



**Universidad de Concepción  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Antropología**

# **Bordadoras de Copiulemu: La contribución femenina al patrimonio cultural de la región del Biobío**

Memoria presentada a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Concepción para optar al título profesional de Antropóloga con Mención en Antropología Sociocultural

**FIC-R 40046864-0 Instalación de mercados patrimoniales en Biobío**, iniciativa financiada por el Gobierno Regional del Biobío a través del Fondo de innovación para la competitividad

Por:

**Camila Bastías González y Valeria Catacora Alcayaga**

Profesora Guía:

Dra. Heidi Fritz Horzella

Profesora Co-Guía:

Dra. Andrea Aravena Reyes

Agosto 2024  
Concepción, Chile

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres por haberme brindado la oportunidad de estudiar la carrera que me apasiona, aunque eso significaba estar lejos de casa por bastante tiempo, agradezco su apoyo en todo este proceso universitario.

A mi hermana Paula y sobrino Agustín, quienes me acompañaron y me brindaron alegrías aunque fuese por llamadas. A mi Lula, por darme la motivación para continuar para pronto estar juntas.

A mi abuela que ya no se encuentra en el plano terrenal, quien siempre me motivó a estudiar y sacar una carrera universitaria, ahora puedo decir que lo estoy logrando.

A mis amigas Carmen y Javiera que han estado presentes a pesar de la distancia, gracias por escucharme, por sus palabras de apoyo y por todo el cariño que me han transmitido en este proceso.

A mi compañera y amiga Ana Coronado, gracias por nuestras conversaciones y por hacer este proceso mucho más agradable.

A nuestra docente guía, Dra. Heidi Fritz, gracias por motivarnos a seguir y por todo el conocimiento que nos ha entregado.

A la señora Maritza Tapia, presidenta de las bordadoras de Copiulemu, gracias por recibirnos amablemente. Y a cada una de las bordadoras que participaron en nuestra investigación, sin ellas esto no hubiera sido posible.

Y por supuesto, a mi compañera y amiga Camila, agradezco tu amistad y compañía en este proceso un tanto difícil, me alegra haber compartido experiencia y haber podido llegar a la meta juntas.

Valeria Catacora Alcayaga

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por alentarme a seguir mis sueños y siempre estar a mi lado.

A mi abuela, por su amor, preocupación, apoyo incondicional y por ser quién más ha creído en mí y en lo que puedo lograr durante toda mi vida.

A mis hermanas, por su compañía, ocurrencias, risas y palabras de apoyo.

A nuestra docente guía, Dra. Heidi Fritz por confiar en nuestras capacidades, por compartir sus saberes y su dedicación como docente.

A Ana Coronado por su amistad y apoyo en este proceso. Gracias por las conversaciones, risas y sugerencias en el proceso investigativo.

A Gisela Jaeger, por brindarme su ayuda y escucharme a través de los años incluso desde lejos.

A V.P por su sincero apoyo y por siempre hacer todo lo que estuviera a su alcance para ayudarme.

A mi Honey, por acompañarme en cada noche de estudio durante estos cinco años, por sus ronroneos y cariños cada vez que lo necesité.

A las bordadoras de Copiulemu, gracias por recibirnos en sus hogares de forma tan cálida y abierta, por compartir sus historias y enseñarnos sobre su trabajo con tanto cariño.

A mi amiga y compañera de tesis Valeria, por cada cosa nueva que experimentamos, por nuestras conversaciones y la contención durante el proceso. Estoy contenta de lograr esto juntas.

Camila Bastías González

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>II. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>4</b>
1. Planteamiento del problema de investigación.....	4
2. Pregunta y Objetivos de Investigación.....	8
<b>III. ANTECEDENTES Y CONTEXTO.....</b>	<b>9</b>
1. Sobre la situación del patrimonio cultural y género.....	9
2. Artesanía patrimonial y mujeres.....	13
3. Artesanía en Chile.....	16
3.1 Artesanía en la Región del Biobío.....	21
4. El bordado.....	24
4.1 El bordado como forma de expresión.....	25
<b>IV. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>30</b>
1. Patrimonio Cultural.....	30
2. Teoría de Género.....	38
3. Identidad, memoria colectiva y territorio.....	44
3.1 Lo tradicional.....	47
3.2 Identidad artesanal.....	49
<b>V. DISEÑO METODOLÓGICO.....</b>	<b>52</b>
1. Diseño y método de investigación.....	52
2. Tipo de investigación.....	53
3. Población y muestra.....	54
4. Técnicas de recolección de información.....	56
5. Análisis de datos.....	57
6. Consideraciones éticas.....	58
<b>VI. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS.....</b>	<b>59</b>
1. Historia y primeros vínculos Bordadoras de Copiulemu.....	59
1.1 Continuidad el oficio.....	65
2. Proceso y técnica en la elaboración del bordado.....	67
3. Copiulemu como símbolo de identidad local.....	70
4. La experiencia de ser bordadoras.....	82
4.1 Mujeres y bordadoras.....	92
4.2 Empoderamiento y bienestar a través del bordado.....	101
4.3 Transición de lo privado a lo público.....	105
<b>VII. CONCLUSIONES.....</b>	<b>112</b>
<b>VIII. REFERENCIAS.....</b>	<b>117</b>
<b>IX. ANEXOS.....</b>	<b>123</b>
ANEXO N° 1.....	123
ANEXO N°2.....	125



## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Caracterización de la muestra.....	54
<b>Tabla 2.</b> Código de entrevista.....	58

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<b>Figura 1.</b> Mapa Copiulemu, Quebrada de las Ulloa y Pichaco.....	65
<b>Figura 2.</b> Bordadora-locera Ruth Jara y su hijo junto a Rosmarie Prim en una feria artesanal.....	66
<b>Figura 3.</b> Bordadoras de Copiulemu, reunión aniversario 50 años, Copiulemu 2024...	68
<b>Figura 4.</b> Bordado pequeño en proceso Ruby Rojas (izquierda) y Blanca Zambrano (derecha).....	71
<b>Figura 5.</b> Copiulemu, 2023.....	74
<b>Figura 6.</b> Sector camino a Pichaco, 2023.....	75
<b>Figura 7.</b> Sector Quebrada de las Ulloa, 2023.....	75
<b>Figura 8.</b> Bordados pequeños en proceso y terminados de Ingrid Pinilla, 2023.....	76
<b>Figura 9.</b> Bordado mediano Ruth Jara, 2023.....	78
<b>Figura 10.</b> Clara Santos, Copiulemu. Colección de artesanía del Museo de Historia Natural de Concepción.....	79
<b>Figura 11.</b> Trillas, 2024.....	80
<b>Figura 12.</b> Restauración Tapiz Papal, 2007.....	90

## **RESUMEN**

La investigación aborda la contribución de las Bordadoras de Copiulemu al patrimonio cultural de la región del Biobío, se centra en las experiencias de las artesanas, considerando sus aportes a la identidad colectiva, la memoria histórica y la perspectiva de género en el ámbito patrimonial. Mediante un enfoque cualitativo que combina metodología fenomenológica y etnográfica, se realizaron entrevistas semiestructuradas y observaciones no participantes para profundizar en las experiencias y significados que las mujeres bordadoras atribuyen a su labor artesanal. Entre los principales hallazgos, se identificaron elementos clave en la producción artesanal que reflejan la vida rural y las cosmovisiones locales. Asimismo, se constató que su labor artesanal fomenta el empoderamiento individual y colectivo, al permitirles acceder a nuevos espacios de participación social y reivindicar su rol como protagonistas en la transmisión de conocimientos tradicionales. La investigación concluye que las Bordadoras de Copiulemu son agentes culturales activos, cuyas prácticas artesanales fortalecen su autonomía y visibilizan las contribuciones femeninas al patrimonio cultural, destacando la necesidad de incorporar una perspectiva de género en los procesos de patrimonialización.

