, Nacimiento, Los Ángeles y Concepción. Y ahí se iba, aparte de definir la frontera, se iba a esos puntos de comercialización definiendo los valores de los productos a intercambiar. Pasado un tiempo, los volúmenes de intercambio económico comercial eran tan grandes que los españoles se vieron obligados a introducir la moneda de plata de la mina de plata de Potosí para la capitanía de Santiago del Nuevo Extremo y para el Virreinato de Buenos Aires. Y llega la moneda de plata. Y esta moneda plata podíamos juntarla, pero no había en qué gastarla.

Hay mucho dentro de la historia familiar, una mesa mapuche, con un grupo de 10 moneditas amontonadas de distintos valores, guardados en sacos de mis generaciones pasadas, en la historia familiar, pero no sabían qué hacer con ellas. Podían comprar, pero les quedaba, porque era demasiada la cantidad de ganado que había.

Ese asunto va a cambiar ya cuando empieza la estratificación de la sociedad mapuche en el transcurso del tiempo. Al principio del siglo XIX, los *Lofche* se habían transformado en *Rewe*, estos en *Aylla Rewe*, y estábamos a punto de cerrar una pirámide sociopolítica con basamento económico y la constitución del Estado. Se va a producir entonces, con la plata, el conocimiento que va desde la esclavización española a los momentos, digamos, que los españoles llegan acá y se fija el límite con el río Bío-Bío, se produce el conocimiento ya desde el punto de vista filosófico más definido. Nosotros tenemos un cuerpo de idea filosófica que tiene relación con uno de los aspectos con los que hablábamos, que es el *we tripantu*, pero no es el único, hay muchos más. Entonces, ese conocimiento centrado en una persona ubicado en una estructura social con moneda, con el conocimiento de la metalurgia, empieza el proceso entonces de la construcción de joyas que va de lo más rústico y rudimentario a lo más sofisticado que estamos haciendo ahora, que son producciones en cera perdida, por ejemplo. Ese proceso se da y es tremendamente maravilloso.

Yo creo que el aporte de la platería a los procesos reivindicativos mapuche ha sido extraordinario, porque es parte de él y, en el marco de la proyección, es fundamental que sigamos, no tan solo usando las joyas, sino usando nuestro conocimiento, nuestra participación en diversos eventos como este que yo estoy gratamente presente aquí para poder intercambiar con ustedes.

Leslye Palacios: Yo recuerdo que cuando estuvimos trabajando en el guión de la exposición y lo entrevistamos, don Juan, usted nos comentó respecto

del significado que para usted tenía el crear en prisión. Y en ese sentido me gustaría que quizás, puede ser muy personal la pregunta, pero como tenía que ver con el proceso creativo relacionado con aquello que usted quería entregarle a la familia, nos mencionó algunos temas que me parecen sumamente relevantes, que van más allá de lo histórico, sino que tienen que ver con la motivación, no sólo suya, sino también, de las otras personas que estaban en los centros de detención y que por otro lado también permitían generar ingresos para la familia. Tenían distintas motivaciones, pero además del significado también habían ciertos temas que para usted eran muy relevantes de abordar en ese proceso.

Entonces quería ver si nos podría mencionar algo relacionado con esa situación.

Juan Painecura: Es que el estar preso en las condiciones de la dictadura, te trataban de invalidar, era doblegarte, era decir yo renuncio a esto, a lo que estaba al otro lado, yo renuncio y no quiero más guerra. Tenía que ver eso, el disminuir o anular la voluntad. Entonces en ese contexto, estando preso, pensé, bueno, pero ¿cómo? Yo me quiero, a mí me chorrea la dignidad y, por lo tanto, debo hacer algo. En lo personal comencé una colección bibliográfica cuando tenía 17 años, estaba en el sexto año de Humanidades, en el año 69, yo entré a la universidad en el año 70 y juntaba revistas, fotografías, postales, todo lo que tuviera que ver con platería mapuche. Eso lo hacía, juntaba. Llegué a Temuco y yo iba a ver a mi familia y las iba a ver de tarde en tarde y, fundamentalmente, para el verano, yo nací en Santiago, entonces iba para allá para en el verano y es súper rico; está el río, hay laguna, hay mucha comida, hay muchos pollos, las cazuelas de pollo, pollo asadito, los corderos, los gansos, muchas frutas, pero lo distinto es estar allá e ir en invierno. Y ahí a mí me tocó una fibra que era, no, yo pensé, yo estaba en el sexto año de Humanidades y pensaba que era una vida tremendamente feliz, grata en las comunidades. Hasta ese momento, cuando ya empiezo, estando en Temuco, empecé a visitar a las comunidades de mi

familia materna y paterna. Estaban mis familiares, mis tíos, mis primos, entonces eso me chocó mucho. Y ahí empecé un proceso de conocimiento y a tratar de conocer un poco.

Estando en la cárcel no podía dar continuidad porque no tenía nada de eso. Y ahí empezamos a conversar para tratar de, yo diría, de sentirnos personas. Ese era el sentido, sentirnos personas, sentirnos integrados, ser un aporte para la familia, aunque sea lo más mínimo, o sea, aunque sea un par de anillos de bronce, poder entregarlos a la esposa o a la pareja y decirles trata de venderlo, en las condiciones de la dictadura, que no era fácil tampoco venderlo, porque el empobrecimiento también empezó a arreciar a todos, o a la gran mayoría de la población. Entonces eso era importante, pero el aprendizaje con otros era importante, o sea, cómo me voy nutriendo del conocimiento de lo que estoy haciendo. Para mí siempre ese fue mi norte, o sea, saber por qué lo hago y qué significa, cuál es el sentido de la construcción. Y como es un proceso acumulativo, bueno, yo no paro hasta el día de hoy, sigo, llevo más de cincuenta años, del año setenta, llevo muchos años en esto y continúo, uno nunca deja de aprender.

Pero en el contexto del apresamiento, de estar detenido en diferentes recintos, lo fundamental que uno piensa es ¿Qué voy a hacer? y ¿Qué voy a hacer mañana? ¿Cómo puedo aportar a mi familia y no ser una carga para ella? porque están precariamente viviendo y, más encima, me tienen que traer comida, eso era lo que más dolía, por así decirlo. Y lo que nos hacía alentarnos para organizarnos y producir en conjunto. Entonces la asociatividad fue un elemento que para nosotros fue trascendental, más todavía cuando la Vicaría de la Solidaridad por gestiones en Europa nos decía, bueno, ¿Qué saben hacer ustedes? ¿Móviles? ¿Saben hacer algo en metal? ¿Saben hacer palomas de hueso? ¿Saben hacer abrecartas? ¿Qué es lo que saben hacer? Entonces no podíamos hacer nosotros, cada uno hacer lo que quisiera, tenía que haber un jefe de taller, que era importante y había que respetar al jefe de taller porque era el que más sabía de lo que

íbamos a hacer. Y las producciones tenían que ser un poco en cadena y tenía que haber alguien que después hiciera el control de calidad de los productos para poder entregar entonces productos buenos a la Vicaría que iban a ser vendidos en Europa. O sea, el producto bueno asociado a la producción para la venta era también un norte que a nosotros nos costó porque adentro el individualismo también pesaba un poco. El trabajo asociativo no fue fácil, pero al final lo logramos en todo esto. Pero el deseo de vivir en esas condiciones en ese aporte a la familia, en ese proceso de lucha que ya se estaba dando en contra de la dictadura. Las mujeres, por lo que me contaban a mí, las mujeres que usaban aritos de hueso que en la colección que aparecían algunos muy hermosos, era distintivo de que eran familiares que tenían presos por la represión política. Era como una especie de distintivo. Empezamos a reivindicar a través de elementos también asociándonos y discutíamos mucho adentro. A veces reflexiones en términos personales y otra vez más asociadas, por ejemplo, para resaltar el Día de la Mujer. Empezamos a hacer cosas para a través de la artesanía. Nosotros hacíamos un grabado en bajo relieve o en sobre relieve, en repujado en cobre y se la adheríamos y con un pilo grabador rústico y de hecho lo hacíamos nosotros mismos y salía a la venta y era un aporte, lo vendían afuera como un aporte voluntario. Siempre estuvo eso, siempre se trató de no ser carga y era una cuestión que lo teníamos muy interiorizado nosotros y el aporte a través del trabajo.

Leslye Palacios: Gracias, Juan. Otra pregunta que quería hacerle se relaciona con lo que usted mencionaba sobre el uso de la vestimenta: que era muy relevante en la lucha social, en las manifestaciones, el contar con los ornamentos, la indumentaria, los textiles, los instrumentos musicales. ¿Se podría decir también que eso es algo que no se ha perdido y que, incluso en estos últimos años a raíz del estallido social, en las manifestaciones más actuales reivindicatorias de los derechos de los pueblos siguen estando vigentes? o ¿han también sufrido cambios?

Juan Painecura: Yo creo que hay dos cosas que son fundamentales en los últimos años, y tienen que ver con el ejercicio político que se desarrolló para cambiar la constitución. En el contexto del cambio de la constitución se mostró mucha vestimenta, mucha platería. Por ejemplo, Elisa (Loncon), todas las mujeres que participaban y algunos peñi que también empezaron a expresarse de esa manera. Yo creo que la vestimenta y el uso de las joyas es de todas las expresiones del pueblo Mapuche, más allá de la opción política. Pero también se mostró en ese escenario. Yo participé en la Convención Constitucional, en la cual planteamos de que el Estado debía declararse plurinacional y debía haber un reconocimiento de los pueblos indígenas, de su identidad y de su cultura. Estaban presentes todos estos elementos, pero sobre la base de participación en el Estado.

Nosotros analizábamos cómo estaba el globo terráqueo, cómo estaba América Latina, cómo estábamos nosotros, y si veíamos posibilidades políticas de cambios estructurales que nos permitieran una autodeterminación como algunos lo estaban planteando. Yo en lo personal pensaba que no. No porque no lo quiera, sino porque no estaban las condiciones. Pero había otro grupo menor, digamos, cuantitativamente, que planteaba otra variante, la del enfrentamiento al Estado capitalista. Son opciones y el derecho, yo no les niego el derecho a nadie. El derecho es algo inherente a las personas, a realizar actividades de carácter político, social, cultural, filosófico, las que les dé la gana. Pero había que optar por ese elemento que para mí es fundamental. Si íbamos a estar dentro del Estado o íbamos a estar en la vereda de al frente del Estado. Esos fueron los dos elementos que estaban. Pero, si tú te fijas en las vestimentas, en el uso de platería y de otros utensilios, los *weño*, por ejemplo, siempre han estado en todas las expresiones de carácter político. Pero el que dio mayor fuerza y puso mayor énfasis en la identidad y la cultura fue el Consejo de todas las Tierras con Aucan Huilcaman. Pese a que yo no comparto, debo reconocer que ellos se adentraron a las comunidades

después de que no firmaran los acuerdos de Nueva Imperial con el presidente Aylwin, en el año 89, en la cual se comprometió a devolvernos las tierras a reconocimiento, cuestiones que hasta el día de hoy no pasan. Y Aucan, con un grupo de gente, se fue a trabajar en las comunidades y les dio un realce tremendamente grande, fue un aporte, digamos, al movimiento mapuche en general, al uso de la vestimenta, a retomar el *We Tripantu*, a retomar el palin, las costumbres de las familias, no para mapuchizarse, sino para rescatar, revivir y proyectar la identidad y la cultura. O sea, siempre ha estado presente, y yo creo que va a seguir estando presente.

Yo tengo mi *Rütran* de *Rüxafe*. Yo lo uso, pero en ocasiones contadísimas, y decidí no hacerlo hoy, no para menospreciar a los que estamos aquí, sino, sinceramente, creí que no era el momento, creí que había que buscar otro momento. Yo tengo mis joyas, tengo mis anillos, tengo mis pulseras, tengo todo. Tengo mis *makuñ* de *rüxafe*, tengo mis *trariwe* de varón. Tengo mis pañuelos, yo uso pañuelos azules, pero no era el momento. Yo creo que el uso se tiene que mantener, se tiene que proyectar y adaptarse a los nuevos escenarios, sobre todo con esto del cambio climático, si las temperaturas suben, el uso y función de las joyas va, evidentemente, a cambiar.