## **ABSTRACT**

This research examines the contribution of the Bordadoras de Copiulemu to the cultural heritage of the Biobío region, focusing on the artisans' experiences and their impact on collective identity, historical memory, and gender perspectives within the heritage domain. Employing a qualitative approach that integrates phenomenological and ethnographic methodologies, the study utilized semi-structured interviews and non-participant observations to explore the meanings and experiences these women attribute to their artisanal work. Key findings highlight elements of craftsmanship that reflect rural life and local worldviews. Additionally, the study reveals that their artisanal practices foster both individual and collective empowerment by enabling access to new social participation spaces and affirming their role as key actors in transmitting traditional knowledge. The research concludes that the Bordadoras de Copiulemu are active cultural agents whose practices enhance their autonomy and illuminate women's contributions to cultural heritage, underscoring the importance of integrating a gender perspective in heritage processes.

## I. INTRODUCCIÓN.

La presente investigación aborda la contribución de las mujeres en la preservación y transmisión del patrimonio cultural en la región del Biobío, enfocándose en las experiencias y prácticas de las Bordadoras de Copiulemu. Este estudio surge de la necesidad de reconocer y valorar el rol de las mujeres en el ámbito del patrimonio cultural, un ámbito históricamente abordado predominantemente desde narrativas y representaciones masculinas. A pesar de que las mujeres han sido fundamentales en la creación y conservación de diversas formas de patrimonio, sus contribuciones han sido subvaloradas y en muchos casos, invisibilizadas.

El concepto de patrimonio cultural engloba tanto elementos naturales como materiales e inmateriales que conforman la identidad de una sociedad. Los procesos de patrimonialización, o procesos de reconocer y valorar ciertos elementos como parte del patrimonio cultural, han sido tradicionalmente influenciados por una perspectiva eurocéntrica y masculina. Esta visión ha relegado a las mujeres a roles secundarios, centrándose en sus contribuciones desde una perspectiva utilitaria, sin embargo, el análisis del patrimonio desde una perspectiva de género revela la importancia de las prácticas y conocimientos femeninos en la configuración de la identidad cultural, la valoración del patrimonio cultural implica procesos de elaboración y aprendizaje significativos dentro de un contexto social determinado, por lo que resulta imprescindible reconocer el papel que desempeñan las mujeres como creadoras y transmisoras de este.

De acuerdo a Candau (2006), la tradición, aunque es percibida como una práctica inmutable, está sujeta a cambios y adaptaciones que reflejan una dinámica interna de variación y flexibilidad. Esta perspectiva complementa la noción de identidad colectiva, que se construye a través de la memoria compartida y experiencias históricas en común. Homobono (1990) destaca que la memoria colectiva sedimenta los elementos culturales que identifican a un pueblo, asegurando la reproducción de su identidad a lo largo del tiempo. En este contexto, la artesanía emerge como un componente esencial de la identidad colectiva, involucrando no solo la práctica y

transmisión de técnicas específicas, sino también la creación de una memoria colectiva que refuerza el sentido de pertenencia y continuidad histórica. Anguiano (2022) sostiene que la artesanía permite a los artesanos identificarse y comunicar su esencia a través de sus creaciones, mientras que Santos et al. (2023) destaca la importancia simbólica de los objetos artesanales en la reconstrucción de la memoria colectiva de un grupo social.

Un punto importante en la construcción del patrimonio cultural en relación a las tradiciones, memoria e identidad colectiva, corresponde al rol de las mujeres, quienes constituyen un sector artesanal. La UNESCO (2015) reconoce la invisibilidad de la contribución de las mujeres en la protección del patrimonio cultural inmaterial, destacando la necesidad de valorizar y reconocer estos aportes. Pues, según el estudio de Barros (2020), el oficio artesanal femenino no solo ayuda a conservar el patrimonio cultural tradicional, sino que también refleja prácticas de libertad, autonomía y afirmación colectiva. Es por ello que las mujeres artesanas son el eje central de la investigación, su rol es fundamental para comprender su contribución al plano patrimonial.

La región del Biobío con su amplia tradición artesanal, proporciona un marco ideal para explorar estas dinámicas. En la comuna de Florida, provincia de Concepción, se encuentran las Bordadoras de Copiulemu, grupo de artesanas conformado en 1974, su práctica artesanal se encontró vinculado con la alfarería de Quebrada las Ulloa durante un periodo debido a su cercanía territorial. En sus inicios, ambas actividades artesanales se encontraron entrelazadas respecto a distribución y ventas de producto, permitiendo así la existencia de bordadoras-loceras o loceras que por distintas razones optaron por continuar solamente produciendo bordados. Estas mujeres, han significado un aporte importante a la preservación de las tradiciones rurales de la zona por medio de la técnica del bordado en lana, que ha sido transmitida por generaciones, sus diseños reflejan la vida rural y las cosmovisiones locales. Su trabajo no solo es una expresión artística, sino también una forma de narrar historias, aportar a la memoria colectiva y afirmar su identidad cultural. Es por esto que su trabajo ha sido reconocido por la UNESCO y otras instituciones, destacando el significado cultural de sus bordados. No obstante, el reconocimiento institucional no siempre se traduce en un

reconocimiento a quienes se encuentran detrás del objeto o la práctica y sus experiencias ligadas a este.

Este estudio se enmarca dentro del proyecto FIC-R: “Instalación de Mercados Patrimoniales en Biobío”, y tiene como objetivo principal describir la contribución de las Bordadoras de Copiulemu al patrimonio cultural de la región del Biobío, analizando cómo su labor influye en su identidad, autonomía y validación social. A través de una metodología cualitativa con enfoque fenomenológico complementado con un enfoque etnográfico, se busca profundizar en las experiencias y percepciones de estas mujeres, destacando su papel como agentes activos en la creación y transmisión del patrimonio cultural. Se pretende además, contribuir al desarrollo de un enfoque del patrimonio cultural reconozca y valore las aportaciones de las mujeres en toda su diversidad y complejidad.