Creo que no debiera haber restricción para el uso de la joya, debiera haber una dignificación del uso de esa joya en ese cuerpo. O sea, está dignificando algo. Me preocupa, sí, que se use —y ahí hay un desafío de quien compra una joya mapuche— sin saber el significado o qué quiere expresar la joya. En mi segundo viaje a Smithsonian, en Washington, estaba naciendo el famoso Museo Indioamericano, que tiene como cuatro o cinco subterráneos hacia abajo. La subdirectora del museo me fue a mostrar este tremendo edificio. Entonces, le pregunto yo ¿para qué están haciendo este tremendo museo? Me dio una explicación que a mí no me dejó satisfecho. Mientas caminábamos a través de las instalaciones, volví a insistir porque me mostró la maqueta de cómo iba a quedar el museo, y

me indicó dónde iba a estar un stand pequeño para el pueblo mapuche. Entonces le pedí que me explicara por qué querían tener ellos ese museo. Me dijo: “¿no te das cuenta que con la globalización aquellos pueblos originarios de distintos continentes que no sean capaces de readecuarse y reacomodar su identidad y su cultura sin perder su base, van a desaparecer? Como nosotros sabemos que van a desaparecer, en el caso de América, queremos tener un stand de cada uno de los pueblos por si llegaron a desaparecer. Esa era la idea de Smithsonian, por eso hicieron el museo.” Entonces, me decía yo, si va a ser así, si va a ocurrir así, ¿de dónde debemos tomarnos nosotros? De la identidad y la cultura y ubicarlas en ese cotnexto, el contexto global.

Si nosotros nos atrevemos a ubicarnos en ese contexto —y le sumamos el *Mapuzungun* escrito, sin dejar el oral de lado—, estoy convencido de que el uso masificado de lo identitario que pertenece a un pueblo, lo va a favorecer en la proyección para finales de este siglo y en el siglo XXI.

Yo me atreví en el año 2011, hice un pequeño ensayo sobre la platería Mapuche y el significado de las joyas. No soy el único, José Quidel lanzó un tremendo libro muy bueno, hace menos de un mes en Temuco. Y es importante el tema en el sentido del uso. Si restringimos el uso a una burbuja solamnete, a nuestras ceremonias, la tendencia es que vayamos a desaparecer. Y ahí tenemos que hacer uso de todo. Tenemos que hacer uso de los cibernéticos, de los auditivos, de los audiovisuales, de los gráficos, del cine, de la construcción, de las exposiciones, de los conversatorios como este. Justamente para no desaparecer, para mantener ese elemento vivo. Y los articuladores de ese proceso debemos ser nosotros mismos. Ahora, si tenemos el apoyo de personas que no sean mapuche, pero que se interesen y quieran apoyar, por favor. Y si hay algunos que quieren hacer uso de joyas y de otros, por favor.



Tupu
Platería mapuche
Colección Patrimonial
Fundación Artesanías de Chile



Hija de Gladys Huanca tejiendo a telar.



Agrupación de artesanas aymara Warmi Ampara.

Creciendo entre fibras

LA TEXTILERÍA Y LA AGENCIA DE LAS MUJERES AYMARA
PARA VIVIR LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Gladys Huanca, maestra artesana textil aymara

Vivian Gavilán, antropóloga de la Universidad de Chile

Moderadora: **Lucrecia Conget**, Subdirectora de Culturas Fundación Artesanías de Chile

12 de septiembre de 2024

Lucrecia Conget: Buenos días. Les agradecemos por acompañarnos. Queremos agradecer a Vivian Gavilán y a Gladys Huanca por aceptar participar en este conversatorio para visibilizar, a través de sus experiencias, los procesos de resiliencia y agencia que han tenido las mujeres aymara a partir del oficio de la textilería. Este conversatorio lo hemos proyectado con el objetivo también de profundizar y promover reflexiones en torno a los contenidos que se presentan en la exposición que tenemos actualmente en el Centro Cultural La Moneda que se llama “Persistir, Dignificar y Transformar: Pensar la artesanía a 50 años del Golpe de Estado”. Vamos a dar inicio a este conversatorio y presentar a las protagonistas de este diálogo.

Gladys Huanca, maestra artesana textil aymara de Arica. Reconocida por sus finos tejidos en fibra de alpaca hilada a mano y confeccionados en telar de pedales. Heredó el oficio textil de su madre y de su abuela. Por una década formó parte de la primera organización de mujeres tejedoras aymara *Kantati*. Hoy, al frente del taller familiar *Warmi Ampara* Manos de Mujer, realiza un trabajo que se distingue por la paleta de colores que usa en sus tejidos, la que revitalizó de antiguos textiles precolombinos andinos. Destaca también su búsqueda permanente de experimentación con el fin de lograr técnicas perfectas de teñido y unión

de piezas. Obtuvo el sello de excelencia en la artesanía en el año 2011 y 2017.

Vivian Gavilán, antropóloga de la Universidad de Chile, Magíster en Antropología Social por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO, y Doctora de Antropología y Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili. Se ha desempeñado en organizaciones no gubernamentales como el Centro de Investigación de la Realidad Nacional CIREN, el Programa de Estudios para la Mujer Campesina Indígena PEMSI y el Centro de Estudios de la Mujer CEM. Fue fundadora del Taller de Estudios Andinos, instancia que lideró el trabajo organizativo de mujeres. Cuenta con artículos y capítulos de libros que versan sobre relaciones de género, etnicidad y salud intercultural en el norte chileno. Es autora del libro, entre otros, “Mujeres Aymara y Producción Textil: El Altiplano de Tarapacá”, publicado en 1985 por el Centro de Estudios de la Mujer. Dicha investigación fue muy relevante para la curatoría de la exposición que tenemos hoy en el Centro Cultural La Moneda, en la cual también se presentan testimonios audiovisuales de Gladys. Agradecemos a las dos por su aporte para este conocimiento en torno a las artesanías y lo que ocurrió en el norte con las comunidades artesanas en el contexto de dictadura. Muchísimas gracias a ambas.

No me quiero extender más porque queremos escucharlas a ustedes. Vamos a organizar el conversatorio de la siguiente forma: primero Gladys y Vivian van a conversar para posteriormente abrir la conversación al diálogo.

Vivian Gavilán: En primer lugar darle las gracias a las organizadoras de este evento. Nos cuesta mucho encontrarnos, a pesar de que vivimos bastante cerca las dos. Nunca hemos tenido el suficiente tiempo para poder pensar la trayectoria que hemos seguido, sobre todo desde el punto de vista de la participación social y política en Arica, en la Región de Arica y Parinacota, y también en nuestras vidas. Porque como mujeres no sólo hemos trabajado en torno a actividades laborales, sino que siempre se nos mezclan las vidas personales y hemos estado ahí en todas.

Gladys Huanca: Sí, han sido muchos años de trabajo en conjunto. Creo que igual ha sido muy importante el apoyo del Taller de Estudios Andinos donde está Vivian. Fue un equipo hermoso, de mucha confianza para nosotras, las mujeres que bajaron del altiplano a la ciudad, y para muchas mujeres también que vivían en el mismo altiplano. Entre fines de los '70s e inicios de los '80s, las mujeres principalmente trabajaban el tema textil en su territorio, porque es allá donde se hace la transmisión del saber textil, de todo lo que es el tejido tradicional principalmente, de qué es lo que significan las *kisas*, y por qué tengo que poner una *kisa* antes que otra. Una *kisa* es una degradación de color y eso es importante en todas las prendas tradicionales.

Vivian Gavilán: Justamente lo que estás planteando, Gladys, es la primera parte de nuestra exposición, que siguiendo la lógica del contexto en el cual nos convocan la llamamos “Persistir”; la segunda va a ser “Dignificar” y, la tercera parte, va a ser cómo pensamos “Transformar”, o en qué momentos nos ubicamos en las búsquedas por establecer cambios en nuestra posición. Entonces, cuando hablamos de lo que Gladys estaba mencionando, justamente es el persistir: porque lo que ha señalado son prácticas que se pueden

comprender dentro de la epistemología indígena y que llevan adelante las mujeres en el siglo XX.

Yo quiero que compartamos nuestras ideas en torno a la “artesanía” como noción moderna de la sociedad europea, desde el provincianismo europeo, que hoy día es muy criticado: porque detrás de eso hay procesos racistas, etnicistas que me gustaría abordar en el contexto del concepto de persistir.

Personalmente, me molesta el término artesanía, porque la artesanía es un proceso secular que instaló la industrialización en Europa y ese concepto deja fuera los saberes y todos los procesos tecnológicos que las mujeres recibieron de sus ascendientes. Hay múltiples generaciones que, a través de la praxis y a través de la memoria oral, han transmitido una forma de estar en el mundo. Entonces, rescato la necesidad de que en este país, en América Latina y en el planeta en general, se reflexione sobre el hecho de que aquí hay saberes y técnicas muy complejas. Voy a enunciar algunos componentes que tú venías señalando para que compartamos.

¿Por qué hablamos de epistemologías de conocimientos complejos? Porque el tejer, en la sociedad contemporánea, solamente se puede comprender si consideramos todos los miles de años de los seres humanos, en especial de las mujeres, en el Sur Andino. Desde la construcción de esta recuperación de esta historia, han habido muchos conocimientos que hoy día son necesarios, por ejemplo, todos los estudios que hicieron del *quipu*. Las y los arqueólogos, historiadores y colegas nuestras que se interesaron por esta materia a mediados de los '50s, en general, han dicho que los hilos procesados de camélidos son fundamentales para el desarrollo que alcanzaron las sociedades prehispánicas. ¿Por qué? Hemos descubierto que el textil está compuesto por principios estructurales. Uno son los hilados; el hilado y el torcido. El otro es el concepto de *chinu*, las matemáticas para componer la pieza textil. Y el tercero, el color. Son los tres principios que comunican, que

narran, que cuentan, que es como la ciencia, podríamos decir, aymara.

Entonces, el torcido es un principio básico para componer el *quipu*, que es el término quechua para *chinu*, el concepto de unidad matemática.

Gladys Huanca: El torcido es importante, principalmente, para las piezas tradicionales porque tiene que ser muy torcido, en lo posible con agua para que el tejido tenga durabilidad en el tiempo y, además, para que el tejido quede muy parejo. Un tejido tradicional que no esté bien torcido, no queda bien. Por eso es importante el tema del torcido, principalmente, porque el hilado tiene que ser un hilado parejo, finito, muy delgadito y siempre en dos cabos. Nosotros nunca tejemos en un cabo, siempre en dos cabos o en un *chinu*, podríamos decirlo también, y el componente completo del tejido tiene que ser del mismo torsor.

Vivian Gavilán: Las abuelas y los abuelos de acá, de esta región, en el tiempo prehispánico durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX hasta los años '50s, de una manera un poco distinta y más compleja, todavía tejían hilos en **S** o en **Z**, a la derecha o a la izquierda. Y eso tenía un significado: por ejemplo, todo lo que está asociado a la muerte se tuerce a la izquierda.

Gladys Huanca: Al revés (a la izq.) le decimos nosotros.

Vivian Gavilán: Y los hilos que se usan en los rituales para la turca también son al revés, pero todos los tejidos que se usan cotidianamente son a la derecha.

Entonces, el tipo de torcido es muy importante porque significa algo, es posible interpretarlo. Lo que señalaba Gladys respecto de la matemática está básicamente en el concepto de *chinu*.

Gladys Huanca: Un *chinu* es un par de hilos, o sea, dos hilos. Se contabiliza de esa manera. Nosotros, como pueblo Aymara o para las tejedoras, siempre se cuenta en par o *chinu*. Para el occidentalismo es un par, no

vamos a contar nunca en impares, que un impar es un *ch'ulla*. Un *ch'ulla* significa que está solo, tres o la mitad. Un tejido nunca puede terminar en *ch'ulla*, siempre tiene que terminar en par, porque es complemento. En el lenguaje del tejido tradicional y, hoy en día también en el tejido más contemporáneo, siempre vamos a tejer en par, porque si no, estás solo. Y nunca puedes estar solo, siempre tienes que estar en par. Nunca estás en *ch'ulla*, siempre estás en *chinu*.