## II. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

### 1. Planteamiento del problema de investigación

En los últimos años, el estudio del patrimonio cultural ha captado la creciente atención de la academia, en donde con el tiempo, se ha demostrado su importancia en el proceso de comprender y preservar las expresiones culturales presentes en cada sociedad. El patrimonio cultural comprende una gran parte de la identidad de los grupos (Marcos, 2004), por ende, entender sus problemáticas permite conocer en profundidad las faltas dentro de todo el proceso histórico que la construcción del patrimonio implica. Desde las diferentes maneras de comprender el patrimonio se desprenden discusiones que apuntan a interrogantes como qué es el patrimonio como tal y quiénes definen lo que es considerado patrimonial, es en esta última interrogante donde toma mayor relevancia lo que se conoce como procesos de patrimonialización al momento de abordar las diferentes valorizaciones que los grupos humanos entregan a ciertos lugares, objetos, tradiciones, etc. (Jiménez-Esquinas, 2021; Vasallo, 2018; Lagunas y Ramos, 2007; Pérez Winter, 2014). En este sentido, una gran problemática gira en torno al género y el nivel de representatividad de las mujeres en el ámbito patrimonial. Es conocido los diferentes roles que toman en la sociedad mujeres y hombres, por este motivo se han ido creando ideas o conceptos que han afectado la forma de expresión en el patrimonio.

El enfoque de género que permite comprender la diferencia que se ha ido construyendo entre hombres y mujeres también puede verse relacionado en los valores patrimoniales culturales de cada grupo, según la UNESCO (2015), “Todas las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial portan y transmiten conocimientos y normas relacionadas con las funciones y relaciones entre los distintos géneros de una determinada sociedad” (p.3), por lo que en cada grupo puede identificar elementos del asociados a los distintos géneros y su manifestación en el patrimonio cultural. A partir de lo anterior, se puede decir que suele ser escaso el valor que se le otorga a las mujeres dentro del patrimonio, es una problemática que la UNESCO (2015) reconoce en la Convención el patrimonio cultural inmaterial, se refiere como la “invisibilidad de la contribución de las mujeres en la (re)creación y protección del patrimonio cultural

inmaterial" (p.10). Asimismo plantea que "un sesgo en cuanto al género en la identificación del patrimonio cultural inmaterial a escala nacional conlleva el riesgo de que se ignore el patrimonio de determinados géneros" (p.10). Siguiendo esta línea, la construcción cultural del género hombre y mujer, también puede estar relacionada a la forma en que se valoriza dentro de la construcción del patrimonio, donde cada género puede tomar ciertos roles y establecer relaciones de género, la cuales pueden poner en manifiesto cierta problemática cuando un género no es reconocido y valorizado en la construcción del patrimonio.

Ahora bien, desde la perspectiva de género aplicada en el patrimonio, existe cierta crítica a cómo se va constituyendo, según Arrieta (2017), el patrimonio cultural ha sido construido y legitimado desde una visión elitista, eurocéntrica u occicéntrica y masculina. Lo cual tendría como consecuencia la invisibilización de ciertos grupos como ancianos, niños, y particularmente las mujeres, pues, a partir de esta "masculinización del patrimonio" se habría dejado a las mujeres fuera simbólica y materialmente del patrimonio cultural, y al mismo tiempo daría paso a una problemática de representación debido a que la imagen de las mujeres dentro del patrimonio, ha sido constantemente representada por medio de una perspectiva androcéntrica. Mientras que Smith (2008) señala que "that heritage is gendered, in that it is too often masculine, and tells a predominantly male-centred story, promoting a masculine, and in particular an elite- anglo-masculine, vision of the past and present" [el patrimonio tiene un género, en el sentido de que a menudo es masculina y cuenta una historia predominantemente centrada en los hombres, promoviendo una visión masculina, y en particular una élite-anglo-masculina, del pasado y el presente] (traducción propia, p.159). Esto quiere decir se ha ido forjando una idea ya masculinizada del patrimonio, y esto conlleva una menor representatividad de las mujeres, López (2013) refuerza esta idea al indicar que:

La mujer, en singular, esa Otra beauvoiriana, representaba simbólicamente a la Madre, la Patria, la Libertad, la Justicia o la República, que exigía y acogía a los hombres que debían inmolarse por ella. Pero las mujeres, las de verdad, en plural y en minúscula, quedaron excluidas de esa construcción del pasado junto con todos los grupos que esa cultura consideraba subalterna. (p.19)

Asimismo, la palabra patrimonio en su significado más básico haría referencia a los bienes heredados del padre, en base a esto, Jiménez-Esquinas (2017), acusa una falta de neutralidad en el origen de la palabra y una vinculación con el patriarcado lingüísticamente hablando, la autora afirma que el patrimonio solamente cuenta con una apariencia de neutralidad en un supuesto contexto homogéneo en el que no existen las diferencias étnicas, de clase, de edad, de género ni la diversidad funcional, pero que a pesar de su apariencia de objetividad, universalidad y justicia igualitaria el patrimonio no pertenecería realmente a todas las personas, sino más bien a un grupo determinado, según Quintero Morón, (2011) “dependiendo de qué elementos se elijan, se estarán representados unos grupos sociales u otros y dependiendo de qué significados se atribuyen a esos bienes se estarán privilegiando unos valores e ideas u otros.” (p.49).

La baja representatividad y reconocimiento en lo considerado patrimonio cultural puede evidenciarse en el estudio realizado por el Consejo de Monumentos Nacionales en 2021, en donde se analizaba por región la cantidad de monumentos dedicados a mujeres a lo largo del país. Los datos arrojaron que, de 621 monumentos existentes en el país, 356 corresponden a monumentos a hombres, 236 a otras conmemoraciones, mientras que sólo 29 corresponden a monumentos a mujeres, lo que equivale a menos de un 5% en todo el país. Y dentro de este bajísimo porcentaje, casi la mitad de ellos corresponde solamente a Gabriela Mistral, los restantes, en su mayoría tienen relación a mujeres que desempeñaron roles tradicionalmente asociados a lo femenino, y que además, suelen ser representaciones pequeñas y ubicadas en lugares poco visibles a la ciudadanía.

En este sentido, López (2013) explica que el modelo de cultura y patrimonio ha estado relacionado durante mucho tiempo con conceptos que buscan legitimar la nación, a través de este enfoque se buscaba demostrar cierta superioridad y legitimidad de la propia nación en comparación con otras, intentando justificar un presente político, económico y cultural mediante la excelencia de un pasado idealizado. Siguiendo esta línea, la autora apunta a que este enfoque basado en valores patrióticos ha estado a menudo vinculado a la formación violenta de sociedades y Estados, los valores militares y de victoria han sido fundamentales en esta construcción

cultural con fines políticos, y se han asociado principalmente con la masculinidad dominante y sus roles. Las mujeres, en cambio, han sido relegadas a la producción y mantenimiento de la vida, quedando al margen de la exaltación de los valores simbólicos guerreros, siendo vistas más como complementos y a través de su rol reproductivo, proveedoras de futuros soldados y defensores de la nación.

Sin embargo, esta mirada se encuentra en proceso de transformación, si bien el patrimonio cultural está marcado por una invisibilización de las mujeres, surgen elementos que han ido modificando esta mirada, los estudios de género y el feminismo son claves para poder cuestionar las nociones que se han ido construyendo desde el androcentrismo. La perspectiva de género es necesaria a la hora de trabajar el patrimonio cultural y su resguardo. Se entiende que el patrimonio es importante para la identidad y también permite educar respecto a los elementos tanto materiales como inmateriales a los cuales se le da valor cultural e histórico. De acuerdo a Arrieta (2017), los hechos históricos “aunque se asienten generalmente en hechos pasados, los bienes culturales dan cuenta del presente identitario del colectivo social y de lo que éste quiere comunicar” (p.15), es por este motivo que el valor y la difusión del patrimonio femenino, si bien no ha sido desarrollado en su totalidad en periodos pasado, es posible lograr una mayor visibilización.

En base a lo anterior, esta investigación busca incorporar la perspectiva de género en el patrimonio cultural, haciendo énfasis en la contribución de las mujeres en la creación y transmisión de patrimonio cultural por medio de la práctica artesanal. Profundizar en la problemática mencionada a partir de las experiencias de las mismas mujeres artesanas, significa abordar una perspectiva antropológica sobre identidad y género en un contexto patrimonial con el objetivo de visibilizar sus aportes e imagen para una valorización. Para ello, se utilizará el caso del grupo Bordadoras de Copiulemu, constituido en 1974 en la localidad de Copiulemu, Florida, región del Biobío, quienes en el año 2010 obtuvieron el Sello de Excelencia de Artesanía otorgado por la UNESCO, y desde el año 2021 forman parte del Registro de Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2023) gracias a sus bordados que muestran imágenes representativas de la vida cotidiana rural. A partir de sus experiencias como creadoras de patrimonio se busca explorar en

sus cosmovisiones y valoraciones sobre el trabajo que realizan, con el objetivo de dar una visibilización y valoración de su contribución al patrimonio. Asimismo, a raíz de la discusión sobre el reconocimiento y/o valoración elementos patrimoniales, en conjunto con la problemática de la manera en que se representa a las mujeres en el patrimonio, se pretende presentar la imagen de la mujer en del patrimonio cultural a través de la perspectiva de las mismas mujeres que forman parte de él. Así, el objetivo de la investigación reside en la problemática de género y patrimonio, considerando las diferentes apreciaciones que las mujeres artesanas tienen de su participación en la creación de artesanía patrimonial.

## **2. Pregunta y Objetivos de Investigación**

### **Pregunta de investigación**

A partir del problema de investigación presentado previamente, se desprende la siguiente pregunta:

¿Cómo se configuran las experiencias como mujeres artesanas de las Bordadoras de Copiulemu en su contribución al patrimonio cultural en la región del Biobío?

### **Objetivo general**

Describir las experiencias como mujeres artesanas de las Bordadoras de Copiulemu en su contribución al patrimonio cultural en la región del Biobío

### **Objetivos específicos**

- a. Describir el proceso de creación artesanal destacando elementos importantes de la historia de la comunidad.
- b. Explorar la contribución de las bordadoras en la formación de identidad local y colectiva.
- c. Identificar las valoraciones, experiencias y significados que las bordadoras atribuyen a su labor artesanal.
- d. Indagar las diferentes construcciones de género presentes en las experiencias de las mujeres bordadoras.

### III. ANTECEDENTES Y CONTEXTO

#### 1. Sobre la situación del patrimonio cultural y género

Las mujeres han desempeñado un papel fundamental en la preservación y transmisión del patrimonio cultural a lo largo de la historia, sin embargo, la representación del patrimonio cultural en espacios oficiales, ha tendido a reflejar jerarquías de género que han minimizado las contribuciones de las mujeres. Contreras y Aguirre (2022) mencionan que solo un pequeño número de sitios y acontecimientos considerados parte del patrimonio cultural a nivel mundial están relacionados con las historias y las vidas de las mujeres, resultando en una “eliminación” sistemática del patrimonio de las mujeres que dificulta su reconocimiento.

No es una problemática reciente, desde la década del 70, el movimiento feminista comenzó a señalar la limitada representación, y en ocasiones, la exclusión de las mujeres en el patrimonio histórico, el arte y los museos (Jiménez-Esquinas, 2021). Siguiendo a Mayayo (2003), ésta invisibilización llevó a las mujeres feministas a cuestionarse por qué no había mujeres artistas de renombre como Miguel Ángel o Picasso, esta aparente falta de figuras femeninas destacadas no se debe a la ausencia de interés o talento por parte de las mujeres, sino a una serie de factores políticos sociales que han impedido su reconocimiento. Esta tendencia hacia la marginalización de las mujeres en el ámbito cultural y artístico se relaciona a los estereotipos de género que las han relegado a roles secundarios, en este contexto, Jiménez-Esquinas (2021) explica que:

las mujeres han sido asociadas fundamentalmente a dos roles minusvalorados, caracterizados por la pasividad y por su relación con los hombres: el de mujer-objeto con un papel ornamental, musas, fuentes de placer e inspiración o bien el de mujer-madre con un papel como cuidadoras, reproductoras abnegadas de las tradiciones, espectadoras, vírgenes (p.298).

Asimismo, Lagunas y Ramos (2007) tras analizar distintos recintos museográficos en Argentina, han señalado que a menudo se han privilegiado narrativas y objetos que refuerzan estructuras de poder predominantes, relegando historias y aportaciones femeninas a segundo plano, encontrándose con que “a pesar de que el tiempo pasa y las sociedades se transforman, las mujeres aparecen en estos espacios y en los objetos expuestos, asociadas a las actividades que contribuyen a la constitución de los estereotipos femeninos”. Además han identificado que estos espacios:

han sido estructurados de acuerdo a un orden jerárquico que muestra cómo la distribución espacial de los objetos atribuidos a los varones y a las mujeres reflejan la representación simbólica de los lugares que mujeres y varones tienen adjudicados en los espacios sociales, y por otro lado facilitan la comprobación de que las jerarquías de género ordenan tal distribución en las instituciones públicas y privadas que funcionan como museos (Lagunas y Ramos, 2007).

En parte, esto tendría que ver con la institucionalización del patrimonio, en donde las instituciones consideradas como legitimadoras de patrimonio a través de una “intencionalidad por parte de aquel/aquellos que seleccionan, recuperan, exponen con el fin de configurar una específica identidad al objeto acorde con los sistemas de creencias dominantes” (Lagunas et al., 2014, p.239). Esta tendencia a representaciones simplificadas de la mujer, limita la comprensión de su papel en el patrimonio cultural, además de resultar en una representación parcial y distorsionada del patrimonio cultural, subestimando la importancia de las mujeres en la formación y preservación de tradiciones.

Vassallo (2018), al investigar documentos de archivo relacionados a mujeres señala que al inicio de los estudios sobre/con mujeres y género, uno de los desafíos principales fue identificar y ubicar a las mujeres en los archivos estatales o institucionales como sujetos históricos. Aunque los historiadores ya habían abordado a las mujeres en sus estudios, lo hacían desde perspectivas historiográficas diferentes. Los centros de documentación especializados en estudios de las mujeres o temáticas de género surgieron de forma tardía a partir de los años 80 en Europa y Estados Unidos, pero no se consolidaron hasta finales del siglo XX, proporcionando información

“previamente procesada, tratada, abreviada, seleccionada de la forma menos gravosa, en términos de tiempo y dinero para los usuarios” (p.83). Asimismo, la mayoría de estos centros fueron creados por pequeños grupos de mujeres y no por iniciativas estatales, un ejemplo destacable es el primer museo de mujeres fundado en Bonn, Alemania en 1985 (Vassallo, 2018).