Vivian Gavilán: Claro, entonces nosotros hemos dicho que también los matemáticos que estudiaron textiles en las comunidades antiguas, hablan de esta idea de contabilidad, de estar en el mundo, de cuantificar la realidad. Una cuestión abstracta, muy compleja.

Ch'ulla es un concepto clave, como decía Gladys, porque es la mitad de algo, entonces se cuentan los hilos en pares e impares. Entonces *maya*, *chinu*, *chullani* van a contar siempre él solo como *ch'ulla*. No hay forma de contar de otra manera. No existe el conteo occidental 1,2,3,4. Siempre va a ser todo par. Entonces es un concepto que cuantifica y cualifica y está presente en toda la vida, como dice Gladys.

Por ejemplo, Gary Urton que es especialista en *quipus* en el mundo, viene de la matemática y derivó en la arqueología, ha estado toda su vida estudiando los *quipus* y él habla del concepto de *ch'ulla* y el concepto de *ch'ullantin* cuando se emparejan. *Ch'ulla* que significa sin pareja y *ch'ullantin* en quechua, es un principio para comprender lo que dicen los *quipus*. Y los *quipus* hablan de tradiciones orales de una generación a otra, son narrativas de los nudos. También cuentan: son registros de cuántas llamas, cuántas personas hay, como impuestos internos de la época antigua.

Lo otro complejo es explicar que es un *chinu*, porque un *chinu* puede tener un par de hilos hasta dieciséis hilos que se cruzan, y sigue siendo uno solo dependiendo de la pieza textil. Pero a la lógica que nos enseñaron en las escuelas desde Europa, desde la matemática es

difícil de comprender. Solamente en la tecnología de la composición de la pieza textil se entiende. Pero si eso lo trasladamos a otras formas de entender el mundo, de estar en el mundo, es un concepto muy abstracto no es literal, no está ahí, sino que es una forma de comprender y eso es en lo que me baso para decir que no me gusta que digan artesanía.

Gladys Huanca: Claro, porque no es solamente artesanía, es el traspaso de técnicas ancestrales. Le han dado el nombre que han querido y nosotros nunca hemos dicho nada porque siempre dicen, no, es que ustedes no saben, pero nosotros sí sabemos cuál es la composición de un tejido, cuál es la composición de un de una faja o de una *llijlla*, no se llama aguayo. Cuál es la composición de una *talega* por qué se hacen en colores distintos, por qué una faja es tradicional para guardar la semilla, otro para uso diario; cada pieza tiene un significado, un porqué y un para qué.

Vivian Gavilán: Complementando lo que dices, por ejemplo, en quechua las piezas en Tarabuco, ahí se registró el *lutu k’uychi* y el *puka/kamaq k’uychi*. Nosotras decimos *kisa* y, por ejemplo, acá en el alto Tarapacá el color se denomina *k’ura*, que se refiere a tonos naturales del vellón de camélido y *pana* para los tonos de colores. Por lo tanto, hay *kisas k’ura* y *kisas pana*. Entonces, el el vellón de los camélidos naturales provee de una gran variedad de colores que se inscriben en el concepto de *k’ura*. Por ejemplo, *ch’iara* es negro, *janq’o* es blanco, *chumpi* es café, *qosi* es ocre y *oqe* es gris. Son los cuatro colores que van a significar cosas y, de cada uno, va a haber *kisa*. Al contraste se denomina *lak’a* y que tiene significados también importantes para comprender que van a contener esas talegas, para qué se va a usar y cuándo se va a usar.

Entonces el hilado y el torcido, la cantidad de *chinu*, cómo se compuso en términos matemáticos la pieza asociada a los colores, cuántos *chinu* tiene que tener, por ejemplo, una faja *kimsa ch’uru*. Se compone siempre desde una estructura, un sistema. La boca se llama *lak’a* en aymara y son las orillas del tejido. La boca

no permite otro color, ha ido variando en el tiempo, con el racismo y el etnicismo han provocado que se vayan perdiendo estos saberes, entonces la boca las orillas siempre van a soportar rojo y café nunca otro color. Y, lo que acompaña en las fajas tradicionales a la orilla *-lak’a-* es el *linkhu* y siempre se va a componer de un conjunto de *chinu* de colores determinados. El uso de los colores puede variar también de acuerdo a la familia o las comunidades. Se especifica por comunidad muchas veces.

El *ch’uru* que es un concepto muy interesante que se opone al de pampa, no solamente está en los tejidos, sino que es un concepto que se traslada a la organización de las parcelas de los campos, etc; y entonces se va componiendo de acuerdo al resultado final como decía Gladys. *Ch’uru* es el fondo del tejido, tiene que ir contrastando para que se vea la figura, el *ch’uru* es el cajón. En este caso el *kimsa ch’uru* y, otro más complejo que el *pusi ch’uru*, son las fajas. Por lo menos en Isluga y Cariquima, que han tenido más alta complejidad en los últimos años. Pero esto es complejo, en la *pusi ch’uru* antes había más tejidos así, pero se ha ido perdiendo cada vez y son pocas las mujeres que lo realizan.

Vamos a partir el punto dos que es “Dignificar”. Entendiendo lo que es la textilería, conversemos sobre lo que hemos hecho para recuperar saberes, para dignificar el trabajo femenino en una sociedad altamente racista y etnicista. Nos vamos a detener un poco en lo que hicimos durante los tiempos de la dictadura civil y militar.

Lo primero, es sobre la importancia que tiene para las mujeres el proceso migratorio de las comunidades a la ciudad de Arica e Iquique. Aquí recordemos que el puerto libre aceleró los procesos de la profundización de la mercantilización de la economía, por lo tanto, fue mucho mucho más fuerte en ese periodo y afectó mucho a las comunidades del altiplano de donde es Gladys, aquí en Arica.

Gladys Huanca: Aquí en Arica en la comuna de Putre y General Lagos, la migración inicia más o menos en los años ’70s. Nosotros teníamos acá la Junta de Adelanto que trabajó por muchos años en el altiplano haciendo distintos estudios, principalmente, en la comuna de Putre, de donde soy yo. Muchas personas trabajaron en la Junta de Adelanto en un espacio donde estaban y hacían los estudios de los camélidos, de las ovejas que teníamos y de los pastizales. Ya a los inicios del setenta se termina el proyecto de la Junta de Adelanto. La institución le dice a todos los trabajadores, en su mayoría eran hombres que venían de Parinacota, Chucuyo, de Guallatiri, de todos los pueblos casi, si ellos quieren quedarse arriba (altiplano) o se vienen a Arica a continuar trabajando con la Junta de Adelanto, pero aquí en Arica en otros oficios. Aquí ya no era trabajo con las llamas, sino que eran jardineros. Ahí inicia una migración en donde las familias querían que sus hijos estudiaran, porque en esos años, de donde yo vivía o donde mis padres vivían, la escuela más cercana estaba en Guallatire y eso eran como siete kilómetros de camino. Tampoco habían internado ni nada y ese caminar de siete kilómetros era peligroso. Entonces muchos bajaron a trabajar a Arica y ahí inicia todo el tema de la migración donde nos traen a muchos niños y también empieza un trabajo con las mamás y las abuelas trabajando en las casas; lo mismo que hacían arriba (altiplano) pero la hacían en las casas hilando, tejiendo, hablando en Aymara. Yo tuve a mis padres que eran los dos hablantes y eso era enriquecedor para los que estábamos con ellos alrededor. Entonces ahí no se pierde completamente la técnica del tejido. Nos enseñaban todo el tema de la estructura del tejido de las frazadas principalmente, mi mamá hacía muchas frazadas y de colores. Entonces en vacaciones se subía al altiplano, en vacaciones de invierno o de verano se subía a estar con los animales, con los abuelos, con las abuelas, con toda la familia que no bajó del altiplano a la ciudad. Entonces ahí se enriquece más porque ahí estaban todas las ceremonias. Las ceremonias de la marcación del ganado, de las cruza, porque antiguamente yo me acuerdo que mis abuelos hacían unas cruza dirigidas. Entonces las alpacas y las

llamas nunca tenían dos colores, todos eran colores nítidos, porque era una cruza dirigida, o sea, el blanco con el blanco, el negro con el negro, para que así no tuviéramos esta cruza extraña.

Uno aprende de eso y después empieza también este trabajo en la familia. Luego uno lo traspasa. Vimos cómo pudimos generar ingresos para las familias, vendiendo estos productos que para nosotros eran utilizados o utilizables para nuestro pueblo, para nuestra familia, pero no así para el común de los chilenos.

Vivian Gavilán: Sí, esa parte que cuenta Gladys es Arica, en los primeros años de los ’70s. Yo me encontraba en Iquique y estudiando en Santiago pero siempre quería ir al altiplano y, finalmente, pude ir el año 1977 por primera vez. Era un tiempo en el que en la Universidad del Norte en Iquique —a través de su tradición en el trabajo antropológico y folclórico—, crearon el Centro de Isluga de Investigación. En él estaban unos antropólogos muy pioneros y produjeron muchos artículos. Gabriel Martínez con Verónica Cereceda le dieron importancia, fueron los primeros que trabajaron la textilería en este en este marco que estamos hablando hoy día. Fueron muy resistentes a la dictadura y por eso Gabriel después no fue contratado por esta Universidad. La represión no lo permitió. Desde 1975 hasta 1980, más o menos, crearon un programa —antiguo, de la década de los ’60s, que estaba en Putre—, pero aquí generado por la Universidad del Norte, que consistía en contratar a especialistas para generar etnodesarrollo, con posibilidades de recuperar historia, procesos, actividades agropecuarias. La textilería allí cumplió un rol central. Entonces, el Centro Isluga de Investigaciones recogió la necesidad de los pueblos de tener dinero porque ya no alcanzaba con la quinoa y la papa, había que tener dinero para comprar los útiles escolares, para los fideos y el arroz. Necesitaban dinero, todas las familias de Isluga y Cariquima pedían que les ayudaran, pero el Centro Isluga fue de Isluga solamente, entonces les pedían que les ayudarán a comercializar sus productos. El Centro Isluga ayudó a comercializar lana, tejidos, y

quinoa principalmente. El centro era como un centro de comercialización también y eso duró hasta los años ’80s, hasta que lo cerraron por necesidades de la empresa.

La dignificación es lo que cuenta Gladys acá en Arica: el trabajo en casa que después se repite en Alto Hospicio, en Pozo Almonte. Pero en Iquique, las actividades para recuperar la tradición era el tejido, para que las mujeres aporten a los ingresos del hogar. El Centro de Isluga, que vendía en Santiago y en Iquique, tenía una tienda en calle Baquedano, por donde estaba la norte, y después se trasladó al ferrocarril. Vendía productos artesanales. Desde los 70’s llega la dictadura y empieza a meterse CEMA Chile que —si bien los CEMA son creados tempranamente en los años ’30s— con la dictadura, para el altiplano adquieren la intención de controlar a la población, fue la época más racista.

Gladys Huanca: Y la más dura también.

Vivian Gavilán: Sin embargo, no todos los aymara comprenden porque, sobre todo en la comunidad de Colchane, hay una buena percepción de ese tiempo. Pero efectivamente los CEMA Chile no tenían ninguna preocupación por la producción textil ni por comercializar esa producción para un ingreso familiar. Eso es importante, porque en ese contexto las ONGs —que yo también fundé y formé parte de las de Iquique y luego la de Arica—, intervinieron en las comunidades con este objetivo de dignificar, valorar, volver a valorar lo propio. Pero, sobre todo, un aspecto interesante era que habíamos comprendido que los aportes de las mujeres a la economía familiar era una cuestión de vida o muerte. Porque el que la mujer no aportara —a diferencia del modelo de hogar obrero que impulsó el Estado desde el inicio del capitalismo, de la mujer en la casa y el obrero trabajando—, era complejo para su identidad, para su proceso de autoafirmación. Entonces, la dignificación es valorar no sólo la tradición textil, sino dignificar el trabajo de las mujeres.