Sin embargo, Vassallo subraya que “en muchos casos, las huellas de las mujeres fueron difusas y hasta invisibles ya que sus archivos personales se han mantenido tradicionalmente en la esfera privada, sin formar parte de sistemas archivísticos de consulta pública” (p.88), y a modo de crítica, la autora menciona a la UNESCO, organismo que a pesar de su influencia mundial en educación, ciencia, cultura, comunicación e información, tardó en abordar la relación entre el patrimonio cultural y la problemática de género. Fue recién en 2015, en su “Informe Igualdad de género. Patrimonio y creatividad”, cuando se comenzó a reconocer la importancia de las mujeres como conservadoras y transmisoras del patrimonio inmaterial (Vassallo, 2018).

Por otra parte, Pérez Winter (2014) evidencia que las representaciones occidentales tradicionales sobre la mujer (a menudo de carácter masculino), aunque han sido criticadas, denunciadas y superadas en gran medida por los estudios de género, continúan vigentes y se reflejan en el campo del patrimonio cultural. La autora, describe el caso de Capilla del Señor, Argentina, ciudad que a través de la patrimonialización, se posicionó como el principal destino turístico de la Provincia de Buenos Aires. En donde a través de entrevistas a personas involucradas en actividades culturales-patrimoniales y turísticas del municipio y ciudad, pudo identificar que la narrativa sobre la historia y desarrollo de la ciudad se construye a partir de figuras masculinas que son reconocidas bajo la categorización de “pro-hombres”.

Se los enaltece al considerarlos los responsables del carácter pionero y cultural de la ciudad. Y de alguna manera se masculiniza la ciudad cuando se menciona que la acción de esos hombres se encuentra en la memoria y ‘se siente’ en las calles de Capilla del Señor (Pérez Winter, 2014, p.550).

Ante esta categorización y como medio de visibilización a la contribución femenina, indaga sobre potenciales “pro-mujeres” en la zona, y obtiene información acerca de mujeres que aunque no tienen el mismo reconocimiento que otras figuras masculinas influyentes, son recordadas por los habitantes su contribución al ámbito artístico de Capilla del Señor como pintoras, escritoras, o partera. Destacando la figura de una mujer apodada como “la cacica” o “la jefa”, una mujer independiente, respetada, querida y con cierto poder en la comunidad. No obstante, estas mujeres quedaron relegadas a un segundo plano debido a la masculinización del proceso de patrimonialización en la ciudad.

A partir de ello, se entiende que las actividades que hacían las mujeres no eran consideradas como algo importante, no eran consideradas valiosas y eran excluidas, el abordaje del patrimonio cultural buscaba mantener una hegemonía masculina (Jiménez-Esquinas, 2017). Sin embargo, más adelante con las reivindicaciones feministas se da un proceso importante que permite cuestionar el patrimonio, lo que se buscaba es un mayor reconocimiento pues, como indica la autora la poca representación se traduce en:

el déficit de interpretación sobre nuestras realidades y la falta de comunicación o divulgación de las historias, las creaciones artísticas hechas por mujeres, el escaso reconocimiento a nuestras vidas cotidianas, a nuestras producciones y prácticas culturales, las cosmovisiones de las mujeres en los museos y exposiciones, el vacío que nos hacen en los libros de historia, los currículos escolares, las colecciones, en los nombres de las calles, en las estatuas del espacio urbano, etcétera (p.27).

Es por este motivo que se ha ido ampliando, cuestionando la representatividad de las mujeres en el patrimonio, reconociendo la posición subordinada de la mujer en los procesos de patrimonialización. Si bien el patrimonio es considerado hoy en día como cualquier elemento cultural significativo para las personas, estuvo muy asociado a la invisibilización de las mujeres y su papel cultural tradicional en la sociedad. Asimismo, es importante destacar que no solo las mujeres quedaban excluidas, otros grupos e identidades, que estaban fuera de lo aceptado, también se vieron invisibilizados. Hechos que han sido bastante denunciados, y como resultado se

observan procesos de transformación (aún en desarrollo) que han permitido abordar la cultura desde distintas perspectivas en la actualidad.

## **2. Artesanía patrimonial y mujeres**

La participación de las mujeres en el patrimonio cultural, también ha estado profundamente involucrada en la preservación de prácticas culturales a través de diversas formas de expresión, como la artesanía. Práctica que ha estado presente a lo largo de la historia y en diversas culturas alrededor del mundo, como primer acercamiento a la comprensión de artesanía, en su forma más simple se puede catalogar como el “resultado de la creatividad y la imaginación” (Roncancio, 1999, como se citó en Rivas, 2018, p.81) En donde Rivas recalca que este resultado queda plasmado en un producto y en su elaboración, al cual se le otorga un valor cultural importante. Dicho valor cultural puede reflejarse en la visión más precisa que otorga la definición de artesanía desarrollada por la UNESCO en el simposio internacional sobre “La Artesanía y El Mercado Internacional: Comercio y Codificación Aduanera” en 1997, donde se establece que:

Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano o con ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.

Siguiendo estas definiciones, la artesanía se caracteriza por ser una actividad que requiere de distintas habilidades y destrezas manuales y se encuentra ligada a diferentes aspectos, uno de ellos es su valor cultural. Ahondando más en este aspecto de la artesanía, es donde se puede identificar la artesanía patrimonial, que “se produce

desde tiempos ancestrales y en las cuales se conservan, sin mucha variación, las técnicas” e “identifican el lugar de origen del producto” (p.82). Esta definición se acerca a una forma específica de artesanía y está relacionado con la identidad de la comunidad donde es elaborado el producto, pues el valor cultural asociado es importante para las personas que son partícipes dentro de su elaboración, donde pueden plasmar parte de su identidad cultural, su cosmovisión, y también responde a una economía para los artesanos y artesanas.

De esta manera se puede hablar sobre la artesanía como patrimonio cultural, ya que permite “dar un sentido de identidad a los pueblos y a los individuos en el seno de una colectividad mayor” (Rivas. 2018, p.84). Estos objetos se distinguen por su valor estético y cultural ya que están arraigados a la historia y las tradiciones de una comunidad o una región específica, en donde cada pieza artesanal lleva consigo la esencia del artesano que la creó, y en muchos casos, la esencia de todo un grupo familiar al tratarse de un conocimiento que frecuentemente es transmitido de generación en generación.

En este contexto, la artesanía patrimonial constituye uno de los ámbitos más concretos en los que se manifiesta el patrimonio cultural inmaterial (Sekik, 2016). Esta manifestación se ve reforzada en el papel que toman las mujeres al involucrarse en la práctica artesanal, son ellas las principales transmisoras de las técnicas y conocimientos tradicionales, siendo parte importante en la preservación de tradiciones, transmisión de rituales y la conservación de habilidades, elementos cruciales para la cohesión familiar y social. Las mujeres tienen una capacidad intuitiva para adaptar y revitalizar estas tradiciones, pues son ellas quienes “suelen estar en posesión de los conocimientos y habilidades tradicionales. Conservan, perpetúan y transmiten a las jóvenes generaciones un patrimonio cultural e identitario” (Sekik, 2016, p.287).

Asimismo, según Uwimabera et al. (2017), desde una perspectiva de género, la creación de artesanías está influenciada por la división del trabajo entre hombres y mujeres, pues algunas artesanías son hechas por hombres, otras por mujeres, y a veces ambos colaboran. En este sentido, a menudo se asocia con el género en función de las demandas del proceso, las artesanías que requieren habilidades manuales precisas o detalles minuciosos suelen ser vistas como femeninas, mientras que

aquellas que implican mayor fuerza física o trabajo pesado son frecuentemente percibidas como masculinas. Por otro lado, en las zonas rurales, la artesanía se considera una actividad típicamente femenina, ya que se ajusta a las tareas domésticas tradicionales como el cuidado de los hijos, la preparación de alimentos y otras actividades diarias. Dado que usualmente, esta forma de trabajo utiliza materiales locales y técnicas compatibles con el hogar, por lo tanto, no representaría grandes obstáculos para las mujeres rurales. Por ello, la artesanía se ve como una actividad adecuada para ellas y se promueve frecuentemente como una estrategia para el desarrollo de estas áreas (Uwimabera et al., 2017, p.3686).

Sin embargo, por medio de esta práctica las mujeres no solo conservan técnicas tradicionales y su cultura, sino que también generan oportunidades para el empoderamiento económico y social de las mujeres, transformándose en medios para alcanzar autonomía y resaltar la importancia de su participación en el patrimonio cultural. A modo de ejemplo, esto puede reflejarse en la investigación de Huber (2019) sobre mujeres bordadoras de San Pablo el Grande en México, una comunidad otomí muy tradicional, en donde sus piezas tienen origen en una leyenda sobre la creación del mundo por los Antiguos, que vivían en los cerros de la región. Cerca del pueblo, una formación rocosa llamada “El Cirio” muestra pinturas rupestres que reflejan las ideas prehispánicas sobre la flora y fauna local, estas imágenes han inspirado los motivos de los bordados. Tradicionalmente, dos personas estaban involucradas en la creación de un bordado tenango: un dibujante y una mujer que bordaba. El dibujante solía ser un *badi*, un curandero otomí que interpretaba mensajes de seres extrahumanos a través de dibujos. Aunque la tradición es muy antigua y se considera sagrada, en la actualidad, las mujeres realizan tanto el dibujo como el bordado debido a la disminución del carácter ritual asociado al dibujo. Así, los bordados tenangos siguen siendo una parte esencial del patrimonio cultural otomí serrano (p.107), y a su vez al ser comercializados, las mujeres de San Pablo el Grande pueden generar ingresos propios, lo que les proporciona un grado de independencia financiera, posibilitando tomar decisiones más autónomas sobre su vida y contribuir de manera activa a la economía familiar. En palabras de la autora:

su elaboración nunca tiene un mero fin económico, sino que representa también la difusión de la tradición local (...) por otra parte, les confiere un aumento de autoridad y autonomía, ya que, cumpliendo con su rol de transmisoras de tradiciones y ejerciendo un trabajo que corresponde a las prescripciones de género (...) se han convertido en las verdaderas jefas de sus hogares reconocidas por la familia entera (Huber, 2019, p.116).

Así, la participación activa de las mujeres en la artesanía patrimonial además de asegurar la preservación de técnicas tradicionales, contribuye al desarrollo económico y social de las mujeres artesanas. El caso de las bordadoras en San Pablo el Grande demuestra cómo estas prácticas culturales se adaptan y evolucionan a través del tiempo, reflejando tanto la continuidad como el dinamismo de las tradiciones.

### **3. Artesanía en Chile**

Para contextualizar el desarrollo de la artesanía en Chile, es necesario repasar brevemente la construcción de la noción de artesanía a partir del siglo XX, la cual en un comienzo estuvo marcada por la discusión sobre su distinción, y a la vez, relación con el concepto de arte popular, el que fue definido en primera instancia en la Mesa Redonda de Arte Popular Chileno convocada por la Universidad de Chile en 1959 como:

por una parte, las expresiones formales materiales y tradicionales del pueblo, cuyas raíces más profundas están en el pasado y sobreviven en virtud del espíritu conservador de la gente común. Por otra parte serían también las expresiones espontáneas e instintivas que ejecutan los artesanos y artistas populares no educados para ello de forma sistemática (Mesa Redonda de Arte Popular Chileno, 1959).

Desde esta aproximación se puede señalar que el arte popular era concebido “como algo esencialmente tradicional, anónimo y espontáneo; nociones que hoy podemos someter a discusión para la artesanía” (Consejo Nacional de la Cultura y las

Artes, 2008). Por otro lado, la artesanía como tal, era comprendida con un enfoque marcado por el sector productivo debido al acercamiento que tuvo el Estado al concepto mediante instituciones de este sector (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008). Por lo que, en aquella época se reconocen elementos diferenciadores entre ambas concepciones, tales como el taller, la técnica, la enseñanza y el medio social de consumo. Peters y Núñez (1999), sobre estas cuatro distinciones explican que; respecto al taller, la artesanía implica un taller colectivo organizado con “maestro” y “oficiales”, que además se encuentra orientado a la producción en serie, en cambio, el arte popular se trabaja de manera autónoma en el hogar, sin habilidades especiales y una escala de producción reducida. En cuanto a la técnica, la artesanía implica el dominio de un oficio técnico racional, con división del trabajo y salario para los obreros, mientras que en el arte popular no cuenta con herramientas personalizadas y sus recursos técnicos suelen ser hereditarios, con solo un individuo llevando a cabo todo el proceso de elaboración. En relación a la enseñanza, en el taller artesanal hay “maestros” que dirigen y llevan la responsabilidad del trabajo, además de los aprendices que reciben formación, en contraste, en el arte popular la enseñanza se realiza dentro del ambiente familiar de manera involuntaria por medio del contacto y convivencia en el hogar. Finalmente, respecto al medio social de consumo, el taller artesanal ofrece un campo social extenso durante todo el año, mientras que el arte popular se produce en núcleos de poblaciones reducidos y en épocas más específicas.

Como se observa, la manera de referirse a la artesanía se encontraba fuertemente marcada por su dimensión comercial y productiva, sin embargo, con el paso del tiempo se abrió paso a la incorporación del aspecto cultural de la artesanía gracias al concepto de “artesanía típica” en el año 1971 bajo el alero del Proyecto de Fomento y Desarrollo de la Artesanía Típica Chilena a Nivel Nacional de SERCOTEC que la señala como un sector que “produce artículos tradicionales modernos, folklóricos, decorativos y artísticos -utilitarios u ornamentales- a base de materias primas nacionales, con gran predominio del trabajo manual, como medio permanente o provisional de trabajo, y fuente principal o complementaria de ingresos” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008).