Esa era nuestra apuesta como ONGs. En tanto que el CEMA Chile y la política de la dictadura era todo lo contrario. La importancia era la seguridad nacional, la geopolítica, la “chilenización” de un sector que ellos consideraban que tenía que modernizarse, tenía que ser chileno porque estaba cuestionada su adhesión a la nación. Entonces, todas las actividades eran para quitar todos los aspectos del indígena. Se prohibió el aymara en las escuelas de concentración fronteriza, que fue el modelo para chilenizar. Se crearon los internados, uno en Putre y otro en Colchane en el norte grande. Sin considerar que hubo apoyo de la iglesia.

Gladys Huanca: Sí, nosotros aquí no tuvimos CEMA Chile. Y si es que hubo, no eran para las mujeres aymara, sino que para la población en general. Había todo tipo de manualidades, principalmente, tejidos a palillo y tejidos a crochet. Pero el tejido o hilado lo compraba en esos años SERCOTEC. Compraba las lanas, el vellón y, principalmente, los tejidos y las frazadas. Casi todas las mujeres lo que más hacían eran frazadas. Y después tuvimos a CARITAS Chile que no trabajó con personas individuales, sino que con grupos de mujeres. Podía ser un grupo familiar o un grupo de mujeres de distintos pueblos que se unieran para poder trabajar. Pero, principalmente, se vendía el hilo y la lana; en madejas o en conos.

Ahí se aprendió a formatear, se aprendió a hacer el lavado, que nos costó mucho. El lavado de la fibra de alpaca no es fácil de hacer, para que quede esponjoso y bonito, había que usar distintas técnicas. Y eso fue más o menos hasta el año 1989, más o menos, que CARITAS ya no nos compró más. Luego llegó el TEA (Taller de Estudio Andino).

Vivian Gavilán: Quiero detenerme aquí para darle los créditos a mis compañeras de Santiago, maravillosas. Cuando ya venía trabajando con mujeres, me convocaron a Santiago. Era ya el movimiento feminista de Santiago, antidictadura. Había empezado la resistencia oficial a nivel nacional. Siempre hubo resistencia, pero en términos de participación de las

mujeres propiamente, se creó el Círculo de Estudio de la Mujer bajo el cobijo del Cardenal Silva Enríquez en la Vicaría. De allí surgieron un montón de ONGs parciales financiadas por la Cooperación Internacional a favor de los Derechos Humanos en Chile. El mundo internacional estaba muy sensibilizado con lo que estaba pasando acá, la violencia que se generó. Entonces, hubo muchos recursos de la Cooperación Internacional que permitieron crear una Unidad para la Mujer Campesina Indígena que me apoyó para trabajar con mujeres del altiplano de Isluga y Cariquima.

Ahí entonces vinculamos a las mujeres de Isluga y Cariquima con la red nacional de mujeres en contra de la dictadura, a través de la textilería y la participación social en eventos, talleres, formación de liderazgo, etc. Cuando estábamos en eso, nos vinimos a Arica y creamos el Taller de Estudio Andino (TEA) y empezamos un trabajo de promoción de la organización y de la participación social de las mujeres a través de la puesta en valor de sus saberes.

Paralelamente, trabajamos aspectos técnicos, en escuelas de liderazgo y en desarrollar, a partir de las propias iniciativas, innovaciones que pudieran permitir aumentar los ingresos familiares.

Ahora bien, si nosotros pudiéramos compararnos con la inversión que hoy hace INDAP en comunidades para promover la textilería o SERCOTEC, yo creo que ni siquiera alcanzábamos el 5% de lo que invierte el Estado de Chile. Porque era un trabajo muy distinto, había una mística, nosotros nos veíamos ocho horas diarias. Trabajábamos sábado y domingo.

Gladys Huanca: Es que había un compromiso también, en donde nosotras necesitábamos este apoyo y ustedes que, de alguna forma, nos apoyaron. Estábamos siempre juntas trabajando en los talleres formación, como también en los talleres en donde hacíamos los rescates de distintas cosas como, por ejemplo, los colores o el teñido. Ya han pasado más de treinta años y la paleta de colores de teñido vegetal

no ha cambiado desde ese entonces hasta el día de hoy. Nosotras con Anita María hicimos un trabajo de aprendizaje, de ver cómo puedes teñir con todos los vegetales del altiplano, qué colores puedes lograr con todo eso y cómo puedes encontrar también un fijador para la fibra de alpaca, porque la fibra de alpaca es un pelo, entonces es difícil de teñir. Cómo logramos sacar todos los mostaza, los verdes, los café rojizo, etc. Toda la paleta de color que de hace treinta años hasta ahora se maneja, no cambiado.

Vivian Gavilán: Eso es importante decirlo y también lo que experimentamos en Santiago con los teñidos de químicos, eso fue otra tarea y otro desafío.

Gladys Huanca: Antiguamente, mis abuelas y mi mamá teñían con solferino. Esa era una anilina que se traía de Bolivia o del Perú, que se vendía en las ferias fronterizas. Aquí nosotros tenemos Chungará, la feria de Caquena, tripartito, y se hacía una por el lado de Guallatiri también. Todas las personas iban a estas ferias y ahí hacían los intercambios. Muchas veces no eran compras sino que eran intercambios. Ahí se compraban las anilinas pero, principalmente, eran las anilinas para hacer los *chimbus* para marcar los animales, las alpacas en el tiempo del floreo. Por lo tanto, todos se teñían con eso pero el teñido con este tipo de anilinas no era duradero en el tiempo porque con el lavado siempre se iba perdiendo el color. Después, cuando empezamos el rescate de todos los colores, se hizo un trabajo muy específico y especial con distintos químicos. La única que logró darnos la receta de todos los colores y lo que nosotras necesitábamos en ese entonces, fue la química de HT. Cómo se lavaba también, cómo quedaba mejor lavado. Porque antes se lavaba con cualquier detergente. Descubrimos en esa oportunidad que no era lo más óptimo, porque las lanas se van comprimiendo a medida que uno va lavando. Entonces, ahí nace todo el tema del lavado, ovillado y del mejoramiento de las fibras de alpaca, de la calidad, de cómo podíamos poner un producto en el mercado con una mejor calidad, principalmente, con el hilo.

Vivian Gavilán: Empezamos a apoyar este proceso tomando en cuenta toda la cadena de trabajo. Por ejemplo, apoyamos a algunas comunidades con las cuales estamos más permanentemente en contacto, con la esquila porque se esquilaba con lata y cuchillo. Había una línea de trabajo con un veterinario en el TEA que apoyaba los procesos de mejoramiento de esquila, con talleres de capacitación de expertos del sur del Perú que venían a enseñar a las mujeres. También trabajamos con ellas el lavado del vellón que no nos resultó nunca, porque no se lava el vellón, se lava el hilo pero no el vellón. Experimentamos mucho, tuvimos aciertos y tuvimos desaciertos. Pero la idea era recuperar ese saber y esas técnicas, que la lengua aymara fuera también valorada a través del hacer textil porque estaba prohibida. Era un contexto muy difícil.

En las redes nacionales, al principio, se vendía lana porque solo habían tejidos tradicionales en el Museo de Arte o en la Feria Bustamante. Partimos mucho tiempo yendo primero por grupo, llevábamos sacos de tejidos de un montón de familias, después fue disminuyendo la participación colectiva.

Quiero destacar que en el tiempo de la dictadura, con las redes nacionales íbamos a Santiago a compartir con otro grupo, por ejemplo, la lana que se mandaba de acá se iba a la Vicaría norte, porque allá estaba el programa de la Fundación MISSIO de Alemania, donde trabajaban puras mujeres tejiendo, porque la industria se acabó y quedó cesante todo Conchalí, toda la zona norte. Entonces, la iglesia apoyó a las mujeres para generar ingresos. Ellas recibían lanas del sur y lanas del norte y tenían acompañamiento también para hacer arpilleras y suéteres para Alemania. Ahí hubo intercambio de muchas experiencias sobre la participación de nosotras como mujeres. Hubo mucha solidaridad. Hicimos talleres para comercializar en la comunidad del altiplano, talleres de contabilidad básica para vender rápido: con prácticas que se estaban haciendo también en Cusco bajo un principio de contabilidad. Buscábamos dignificar a las mujeres, porque ya en ese tiempo se sentían muy disminuidas

por no saber firmar. Trabajábamos para lograr lo que ellas querían: saber realizar las cuatro operaciones matemáticas, que las sabían, pero había que traducirlas al sistema europeo que nosotros seguimos.

Gladys Huanca: Claro, y eso es súper importante porque todas las mujeres que saben tejer a telar, ya sea telar tradicional o el telar de pino, todas saben las cuatro operaciones matemáticas. Porque para tejer hay que sumar, restar, multiplicar y dividir. Entonces, inconscientemente, las mujeres aymara que sabían tejer a telar, también sabían realizar las cuatro operaciones. En la práctica, no sabían realizar una operación escrita en un cuaderno o identificar los números. Porque nosotras trabajamos en pares o *chínus*, entonces eso era muy complicado. Por eso fue súper importante trabajar con ustedes y aprender de lo que significaban los números matemáticos más occidentales.

Vivian Gavilán: Exacto. Y, también, eso que tratamos de hacer con el museo, de tratar de recuperar técnicas ya perdidas, siempre fue inspirándonos en esta historia de tradición textil. Nos puedes contar un poco la experiencia del Kantati para poder enseñar a tejer fajas acá en Arica.

Gladys Huanca: Bueno, el Kantati nace en la década de los '80s con 69 mujeres, después de 2 o 3 años de capacitación, de conocernos y de saber identificar cuál era nuestro objetivo todas juntas. Teníamos socias, principalmente, del sector sur; Cariquima, Isluga y Pozo Almonte. Mayoritariamente todas sabían el tejido tradicional. Fue un trabajo difícil porque, primero, en conjunto teníamos que saber tomar decisiones y, en segundo lugar, fue complejo también porque las reuniones eran muy acotadas. Estábamos en plena dictadura y no podíamos constituirnos como lo que nosotros queríamos, sino que, finalmente, en ese entonces lo que más se adecuaba a nosotros era hacer una cooperativa. Ya constituidas, estábamos muy felices. Apoyadas por el TEA, hicimos un trabajo muy bonito, en donde se hizo el traspaso del tejido tradicional de madre a hija. Juntamos a todas las

jóvenes y niñas que querían aprender, les compramos todas las *kisas*, les compramos las lanas y todos los utensilios completos para que las niñas pudieran aprender, no solamente a tejer, sino que también el vocablo del textil. Aprendieron a hilar, a tejer. Fue un trabajo, más o menos, de 10 años. Aprendimos a teñir con junto, también aprendimos a hacer selección de fibras. Para ese entonces, además del tejido tradicional, también aprendimos a hacer uno más contemporáneo, porque para nosotras era fácil y, además, porque era usable para todos.

Los primeros años en que fuimos a la Feria UC, se vendía mucho la faja y la *inkuña*, porque llamaba mucho la atención por el colorido que tenía. Pero después nos dimos cuenta que estas obras, las personas las compraban sólo una vez, y poco a poco fue bajando la cantidad de productos que se podían vender en la feria. Por eso comenzamos a hacer un tejido más contemporáneo. Hicimos el tejido que se está usando ahora. Eso nace, inicialmente, en un telar de cuatro estacas, no en ese telar que se usa ahora (telar maría). Y en el telar de estacas era difícil porque había que llevar una orilla pareja y la lana que se usaba ya no era un torcido duro, sino que era uno más blandito. Entonces costaba mucho. Se hizo un trabajo “de chino” podríamos decir, en donde teníamos que aprender a hacer estos tejidos, de tal manera que, fuera agradable para las personas que lo usaran. Empezamos a hacer los chales, bufandas, ruanas y ponchos. En ese entonces estaba la cooperativa Almacén Campesino a nivel nacional. Esta cooperativa agrupó a artesanos y artesanas de todo Chile y de todas las áreas.

Vivian Gavilán: Eso fue promovido por el CEM, Centro de Estudios de la Mujer.

Gladys Huanca: Claro. Entonces ahí había cerámica, orfebrería, textilería y madera. Era un espacio muy bello. Y nosotras empezamos a entregar a las mineras y vender ahí en la cooperativa, pero a veces no se vendía mucho, porque, por ejemplo, los textiles eran muy pesados, más duros y, por más que nosotras tratáramos

de que no fuese así, no logramos llegar al punto. Hasta que a una de las socias se le ocurrió trabajar directamente en un telar de pedal, a raíz de un pedido grande que nos llegó. Ese telar, era sólo utilizado por los hombres, para nosotras las mujeres estaba prohibido usarlo. Pero nosotras éramos muy porfiadas, lo comenzamos a utilizar igual. Se hizo mucho trabajo durante esos años, y puedo decir que, la forma de trabajo se ha mantenido a pesar del paso del tiempo. Ha tenido pocas modificaciones.

El TEA fue un gran aporte para nosotras porque nos ayudó a crecer y a formarnos como tejedoras, logrando leer en español y también como dirigentes sociales, no dirigentes políticos.

Vivian Gavilán: Cuando Gladys se refiere a dirigentes políticos habla de los relacionados a partidos políticos. Pero en ese momento hubo muchas transformaciones en las relaciones de poder. Para mí, Gladys es un modelo ejemplar de lo que se llama hoy en día “empoderamiento de la mujer” porque hay autonomía y decisiones para el bienestar de ella y de su familia.

Hubo muchos conflictos entre las parejas y las personas que eran parte de la cooperativa porque no las dejaban ir a los viajes, por ejemplo, o cuando había que participar en eventos, los maridos se oponían porque pensaban que iban a buscar novio o provocaría infidelidades. Esto llevó a que mujeres de la cooperativa se retiraran por presión de sus maridos.

Gladys Huanca: También por presión de la iglesia evangélica, principalmente. Porque hay muchos pueblos originarios que habitan el altiplano que pertenecen a la iglesia. Y la práctica del tejido, las danzas, se ha perdido.

Vivian Gavilán: Por ejemplo, en la primera década de incursión de la iglesia evangélica pentecostal afirmaba que la iconografía presente en las fajas representaba al demonio. Fueron explícitos en declarar que esos elementos eran parte del “pasado indio” y que no se

podían seguir reproduciendo. Entonces uno se da cuenta de estas estructuras de dominación colonial, donde se desvaloriza y se subalterna esta tradición tan importante para la vida en el altiplano.

Lucrecia Conget: Muchas gracias por sus exposiciones. Ya tenemos algunas preguntas de los asistentes. Una de ellas es: si el concepto de artesanías —al ser impuesto por la cultura occidental— está mal empleado, entonces ¿cómo deberíamos llamarlo? ¿saberes, ciencia, manifestación cultural? ¿cuál sería el concepto más idóneo para abordar estas temáticas?

Vivian Gavilán: En el contexto actual, en los últimos 30 años, se ha entendido cómo se han subalternizado los conocimientos de los pueblos indígenas, y se plantea como una necesidad el poner esta cuestión al centro del debate. Lo que llamamos descolonización es el debate de la ciencia abierta, la democratización de los conocimientos y el respeto de los derechos de los pueblos indígenas, etc. Decimos saberes. Pero dentro de la tradición decolonialista hablamos de epistemologías indígenas. Entonces, en este caso deberíamos denominar a la textilería andina o de las comunidades aymara/quechua del sur andino como práctica tecnológica y científica. No sé cómo llamarlo porque me gustaría darle un nombre en aymara también, para que diga, por ejemplo, *yatiri* que es *yatiña* del verbo *yatir*, de conocer o saber, y es sabio. En las comunidades colonizadas aymara existe un rol que es el *yatiri*, el que sana o el sabio que nos enseña cómo mejorar la vida. No está aplicada para la textilería. Debiera aplicarse también para lo que se hace en la textilería.

Mi respuesta, en concreto, es que las propias tejedoras tienen que plantearlo. Yo, como acompañante, doy mi crítica a la dominación, al racismo que está muy enraizado en la antropología, y con esto quiero plantear el problema. Yo también soy crítica al concepto de arte rupestre de mis colegas en arqueología, porque el concepto de arte es reciente en la vida de la humanidad. Todo lo marca la modernización

europea. Entonces, soy muy crítica al provincialismo europeo, porque Europa es una provincia y quieren universalizar su propia tradición cultural, invisibilizando las otras tradiciones. Yo les digo a mis colegas en arqueología, por favor, eliminen ese concepto de arte rupestre, porque no corresponde a lo que hacen, que es interpretar tecnologías y religiosidades de las comunidades prehispánicas. En ese tiempo los que produjeron ese tipo de prácticas de registro no se dividían entre arte o religión, ni siquiera Europa, previo a la modernidad lo hacía. A la persona que pregunta creo que es una tarea pendiente para todas y todos.

Gladys Huanca: Yo creo que después de todos los años que han pasado, nosotras como tejedoras no hemos sido capaces de reunirnos en torno a esta pregunta, y decir qué es lo que queremos o cómo queremos llamarnos. No solamente ser parte de un todo que es la artesanía, porque ese concepto engloba todo, pero nosotros no somos un todo. O sea, tenemos muchas cosas en común, pero la textilería es nuestro lenguaje de la vida. Los tejidos tradicionales son un lenguaje de lo que uno tiene en ese momento o lo que está pasando, de lo que quieres a futuro también, y todo eso va registrado en una *llijlla*.

Así como dice Vivian, es una tarea pendiente, que de alguna forma en estos años, en donde la competencia y la forma que nos ha impuesto, ha sido todo disperso. En este momento no hay ninguna organización que nos reúna como el Kantati. Hoy cada una trabaja en su espacio en grupos pequeños y todas divididas según institución que nos colabora, como, por ejemplo, SERCOTEC, ARTESANÍA UC, entre otras.



Manos que crean, voces que transforman

MESA 1: ARPILLERAS COMO METODOLOGÍA MULTIDISCIPLINAR PARA LA EDUCACIÓN

Aida Moreno Reyes, Arpillerista histórica de la Población Huamachuco, Renca, RM.

Daniela Cobos Villalobos, Dra. en Didáctica de la Educación Artística de la U. de Valladolid.

Moderador: **Sebastián Hinojosa Rodríguez**, Mediador cultural de Fundación Artesanías de Chile.

21 de octubre de 2024

Aida Moreno: Durante la dictadura, una gran cantidad de hombres quedaron sin trabajo por el cierre de las empresas, por la persecución también. En el caso mío, el padre de mi hijo fue sindicalista, por lo tanto, fue perseguido y nos allanaron. En ese momento tan crítico, las mujeres estábamos con las manos vacías, los hijos se estaban desnutriendo, no había comida. Por lo tanto, la iglesia, a través de la Vicaría de la Solidaridad, nos mandó a un equipo de profesionales, entre ellas a Gloria Torres —que es una persona fundamental en el tema de la arpillera— y Valentina Bone, que fue nuestra maestra.

Se buscaron mil formas para poder alimentar a las familias. En eso surge la olla común. Luego de la olla común llega este maravilloso arte a nuestras organizaciones. No era que alguien iba casa por casa dándole la oportunidad a las mujeres, sino que eran las propias mujeres las que se organizaron —a través de la iglesia, en ollas comunes, en grupo de cesantes, en huertos familiares, en una infinidad de formas— para poder buscar la subsistencia.

Cuando llega Valentina con la posibilidad de que nosotras podamos aprender este oficio, fue muy lindo, porque el primer día pensábamos que íbamos a coser inmediatamente, que era como tomar un par de palillos. Pero era como mirarnos, mirarnos a cada uno de

nosotras y poder entender que la arpillera es un arte. No necesitábamos ser universitarias. Podíamos nosotras como madres, como pobladoras, como mujeres que estábamos enfrentando a aquella situación, plasmar en estas telas, que en esos años eran los sacos de harina. Entonces, trabajábamos en el saco de harina Recogíamos de distintos lugares en donde hacían costuras las sobras que quedaban, o tomábamos la ropa de nuestros hijos que ya estaba en desuso, muy en desuso. Con esas telas hacíamos nuestro trabajo.

Aquí hay un ejemplo de las arpilleras que hacíamos en dictadura. Se puede ver que el tema que nosotras plasmábamos en aquellos años no se diferencia mucho de lo que mostramos hoy día: estamos pidiendo no más muertes, justicia y no hay trabajo (respecto a la dictadura). Por ello a mí me ha perseguido el deseo de poder traspasar este aprendizaje a la juventud.

Una de estas experiencias fue cuando a un colegio para trabajar con niños de séptimo. No ha sido fácil. Porque, como todos sabemos, los niños en la actualidad no tienen interés en estas prácticas artesanales. Lo más importante es poder ver de qué manera podemos traspasar esto a los niños. Yo trabajo siempre con la metodología de la educación popular. Sin tanta estructura, conversando mucho con ellos.

Aída Moreno bordando una arpillera
8 de junio de 2024
Casa Velasco. Fundación Artesanías de Chile

Haciendo este proceso, nos dimos cuenta de que los jóvenes no sabían que en la esquina de su colegio existía una capilla. Entonces, trabajamos con una arpillera donde se muestran de todos los servicios que hay en la comunidad. Con ella, les preguntamos a los jóvenes qué sabían ellos de su población: si sabían si existían capillas, CESFAM, jardines infantiles, Casa El Cerro (centro de salud mental), un liceo, entre otros. Este ejercicio, para nosotras como adultas, fue una ganancia, ya que los jóvenes por lo menos pudieron aprender que en su comunidad existían y existen servicios. El medio de la arpillera creo que estotalmente necesario, y hay que luchar para que esta tecnología, este aprendizaje, pueda llegar a los colegios.

Sebastián Hinojosa: Gracias Aída por su historia, por su relato. Tomándome de lo que usted comentaba, sería interesante poder abordar esta visión sobre la arpillera desde distintas disciplinas. Porque, obviamente, la arpillera está relacionada con la memoria histórica y también con esta técnica vinculada al arte, con una expresión afectiva: hay muchas emociones dentro del trabajo de la arpillera y, por supuesto, es muy desafiante de cualquier manera, pero nos interesaría saber también cómo son estas metodologías con las cuales se puede implementar este trabajo y conocer algún tipo de resultado. Daniela ¿cómo ha sido la experiencia dentro del aula?

Daniela Cobos: Primero, agradezco la invitación para contar cómo, desde otro territorio, se está hoy día reivindicando el valor histórico que tiene la arpillera. En mi caso particular, yo era niña para cuando pasaron los hechos que la señora Aída relata. Sin embargo, mi vínculo con la arpillera partió más bien por intuición y por las cosas que empecé a ver en la calle más que en la escuela. Yo no aprendí de la arpillera en el colegio, no aprendí de la arpillera en mi formación universitaria. Sin embargo, la arpillera es un testimonio que no se puede invisibilizar en ningún espacio educativo, especialmente, en la escuela —como el proyecto que está implementando la señora Aída—, y sobre todo porque es parte de nuestra memoria histórica que

también relata hechos usando otras herramientas, usando otras estrategias, otras técnicas, pero que son relatos que merecen ocupar un lugar protagónico en la educación formal.

Mi vínculo con la arpillera formalmente partió gracias a mi querida colega Megan Reimann que está aquí presente. Ella es una investigadora inglesa, neozelandesa, y me invitó a participar en un proyecto en donde, desde distintas disciplinas, abordamos lo que significaba ser migrantes en Chile. Nos estuvimos vinculando durante el año 2022 con migrantes colombianas que viven en una toma hasta el día de hoy, en un cerro de Antofagasta. La idea era que, en conjunto, en nuestro rol de investigadoras, lográramos utilizar la herramienta, la técnica, la sensibilidad de la arpillera, para que ellas también comunicaran lo que a través de la palabra muchas veces no se puede decir: lo comunicaran a través de la arpillera. Entonces, a partir de esa experiencia, nos dimos cuenta que lo que relata la señora Aída tenía mucho en común con lo que estas mujeres estaban viviendo desde hacía mucho tiempo, y que las hizo llegar a Chile en las condiciones que ustedes se pueden imaginar; situaciones irregulares, mucho dolor, mucha violencia, muerte, violencia intrafamiliar, etc. Y este proyecto a mí me permitió, como artista textil, vincularme con la arpillera pero de una forma distinta a la que yo hubiera deseado. A mí, en la universidad, no me enseñaron lo que era la arpillera, a mí me enseñaron el arte textil más tradicional. Y la arpillera en este caso nos permitió generar un vínculo con hermosas mujeres, con las cuales expusimos en el Centro Cultural La Moneda el año pasado. Este vínculo no es solamente técnico —porque yo, a través también de mi facilidad con el arte textil, les permití reconocer esta técnica que para ellas era desconocida—, sino que además nos transformamos en amigas. Entonces, ahí también nos dimos cuenta que la arpillera no solamente cumple una función comunicativa o terapéutica, sino que también nos reúne y nos permite dialogar: nos permite como mujeres conocer.