Durante la dictadura, de acuerdo a Fernández de Paz (2015), se implementaron políticas uniformizadoras bajo la fachada del desarrollo económico, y la actividad

artesana pasó a ser gestionada por el Centro de Madres (CEMA) “organización creada en 1957 para el apoyo a mujeres necesitadas, ahora encabezada por la esposa del dictador con la ayuda de monitoras voluntarias, que llegó a contar con 10.000 centros distribuidos por todo el país” (p.382), en donde la artesanía se limitaba a su aspecto técnico, valorándose únicamente la habilidad manual para producir objetos, sin considerar el contexto cultural y social de las piezas. Posteriormente, con el retorno de la democracia, y la creación del Consejo Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), se implementó programas para revitalizar la artesanía tradicional. Estos programas fomentaban talleres, capacitaciones, muestras y publicaciones sobre artesanía. En esta línea, en 2003 se estableció un Área de Artesanía dentro del Ministerio de Educación, cuyo objetivo era promover el reconocimiento y la valoración de la actividad artesanal. Y ese mismo año, se fundó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), un organismo autónomo encargado de implementar políticas culturales, pasando el Área de Artesanía a formar parte de esta nueva institución (Fernández de Paz, 2015).

Desde una perspectiva más actual, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), establecido en 2018, ofrece una definición de artesanía según el Estado chileno. A través de la plataforma Chile Artesanía (s.f), una iniciativa del MINCAP, se señala que la artesanía se concibe como “la elaboración de piezas u objetos realizados individual o colectivamente donde pueden utilizarse herramientas y/o instrumentos predominando la ejecución manual”, y que al mismo tiempo, en el dominio de estas técnicas influye “el sentido de la pertenencia y la creatividad en la elaboración de productos pertenecientes a una determinada cultura.”.

La plataforma también distingue entre artesanía tradicional y artesanía indígena. En donde la artesanía tradicional puede entenderse como una “práctica asociada al dominio de un oficio transmitida de generación en generación en un pueblo o comunidad ligada a su territorio y paisaje cultural”. Del mismo modo, se señala que esta práctica muestra una continuidad en sus formas, técnicas y simbolismo a lo largo del tiempo, pero también se reelabora manteniendo su identidad y sentido de pertenencia cultural. En cuanto a la artesanía indígena se dice que “es toda aquella práctica asociada directamente con las manifestaciones culturales de los pueblos originarios, y entendida como vehículo del patrimonio inmaterial”. Esta es el reflejo de las creencias y sabidurías de diversos grupos étnicos que se han ido transmitiendo de

generación en generación a través de formas particulares que expresan sus valores fundamentales y cuentan con una significación cultural e identitaria. Es por esto que, “los objetos artesanales, formas y producción deben respetar, resguardar y tener coherencia con la iconografía y medios simbólicos de los pueblos originarios a quien representa” (Chile Artesanía, s.f). A pesar de que estos conceptos son distintos, comparten elementos en común, como la transmisión generacional de conocimientos y la importancia de respetar la identidad y significado cultural en la elaboración de objetos artesanales.

Esta transmisión generacional y la preservación de la identidad cultural han permitido que la artesanía se convierta en un medio de expresión y empoderamiento para diversos grupos en la sociedad chilena. En particular, según expresa García Rosselló (2007), la artesanía surgió como una práctica con visibilidad social restringida y de bajo prestigio social, ya que era realizada por grupos considerados como subalternos, como mujeres, campesinos, entre otros, con recursos económicos limitados que utilizaban la artesanía como una alternativa para obtener una cantidad extra de recursos económicos. Posteriormente, esto llevó a que la transmisión de estos conocimientos se fuera desarrollando fundamentalmente por vía femenina, y, en consecuencia, permitió a muchas mujeres alcanzar la independencia económica a través de la artesanía. Con el paso del tiempo, la artesanía femenina fue ganando reconocimiento dentro de distintos espacios, y este tipo de artesanías se hizo presente en otras representaciones artísticas a mediados del siglo XX, como la poesía de Pablo Neruda y algunas obras visuales de Violeta Parra, lo cual tuvo por consecuencia que piezas artesanales, tradicionalmente asociadas a las clases bajas y populares, tal como se mencionaba anteriormente, fueran abstraídas del mercado y la venta callejera para ingresar a instancias académicas, como museos y colecciones universitarias (Campaña, 2018).

De esta manera, la artesanía fue consolidándose de acuerdo a la diversidad de la cultura chilena tal como la conocemos hoy en día. Según el Informe Anual de Estadísticas Culturales del 2022 presentado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP) en conjunto al Instituto Nacional de Estadísticas (INE), se registraron 8.330 artesanos en el país, con la mayor concentración en la región de la Araucanía, que cuenta con 1.815 artesanos, seguida por las regiones de Los Lagos y

del Maule. En contraste, de acuerdo a la Política de fomento de las Artesanías 2010-2015, según información de la encuesta Casen de 2006, en Chile hay 40.713 personas que se identifican como artesanas, con 19.368 mujeres y 21.345 hombres, de los cuales la mayor concentración de artesanos se encuentra en el rango de edad de 41 a 50 años. La artesanía se practica principalmente en la zona central del país (62,30%), seguida por la zona sur (33,80%) y la zona norte (3,80%), con una distribución del 85,6% en áreas urbanas y el 14,4% en áreas rurales. Siendo la textilería la principal actividad artesanal a nivel nacional, representando el 48% del total, con una participación femenina casi el doble que la masculina, le siguen la madera con un 19%, la orfebrería con un 17% y la alfarería con un 11%.

En esta línea, la Política de fomento de las Artesanías 2010-2015, también identifica siete disciplinas principales en la actividad artesanal: textilería, trabajo en madera, alfarería y cerámica, cestería, orfebrería, trabajo en piedra, y trabajo en cuero. Así, es posible encontrar una amplia variedad de expresiones artesanales, cada una caracterizada por culturas, identidades y materias primas específicas de las distintas regiones según sus recursos naturales disponibles, constituyendo disciplinas de las artesanías únicas con significados, niveles de complejidad, procesos y expresiones que pueden ser contemporáneas o tradicionales. Por ejemplo, la textilería destaca por los textiles mapuches y bordados; el trabajo en madera es predominante en el centro y sur del país; la alfarería y cerámica presentan variaciones regionales notables en lugares como Pomaire y Talagante; la cestería emplea fibras vegetales en técnicas diversas en zonas como La Serena y Chimbarongo; la orfebrería incluye técnicas y materiales vinculados a culturas indígenas y la tradición hispana; el trabajo en piedra varía según la piedra disponible en las canteras locales; y el trabajo en cuero, prevalente en zonas rurales, donde su producción se orienta a aperos, y zonas urbanas, en donde la producción es orientada a productos de marroquinería (Política de fomento de las Artesanías, 2010-2015).