También he tenido la posibilidad de realizar distintos talleres de arte textil vinculado a la arpillera. En este caso estuve un tiempo trabajando con las arpilleristas del archipiélago (de Chiloé) que, al igual que la señora Aída, son mujeres que desde la década de los '70s vienen trabajando la arpillera con un método que no solamente les permite recibir dinero a través de su trabajo sino que, también, reunirse a compartir relatos sobre un contexto en donde se violaron sistemáticamente los derechos humanos.

Aquí también hicimos un taller de arpillera, pero desde otro territorio, que fue un taller que realizamos para mujeres cuidadoras de la Teletón. Ellas, si bien no fueron víctimas de violación de los derechos humanos en dictadura, son mujeres que día a día viven su propio calvario y así lo relataban ellas. Ellas no tienen vida. Todo lo dan por sus hijos, por sus nietos que viven en algún tipo de situación de discapacidad. Entonces, nosotras quisimos darles un espacio donde comunicaran lo que ellas viven al cuidar a personas que requieren un apoyo permanente. Les dimos el espacio para que dejaran de ser cuidadoras y “fueran mujeres nuevamente”; se sintieran lindas, se sintieran valiosas y nos contaran lo que vivían. Fue una experiencia donde la arpillera, nuevamente, fue la protagonista, pero con otros mensajes, con otras historias.

También tuvimos la oportunidad de conocer a Roberta Bacic, que para quien no la conoce, es una chilena que reside en Irlanda, y es quien se ha encargado de recolectar arpilleras que andan circulando por el mundo, como decía la señora Aída. En Europa hay mucho chileno que conserva estas obras, y Roberta ha hecho un trabajo maravilloso, protegiéndolas, porque, de hecho, hay arpilleras que requieren de un cuidado especial de temperatura porque son telas también que se van deteriorando con el tiempo. Tuvimos la oportunidad de conocerla, de reconocer su trabajo, que es un trabajo muchas veces silencioso pero que pone en valor este oficio.

¿De qué manera esto se transformó en una metodología educativa? Intuitivamente se me ocurrió incorporar a escolares, a partir no solamente de reconocer a la arpillera como parte del patrimonio, sino que, también, con el hacer. La señora Aída tiene razón, es difícil incorporar procesos técnicos que son lentos con niños y niñas que están muy acostumbrados a lo inmediato; mucha tecnología, digitalización. La manualidad no es reconocida como parte del proceso de aprendizaje, imprescindible, especialmente para las artes.

Entonces, ¿cuál fue uno de los objetivos de aprendizaje que yo me he planteado tanto para incorporar a la arpillera en la escuela en la formación de los estudiantes, como en proyectos también de difusión en espacios no formales? Primero, que esto es un testimonio imprescindible de reconocer: la arpillera en su momento no era reconocida como artesanía tradicional, era una artesanía disidente.

Si ustedes revisan lo que era la artesanía en los años '70s, la arpillera no figura como parte de la artesanía tradicional, figura como un acto político marginal, como un acto político que no responde a los requisitos técnicos que en esa época se manifestaban como tradicionales, como parte de lo reconocible, pero desde mi punto de vista creo que sí lo es. Yo la defino como una artesanía disidente (a la arpillera), pero que el año pasado ya fue reconocida como patrimonio, y creo que es momento también de, no solamente, denominarla como artesanía, sino que es arte. Para mí, particularmente, como licenciada en artes, esa división que existe entre arte y artesanía tiene muros porosos. Hay muchos artistas visuales que estudian en la universidad que recurren a la artesanía para sus trabajos, y hay personas que trabajan la artesanía con componentes que vienen de las artes tradicionales. Por lo tanto, ahí también tenemos una distancia que cada día se ha ido disolviendo gracias a que personas como la señora Aída, personas como yo y ustedes, estamos también rompiendo esos límites que, desde mi punto de vista, ya no tienen relevancia alguna.

También la educación patrimonial, la que se imparte en las escuelas, se imparte desde la historia o desde educación cívica, desde otros territorios y las artes. Somos responsables de enseñar a los niños y niñas qué es la educación patrimonial, no solamente con una base teórica —que es necesaria para contextualizar los hechos—, sino que también a través de un procedimiento manual. No existe una educación patrimonial artística si no se explora en primera persona. De lo contrario, se transforma en teoría que al día siguiente se olvida. Entonces, también uno de los objetivos que estoy intencionando con mis estudiantes que están acá presentes, es que el profesor y profesora tienen que plantearse como obligación llevar el patrimonio, llevar la artesanía o arte al aula. Así como enseñan a multiplicar o enseñan a leer, la comunicación a través de la arpillera es importante fortalecerla.

Finalmente, lo que a nosotras nos ocurrió con Megan en Antofagasta habla acerca de lo generosa que es la arpillera. La arpillera es una técnica muy sensible, muy abierta, muy comunitaria, que la puede implementar una persona que tiene interés por ella, que puede partir desde cero. Me ha tocado enseñarles a mujeres a hacer la arpillera, y en dos minutos ya dominan la técnica. Se trata también de un proceso de sensibilización en relación a lo que nos ocurrió: si no tenemos memoria histórica no tenemos cuerpo, no tenemos tejido, no tenemos un entramado social que nos reúna y creo que, también, este tipo de técnicas artísticas nos permiten no olvidar y darnos cuenta de que podemos enseñar nuestra memoria histórica a través de técnicas no tradicionales.

Sebastián Hinojosa: Sólo para complementar lo que decía Daniela, dentro de la exposición sobre la conmemoración de los 50 años del golpe, surgió también una actividad bajo ese mismo sentido de evocar esta colectividad que tiene la arpillera. Porque, como patrimonio cultural inmaterial, la arpillera toma esta relevancia comunitaria: son grupos de mujeres populares. Eso es una característica bien importante. Me quedo con tu relato con relación a que cualquier

persona podría hacerlo. Y ahí, por ejemplo, la actividad que se planteó dentro del espacio de la Fundación acá en el Centro Cultural La Moneda, que invita a las y los visitantes a construir una arpillera comunitaria, logró establecer vínculos intergeneracionales. Cualquier persona podía experimentar esta técnica sin tener conocimientos previos. También puede haber, por ejemplo, una persona mayor que le enseñaba a una persona más joven y, obviamente, había este traspaso de conocimiento que contiene la arpillera y que está vinculado a su memoria histórica y al valor simbólico que tiene en la actualidad. Porque como decía Daniela, la arpillera se relaciona a temas de denuncias o temas de expresiones que hoy en día se quieren visibilizar.

Me parece relevante preguntarles: ¿por qué creen que es importante trabajar la memoria y los derechos humanos a través de esta metodología como la arpillera?

Aída Moreno: Para nosotras —y digo nosotras, porque en la Casa de la Mujer (en Huamachuco) fue la arpillera la que realmente dio esta apertura a invitar a las mujeres a aprender—, era tanto el miedo que la arpillera se veía rebelde o provocativa: nos encontrábamos denunciando cosas. Entonces, las señoras tenían mucho miedo, decían: “No, no quiero nada de política”. Nosotras las decíamos que solamente íbamos a hacer un “bordadito”. Pero en el fondo, cuando comenzábamos estas sesiones, era conversar primero, preguntándonos cómo estábamos cada una en las casas o qué pasaba con nosotras. La gente contaba “es que no tengo agua en mi casa y vengo de allá con los tiestos para buscar agua”, o “me cortaron la luz. Estaba colgándome”. En fin, todos esos temas los compartimos entre todas, y quedaba la “embarrá” porque empezábamos a llorar, porque era compartir lo que estábamos viviendo. Y luego, al invitarlas a dibujar lo que querían plasmar, por supuesto, ellas mostraban una política de denuncia, totalmente fuerte. Y eso es lo que pasa con la arpillera: más que nada se trate de reflexionar sobre cómo estamos cada una. Más que coser bonito, o hacer un dibujo lindo, lo principal era

conversar sobre cómo nos sentíamos: ¿qué pasa con nosotras? ¿qué pasa con los jóvenes? ¿qué les ofrecemos? Para nosotras es importantes el poder darle valor a la memoria que tiene la arpillera, porque va hablando de distintos temas. Una arpillera siempre te va a demandar algo; te está mostrando lo que está pasando en nuestro entorno. La arpillera con las crisis que hemos vividos en los últimos años, su práctica se está multiplicando en estos momentos. Sobre todo con la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado. La arpillera va a estar más vigente que nunca, con nuestra aspiración de llevarla a las juventudes. Es necesario y urgente.

Sebastián Hinojosa: Muchas gracias Aída. Es súper importante el carácter territorial desde el cual aborda la arpillera, porque, por supuesto, son distintas realidades y experiencias. Y el rol que cumple la arpillera ahí es poder visibilizar todo lo que ocurre en los distintos territorios. Daniela ¿podrás entregarnos tu visión respecto a la memoria?

Daniela Cobos: Primero, si pensamos en el concepto de memoria, desde lo que es el desarrollo humano ¿Qué significa la memoria? La memoria son hechos que ocurrieron en tu vida, que permanecen y que, por alguna razón, no desaparecen y que afloran cuando escuchas, a lo mejor, alguna canción, cuando sientes un aroma, cuando ves algún objeto, o a una persona. Con la memoria histórica ocurre lo mismo; la memoria histórica, para no olvidarse, tiene que ejercitarse. Si la memoria (histórica) la dejamos en un libro o en un PDF ¿quién la va a revisar? Nadie y no va a salir nunca. Y el hecho que nosotros revitalicemos hechos históricos a través de un trabajo de memoria de nuestro país, es el mismo ejercicio que uno hace con su propia memoria: pensar de manera constante lo que uno ha vivido. En este caso en particular, es un ejercicio de construcción de memorias.

Este ejercicio lo realizamos en un colegio de la comuna de Ñuñoa (Región Metropolitana). Invitamos a 70 niños a bordar sobre arpillera (esta técnica utilizada por

Violeta Parra) con la intención de revitalizar el bordado, revitalizar lo que es la arpillera, para que en el caso de ellos, esto se transforme en una memoria de sus vidas, para que ellos también consideren el trabajo artesanal y el bordado como parte de un proceso, no solamente personal, sino que de un proceso de reconocimiento de su territorio, de la narrativa de su territorio. Y nos pasó una anécdota en este taller, porque los colegios municipales hoy en día albergan a una cantidad de niños chilenos pero que son hijos de migrantes. Y lo más lindo acá, fue darnos cuenta que los niños migrantes sabían bordar increíble, y quienes no bordaban eran los niños chilenos hijos de chilenos. Entonces, ahí nos cuestionamos que nosotros tenemos una oferta de tradiciones artesanales a nivel latinoamericano que aún se siguen trabajado con niños y niñas. ¿Qué es lo que está pasando en Chile que no lo estamos haciendo, y que tienen que llegar niños de otros países a enseñarnos, que, efectivamente, la artesanía o las técnicas manuales perfectamente un niño de quinto básico lo puede desarrollar? O sea, ahí está también, por ejemplo, lo que decía la señora Aída respecto a que los niños “no están ni ahí”, yo creo que sí lo están. Lo que sucede es que “no están ni ahí” involucra una familia, involucra a un grupo que no ha estado pendiente de transmitir este lenguaje artístico. Un niño de quinto básico “no están ni ahí” no por naturaleza propia, sino porque a ese niño le inculcaron que hay cosas importantes, entre las cuales no está esto. Pero es una responsabilidad no tan sólo de la escuela, es una responsabilidad de la familia, y es una responsabilidad del territorio. Por eso yo valoro lo que se hace en estos espacios no formales, que es revitalizar la memoria a través de las artesanías.

Y, también, por otro lado, hice un proyecto de taller de arpillera con estudiantes de Pedagogía en Educación Básica con mención en Artes de la Universidad de Chile, con un proyecto que nos ganamos el año pasado (2023) por la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado. Este proyecto yo lo presenté en un congreso en Buenos Aires (Argentina) y quedaron fascinados. No solamente por la técnica —porque ellos también

tienen sus propias artesanías—, sino porque se puede trabajar con estudiantes universitarios. El proyecto que hicimos con mis estudiantes fue maravilloso, y el relato, viene de chicos y chicas que tienen 21 años, por lo tanto, ni siquiera vivieron en dictadura. Ellos nacieron en democracia. Lo que ellos reconocen como hechos históricos, lo conocen a través de la literatura, lo conocen a través de una clase de historia. Pero como yo intencioné el trabajo de la arpillera de una manera sensible y, no solamente desde una manera técnica, es que ellos, a través de la arpillera, relataron sus temores como futuros profesores. Y ese vínculo, ese temor, esa angustia, se materializó a través de lo que ustedes pueden ver (muestra de arpilleras). Yo tengo muchos estudiantes de regiones. Entonces, ellos por medio de estos relatos narran cómo desde un pueblo, de una zona que no era en Santiago, llegaban a la ciudad con mucho temor a estudiar pedagogía. Y este trabajo también fue expuesto. Era la primera vez que generaban una producción artística y que la pudieron exponer al público. En uno de los trabajos se hicieron pizarrones, se hicieron con el uniforme de profesor. Ahí podemos ver a uno en tren que viajó hacia la Región Metropolitana. También hacían alusión a cómo podrían estar haciendo clases. Acá, además, hay un componente técnico, estético. Yo tengo una formación profesional, soy profesora de artes, por lo tanto, las composiciones responden a criterios de color, a criterios de organización de los objetos, lo cual, para mí también es valioso, porque ellos se apropian de la técnica para después enseñarla en el colegio; son profesores de arte. Entonces, hay que enseñar la técnica de manera respetuosa, y el respeto de la técnica, también, se da por enseñarla respondiendo a los requerimientos artísticos que ellos como profesores de arte tienen que valorar. Pero, así mismo, también, como ustedes pueden ver, hay una narrativa explícita de lo que para ellos significa ser profesor. Lo expusimos en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile y, tal fue el impacto de este trabajo, que nos pidieron este trabajo para un lugar más grande, que es la Plataforma Cultural de la Universidad —un edificio moderno que está por avenida Grecia

(Ñuñoa). Y ahí nos pidieron exponerlo porque todos quedaron súper interesados sobre cómo se estaba trabajando la arpillera en el contexto universitario. Este trabajo lo definí como un acto de rebeldía en contra de las pedagogías tradicionales. Yo creo que soy una “artista”, y qué significa ser una “artista”: tú puedes tener formación artística tradicional, pero también desplazarte un poco de lo que es la academia. Yo trabajo en la academia, reconozco mi formación profesional y, también, mi labor hoy en día es trabajar en la universidad, pero no por eso no voy a tener una actitud crítica frente a cómo hoy día se enseña. Creo que se enseña de una manera muy académica, muy memorística y muy poco vinculada a las emociones y biografías personales. Esta es una herramienta que se puede trabajar considerando las narrativas personales, teniendo un respeto académico, teniendo una estructura. También es un espacio de encuentro y de participación cultural. Los alumnos agradecen mucho cuando se establecen espacios de diálogo. A mí no me gusta la estructura de una sala de clases tradicional, me genera mucha preocupación cómo el cuerpo tampoco participa en la educación.

Y también, en lo que me gustaría hacer énfasis, para quienes van a ser futuros profesores o educadores: la arpillera, insisto, es una técnica muy generosa, entonces no teman a implementarla. Porque si a mí, desde un espacio súper rígido, que es la universidad, me ha funcionado, creo que en espacios más sensibles y más abiertos, como en el caso de la señora Aída, funciona con mayor fluidez. Es un tema de memoria, de respeto de la narrativa personal de cada uno, pero que también responde a la necesidad de trabajarlo de una forma más abierta y no tan academicista como se entiende muchas veces la educación.





Héctor Vega Risso, presentando sus obras para video del kit didáctico 2023: “La memoria en tus manos”.



MESA 2: KIT DIDÁCTICO 2023.

LA MEMORIA EN TUS MANOS. ¡DESCUBRIENDO LA LANIGRAFÍA!

Héctor Vega Risso, Artesano. Ex-prisionero político Cárcel Pública de Valparaíso.

Libertad Cáceres Cerda, Profesora generalista de Educación Básica. Universidad de Playa Ancha.

Carmen Zapata Lancucheo, Educadora tradicional mapuche y tallerista.

Moderador: **Fabián Sandoval Repetto**, Encargado de Didácticas Fundación Artesanías de Chile.

21 de octubre de 2024

Fabián Sandoval: Muchas gracias a todas y todos por participar de este encuentro. Como bien dice el título, hoy queremos contar un poco sobre los “kits didáctico” que la Fundación realiza. Ellos se hacen en co-creación con las y los artesanos. En particular, vamos a tratar la experiencia de lo que fue el Kit del año 2023, que se hizo junto Héctor Vega Risso —artesano que fue prisionero político en dictadura—, quien en ese cautiverio, en sus propias palabras, se convirtió en artesano por las circunstancias. En ese contexto él conoció el oficio de la lanigrafía. Este oficio, en simples palabras, consiste en hacer un dibujo o una imagen pegando una lana al lado de la otra.

Para dar un poco de contexto, el kit Didáctico lo realiza la Fundación desde el año 2020, esto a raíz de la pandemia. En ese momento, toda la programación cultural se vió afectada debido a las cuarentenas. Es ahí cuando la Fundación busca, de igual forma, poder llegar a los públicos con su misión institucional; que es difundir, promover y conservar las artesanías. Es por eso que se crea este Kit. En ese año se alcanzó a beneficiar a más de 2200 personas. Este es un material pedagógico que entrega contenido relacionado a un oficio para estudiantes que se encuentran en diversas escuelas rurales. Además, este material es parte del programa educativo que tiene el área de Culturas de la Fundación, su nombre es Artesanía Activa, el cual tiene dos focos: el primero, relacionado a los talleres

que realizamos en compañía de las y los artesanos en la sala de clases. Nosotros nos dirigimos a escuelas de la Región Metropolitana o, también, a otras regiones del país, junto a artesanas y artesanos locales a realizar talleres. Pero en ocasiones no podemos llegar, es ahí, en donde el kit didáctico viene a suplir esa necesidad y, sobre todo, apuntando a las y los estudiantes que se encuentran en escuelas más apartadas.

Como les mencionaba anteriormente, en el año 2023 trabajamos con Héctor Vega y beneficiamos a más de 989 estudiantes de escuelas rurales. Este material fue enviado a seis regiones distintas, entre ellas las regiones de Antofagasta, Los Ríos, Los Lagos, Metropolitana, Maule y Valparaíso. Es por eso que acá nos acompañan hoy parte de las docentes y escuelas que se beneficiaron, como el caso de la Escuela de Laguna Verde (Región de Valparaíso), junto a otras seis escuelas de la misma región. Este fue un trabajo que realizamos en colaboración con la SEREMI del Ministerio de Educación y con el Departamento Provincial de Educación de Valparaíso.

El kit contiene en su interior distintos materiales para el desarrollo de las actividades, pero también agrega un material dedicado a las y los docentes, que es la Ruta Pedagógica, la cual es una guía de contenidos para el docente, en donde pueden encontrar información clara para la realización del taller, como por ejemplo,

contenido relacionado a los conceptos de Artesanía, al oficio de la Lanigrafía, Memoria Histórica, entre otros más. A todo lo anterior, ademásm se suma el envío de videos en donde, por ejemplo, el artesano presenta el oficio que realiza, dando una introducción y demostración del taller que las y los estudiantes deberán realizar con los materiales del kit.

Ese es a grandes rasgos el contexto relacionado a la gestión del Kit, pero nos gustaría conocer la experiencia de ustedes. Le parece Héctor que nos pueda compartir un poco sobre su trabajo en el kit.

Héctor Vega: Antes de contarles de cómo llegué hasta acá, me gustaría hacerles un pequeño resumen. Nosotros, muchos hombres y mujeres, en tiempos de dictadura —en mi caso, yo tenía 13 años cuando comencé a militar en el año 1973, antes del golpe de Estado—, nos dedicamos a luchar contra la dictadura; a hacer resistencia a la dictadura. En ese contexto, es que yo, en el año 1986, caigo detenido en Peñablanca (comuna de Villa Alemana, región de Valparaíso) y, habiendo pasado la tortura, la C.N.I. y todo lo demas, llego a la Cárcel de Valparaíso, en donde empezamos a trabajar la artesanía. En general no era solamente la lanigrafía, había cuatro áreas: la lanigrafía, el cuero, la badana, el hueso, guayacán, entre otras. Y ahí era opcional lo que queríamos trabajar de forma personal, pero la lana era obligatoria. Todos debíamos trabajar la lana, porque era la forma de sustentarnos como presos políticos.

Hacíamos un trabajo a la semana, que también lo hacíamos en el saco de la arpillera con la misma técnica, pegando la lana, y eso se lo vendíamos a la Vicaría de la Solidaridad. Con eso ganábamos algo de dinero para alimentarnos. Además, también hacíamos nuestros propios trabajos para venderlos de forma personal, porque teníamos que sustentar a nuestras familias. Yo ya tenía tres hijos en ese momento, por lo tanto, había que producir para poder ayudar a la familia. Y también, por intermedio de amigos o de conocidos, vendíamos al extranjero. Vendíamos mucho.

Para mí, aprender este oficio no fue fácil. De hecho, en ese contexto, yo tenía 26 años y venía de un hogar muy machista. Por lo cual, con las manos era poco lo que hacíamos. Pero tuve que aprender y de a poco me fue gustando. Hasta que de a poco nos dimos cuenta que de esto no podíamos vivir, era poco lo que se ganaba. Pero en 2020, en plena pandemia, tuve que recurrir nuevamente a estas técnicas de lanigrafía. Comencé de a poco a vender mis cuadros y, para el año 2022, por intermedio de la UNAR (Unión Nacional de Artesanas y Artesanos de Chile) llegué a Fundación Artesanías de Chile, justamente, a un conversatorio realizado en la Plaza de la Constitución. Desde ese momento empezamos a hacer talleres en distintos lugares y, ya desde el año 2023, comenzamos a hacer el trabajo del Kit. Para mí, en lo personal, fue un trabajo súper lindo e interesante. Teníamos algunas preocupaciones por cómo se iba a aplicar el trabajo con las y los niños más pequeños, pero la respuesta ha sido muy positiva. Nos han llegado ejemplos de trabajos que son, realmente, maravillosos.

Esta experiencia fue súper importante, porque, como se mencionó anteriormente, fueron entregados 989 kits. Por lo tanto, 989 jóvenes se enteraron que en Chile hubo presas y presos políticos. Entonces, en términos de lo que significa la memoria, la lanigrafía ha sido un vehículo súper importante. Ha sido importante, porque, tal como mencionaba Aída hace un momento, hay que dar a conocer lo que ocurrió en dictadura, ya que muchos jóvenes desconocen esa historia. Eso es lo más relevante de esta experiencia, que las personas vayan aprendiendo de lo que ocurrió en este país.

Fabián Sandoval: Muchas gracias Héctor por su experiencia. También nos gustaría conocer cómo fue este trabajo en la implementación del kit en Laguna Verde, si es que nos pueden comentar.

Libertad Cáceres: Primero, me gustaría contextualizar la escuela en donde nosotras trabajamos. Esta se encuentra ubicada en un sector de Valparaíso. Es una zona rural, por lo tanto, tiene mucha naturaleza.

Pero, también, existen problemáticas ambientales en distintos lugares. Además, nuestra escuela se compone de sellos que se fueron generando de acuerdo a la necesidad que tuvo la población. Estos sellos están relacionados a las artes, deporte, interculturalidad y medio ambiente. Esos son nuestros cuatro ejes que trabajamos con nuestros estudiantes. Fue en ese contexto, relacionado al sello de las artes, que llegó Fundación Artesanías de Chile a trabajar el oficio de la lanigrafía enlazada en los derechos humanos.

Nuestro propósito como docentes, independiente de estos ejes, es que las y los estudiantes sean personas integrales. Esto tiene que ver con el respeto, principalmente, por los derechos humanos y, también, tiene que ver con la solidaridad y los valores que les entregamos.

Dentro de ese contexto, nosotros estuvimos trabajando con estudiantes de segundo ciclo. Ellas y ellos fueron quienes trabajaron esta artesanía. En un momento, no entendían por qué el kit tenía una paloma. Entonces, es ahí cuando uno explica todo el contexto, les explicamos que la paloma fue un símbolo de paz, y que tiene que ver también con todo lo que sucedió en dictadura. Por ejemplo, la masacre, los asesinatos en Chile. Con eso, los estudiantes lograron comprender la historia desde otra forma, desde otro punto de vista.

Encuentro que fue positivo, porque más allá de que nosotros podamos explicarles a las nuevas generaciones el contexto de los derechos humanos, lo que pasó acá en Chile, más allá del currículum de un libro de historia —que por supuesto a nivel nacional a veces nos encontramos que el currículum está al debe de lo que debería ser como un contenido—, esta instancia nos sirve para que podamos también tener un diálogo con los estudiantes. Porque, finalmente, como comentaban que es fome en cierto sentido, estar ahí como solamente comentando los hechos o historias y que los estudiantes a lo mejor no puedan participar. Entonces, dentro de esta instancia, cuando van trabajando en la artesanía, van también teniendo

preguntas. Y siempre tienen muchas dudas, porque no se lo explican en las casas o no se lo explican en otros espacios. Hoy día los docentes somos los indicados para poder comentar la historia.

Yo, por ejemplo, les decía a los estudiantes: es tan cercana la historia que esto pasó en mi familia y me decían ¿en serio tía que esto sucedió? y ¿le sucedió a su abuelo? Les comentaba que muchas otras familias fueron víctimas. Los estudiantes quedan pensando, reflexionando y realizan muchas preguntas. Entonces, en el quehacer pedagógico tienen que existir didácticas para poder conocer la historia y, además, potenciar el tema de los derechos humanos, sobre todo en este contexto.

Cuando estamos con los estudiantes en estas conversaciones, ellos siempre piensan que la violencia en cierta parte es buena. Entonces, ahí entra la reflexión y la orientación que tenemos que hacer los profesores en torno a que la historia la estamos conociendo para que no sea repetida, sobre todo la historia que tenemos como Chile. Todo lo que ha sucedido, y además que la historia puede ser cíclica. Yo les decía a los estudiantes que los derechos humanos se tienden sólo a relacionar con el golpe de Estado, pero ¿qué pasó en el estallido social? ¿Se siguen respetando los derechos humanos? Entonces, desde la conversación, desde el conocimiento que uno le puede entregar a los estudiantes de los hechos que están sucediendo hoy día, se puede dar a entender, como comentaban anteriormente, que esto ha pasado mucho tiempo atrás, pero sigue sucediendo violación a los derechos humanos. Y en ese sentido los estudiantes hacen esa reflexión, tienen esa capacidad también de tener una opinión.

Hace poco, estaba mencionando también que se cerraban las puertas, por decirlo así, en algunos establecimientos. Claramente que, como estábamos conversando ahí con mi compañero, una escuela es una institución, pero a la vez trabajan personas que tienen una idea. En el caso de Laguna Verde, todos los

profesores tenemos una conciencia, una conciencia de clase, de decir que finalmente todo lo que hacemos es para que el estudiante tenga conciencia, que sea crítico con todo lo que pueda pasar en una sociedad.

Y claramente que este tipo de artesanía, de didáctica, sirve mucho. Porque tiene que ser algo transversal, puede ser en la historia, en la asignatura de orientación, se puede dar de muchas formas, pero yo creo que cuando es manual, creo que es la forma más adecuada de poder mostrar la historia. Y además es muy atractivo, porque es una terapia, sobre todo para la salud mental de los estudiantes que hoy día necesitan espacios de expresión. Entonces, nosotros les damos ese espacio, aparte del espacio que tenemos ahí —porque también todo el proyecto educativo que se ha generado es en base a los estudiantes y que sea una educación integral, y además validar lo que es la educación pública. Entonces, todo ese elemento nos da para poder realizar actividades como estas, transformarlas y que además queden en el tiempo.

Entonces, también tiene que ver ahí con el conocimiento desde la verdad, la verdad de la historia de Chile. Así que eso ha sido como una experiencia muy gratificante y creo que esto va a ser un impacto. Ya está teniendo impacto en los estudiantes, y que a través del tiempo se va a mantener. Empezaron con las palomitas, ahora estamos haciendo otro tipo de formato, cuadros, en donde acá mi compañera y yo estamos juntos en el taller. También comentamos el tema de los derechos de los pueblos originarios. Entonces, toda esa es una clase más. Porque a veces dicen, no, en la otra escuela no nos sirve, porque al final no están dentro de la sala de clases. Entonces, yo creo que la escuela en particular rompió con ese sistema. Y estamos como súper orgullosos porque a veces cuando uno viene, a veces conversamos con mi compañero acá, con Daniel, y claro, uno no ve lo que hace el día a día, pero cuando sale, nota los comentarios positivos y nos impresiona.

Fabián Sandoval: Como para ir ya cerrando un poco la conversación, me gustaría también saber la experiencia de usted, Carmen, sobre todo entendiendo desde el punto de vista de la multiculturalidad. Si bien el kit no se enfoca directamente en eso, no quiere decir que no lo podamos abordar, porque en la dictadura también hubo, por ejemplo, pueblos indígenas, familiares, prisioneros políticos, artesanos que se vieron afectados, y me gustaría saber un poco cómo fue la experiencia de usted al tratar este contenido con las y los estudiantes.

Carmen Zapata: Como bien lo dice, tratando de volver a la memoria, no debemos olvidar lo que pasó en un tiempo tan difícil para la gente que no podía defenderse de esta dictadura. Porque si bien es cierto, nosotros como pueblo Mapuche, esta represión viene desde tiempos ancestrales. Cuando nuestro pueblo empezó a ser perseguido para poder apropiarse de todo el territorio. De hecho lo lograron, hicieron pactos, alianzas, tratados, también se violaron los tratados, también llegaron al extremo sur de Chile. Tanto así que esa libertad que tenía el pueblo empezó a reducirse y nos dejaron en reducciones. En el lugar donde yo vivo estamos rodeados de fundos, de forestales. Entonces, la lucha ha sido constante para el pueblo Mapuche y, por ejemplo, mi papá también fue perseguido político. Tal vez no llegó a que lo encarcelaran, pero él fue muchas veces violentado cuando carabineros iban a los campos. Era un lugar muy rural, donde allá no llegaban los vehículos, pero ellos llegaban a caballo y lo arrastraban junto con los familiares y las personas de la comunidad. Entonces igual de una u otra manera había un nexo, cuando llega la Fundación y nos presenta el Kit, uno empieza a recordar por qué uno trata estos temas, o sea, por lo menos, yo en esa área de la persecución política, yo lo tengo en pauta, pero cuando él hace las preguntas relacionadas al tema, yo haciendo el ejercicio de memoria recordaba que mi papá pasó por esa misma etapa.

Actualmente, acá nuestra bandera de lucha es la integración y la lucha con las comunidades. Cuando

yo llegué a este sector, era en el área de la educación. Pero la pregunta que nos hacemos es cómo poder llegar y sensibilizar a las comunidades cuando nos han golpeado la cara con la puerta por prejuizarnos como somos personas conflictivas. Por ejemplo, llega el año nuevo Mapuche y todos se acordaban que existía la comunidad Mapuche y nos llamaban para conmemorar el We Tripantu, entonces se empezó a folclorizar. Pero esa instancia nosotros la utilizamos para sensibilizar, por ejemplo, que nuestra investidura no era como un disfraz sino que era nuestra forma ornamentar nuestro cuerpo. Y de esa forma empezamos a trabajar cuando inició el proyecto PID y yo empecé a trabajar en diferentes escuelas y, entre ellas, en Laguna Verde.

En el caso de la Lanigrafía, también hemos hecho esa actividad, esa fusión, porque es transversal. Donde han trabajado los *lukutuwe*, han trabajado todo lo que es la iconografía mapuche, sus significados a través de las palomas, se hicieron muchas palomas. En la exposición de la Feria Científica también se expusieron todos los trabajos de artes, estaban todos los talleres expuestos, y había muchas palomas.

Este trabajo tiene un valor super importante, ya que gracias a su retroalimentación, nos hemos dado cuenta de todas las actividades que tenemos en la escuela. Cada año tenemos una exposición, en la del año pasado realizamos 32 talleres, el de lanigrafía fue uno de ellos. Hay un sin fin de formas de trabajar la educación integral.

Fabián Sandoval: Muchas gracias Carmen. Para cerrar esta conversación dejo una pregunta abierta ¿cuáles creen que son los aprendizajes que se pueden obtener de la aplicación del kit?

Héctor Vega: Bueno, yo creo que el ejercicio de este taller ha significado ser una terapia para los niños y niñas. Han podido desarrollar el arte que ellos quieran y, además, van conociendo la historia del país. Ese aprendizaje ha sido muy significativo como objetivo del kit, es decir, mil niños y sus familias se enteraron de la situación de las presas y presos políticos.

Libertad Cáceres: Muchas gracias por la invitación, y esperamos que todas estas experiencias se vayan replicando en todos los espacios.





Trabajo en Arpillera Comunitaria con
establecimiento educacional
Espacio Taller Fundación Artesanías de Chile
2024

Arpillera comunitaria

Entre septiembre de 2023 y diciembre de 2024, realizamos un ejercicio de reflexión junto a visitantes y estudiantes de establecimientos educacionales. El ejercicio consistió en generar una arpillera comunitaria en la que cada persona podía plasmar una propuesta para la pregunta:

¿Cómo podemos avanzar en justicia y equidad social?

Aproximadamente 1.500 personas participaron de esta arpillera, que llegó a tener más de 200 metros de largo.





Arpillera Comunitaria en Palacio de la Moneda
Día de los Patrimonios de Niños, Niñas y Adolescentes
Noviembre, 2024



¿Dónde están?
Marcelo Montecino
Fondo Marcelo Montecino Slaughter
MMDH



AGRADECIMIENTOS

Esta exposición fue posible gracias a la colaboración y compromiso de diversas instituciones y personas.

Testimoniantes y personas colaboradoras:
Alicia Cáceres, Leonila Chávez, Pablo Gutiérrez, Gladys Huanca, Ana Llao, Juan Painecura, Héctor Vega, Iris Villarroel, Margarita Zaldívar.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y sus equipos de Colecciones e Investigación y Educación.

Fundación Artesanías de Chile y sus equipos de Culturas, Diseño, Comunicaciones, Comercial, Desarrollo e Innovación Social y Administración; así como también su Directorio, Comité Asesor y proveedores externos.

BIBLIOGRAFÍA

CÁCERES, A. & REYES, J. (2008) Historia hecha con las manos. Nosotros los artesanos y las Ferias de Artesanía del Siglo XX. Santiago: CNCA

CÁCERES, A. & REYES, J (2017) Artesanía urbana en Chile. Santiago: MINCAP

GAVILÁN, V. (1985) Mujer Aymara y Producción Textil. El Altiplano de Tarapacá. Santiago: Ediciones CEM-PEMCI

MORENO ALISTE, C. (1984) La artesanía urbano marginal. Santiago: CENCA PEMCI-CEM





Persistir, Dignificar y Transformar

Fundación
Artesanías
de Chile