El desarrollo de la artesanía en Chile refleja un proceso complejo y multifacético, desde sus primeras distinciones con el arte popular hasta la integración de aspectos culturales y sociales en su valoración actual. A lo largo del tiempo, el enfoque sobre la artesanía ha cambiado significativamente: de ser vista

primordialmente desde una perspectiva técnica y productiva, se ha ido reconociendo su valor cultural y social. La creciente valorización de la artesanía también se refleja en el ámbito académico y museográfico, donde las piezas artesanales son estudiadas y exhibidas como testimonios importantes de la identidad cultural local.

### **3.1 Artesanía en la Región del Biobío**

La región del Biobío se encuentra ubicada geográficamente en la zona centro del país, tiene una superficie de 24 mil 21 kilómetros cuadrados y representa el 3.2 por ciento del territorio nacional, también cuenta con una población de un millón 556 mil 805 habitantes según el último Censo del año 2017, siendo el 88,6% de su población, urbana y el 11,4% rural (Cuenta Pública, 2022). La región está compuesta por las provincias de Concepción, Arauco y Biobío, y en total 33 comunas en la región.

Bajo este contexto, se han ido consolidando organizaciones de artesanía así como artesanos y artesanas tanto en la zona rural como urbana, con 746 artesanos en la región y constituyendo un 8.96% de los artesanos a nivel país. La artesanía en la zona es diversa, sin embargo, la textilería se presenta como la actividad artesanal más desarrollada en la región (Informe Anual de Estadísticas Culturales 2022). Cabe destacar que en la región se encuentran gran cantidad agrupaciones de artesanía, artesanos y artesanas que trabajan de forma individual (Secretaría Regional Ministerial [SEREMI] Biobío, 2022), sin embargo no se encuentra un registro que documente de manera completa quienes son estos artesanos y como se desarrolla su labor artesanal. A pesar de ello, sí hay investigaciones sobre artesanías más renombradas. A continuación se mencionan algunas investigaciones sobre las distintas artesanías que convergen en la región.

Como un acercamiento a la artesanía textil, Krstulovic (2019) señala que, la actividad textil en la región se remonta a tiempos prehispánicos, un hallazgo muestra que “datado hacia el año 1000 d. C., (...) se encontró un pequeño trozo de tejido elaborado con fibras de alpaca torcidas” (p.3) en el sitio Villa JMC-1 en Labranza, complejo Pitrén. Posteriormente, con la llegada de los españoles, hubo cambios significativos en la confección textil, especialmente con la introducción de la lana de oveja y el uso del caballo. Así, la lana de camélido, que tradicionalmente se utilizaba en los tejidos de la región, fue sustituida rápidamente por la lana de oveja, lo cual también

resultó en un aumento de la producción. Además, con la llegada del caballo, los pewenche se transformaron en merodeadores hacia finales del siglo XVI, impulsando la elaboración de textiles para la monta como el *chañuntuku* (p.4).

La técnica para estos tejidos es transmitida de generación en generación entre las mujeres, quienes son las principales portadoras de este conocimiento. Krstulovic (2019) describe que, el tejido se realiza en un *witral* vertical, en donde la tejedora levanta hilos de urdimbre con una vara de madera y pasa la trama, siendo este un proceso que incluso puede durar meses. Asimismo, estos tejidos contienen símbolos abstractos que codifican significados culturales:

A través de las técnicas, el diseño y los símbolos expuestos, el tejido permite transmitir una serie de significados relacionados con la cosmovisión mapuche, con interpretaciones de la flora y la fauna nativas, y con aquellos elementos del diario vivir que constituyen la identidad territorial y sociocultural (Krstulovic, 2019, p.6).

Además de la textilería, otras formas destacadas de artesanía en la región del Biobío incluyen la cestería de Hualqui y la alfarería en Nacimiento. En la localidad de Hualqui se encuentra la cestería en fibras vegetales como coirón y el chupón, la cual es reconocida nacional e internacionalmente como parte del repertorio de las artesanías tradicionales chilenas (Mariángel, 2020). Esta artesanía refleja las transformaciones que han ido desarrollándose con el paso del tiempo, aún así mantiene la técnica ancestral de aduja heredada de la cestería mapuche. Según Mariángel, la cestería de Hualqui elabora “objetos utilitarios y decorativos como paneras, individuales, costureros y cestos de diversos tipos, diferenciándose a primera vista de otras tradiciones de la región por el uso de colores y la aplicación de calados en sus diseños” (p.5). Sin embargo, la autora también plantea la problemática que afecta a esta tradición artesanal, refiere a que los diseños no han variado en el tiempo mayormente, pero sin han sufrido cambios los espacios de recolección y comercialización así como las modalidades de transmisión del saber, pues en las últimas décadas se han visto modificadas por consecuencia de procesos de erosión ecológicos-culturales que han afectado a los espacios locales, asimismo dejan ver tensiones de un modelo hegemónico en crisis (p.14).

Asimismo, a pesar de que en la comuna de Nacimiento, región del Biobío, no hay predominantemente documentación sobre el desarrollo artesanal de la zona, Alarcón y Bravo (2023) detallan cómo se desarrolló un auge alfarero en esta localidad. A partir de la primera mitad del siglo XX, se destaca Nacimiento como el epicentro de la región del Biobío en cerámica y alfarería (Alarcón y Bravo, 2023, p.5). En un principio se desarrollaría la alfarería con piezas para fines domésticos para satisfacer necesidades cotidianas, pero tras la instalación del taller de Cerámica La Rivera en 1932 comienza el apogeo de la alfarería y da paso a la instalación de nuevos y numerosos talleres en la comuna. Debido a que muchos trabajadores de dichos talleres, una vez alcanzado el dominio de la técnica, optaron por abrir sus propios talleres, lo que llevó a una producción, con éxito económico, de una masiva cantidad de piezas de jardinería y ornamento, piezas utilitarias como tazas, mates, ollas, bandejas, etc., y cerámica estructural como tejas, ladrillos, baldosas y enchapes (Alarcón y Bravo, 2023, p.15). Este apogeo se mantuvo hasta aproximadamente 1980, en donde el alza de precios en insumos y la introducción de productos extranjeros y el plástico al mercado local significó una gran competencia para la alfarería de la zona, lo que provocó el descenso de la industria. En la actualidad, es posible encontrarse con pequeños talleres alfareros y ceramistas independientes que tienen sus orígenes en la época de la industria de la cerámica.

Otro ejemplo reconocido de alfarería en la región, se desarrolla en Quebrada las Ulloa, una localidad rural ubicada en la comuna de Florida. Su trabajo proviene de una larga tradición de grupos de mujeres dedicadas a la alfarería, quienes han mantenido esta artesanía como una fuente importante de tradición campesina. Aprendieron la técnica de mujeres de sus generaciones pasadas, y aunque las condiciones de trabajo han evolucionado con el tiempo, estas artesanas siguen fabricando artículos de greda utilizando un proceso completamente manual, que va desde la extracción de la greda hasta el pulido de la pieza (Plan de Desarrollo Comunal [PLADECO] Florida 2020-2024).

De esta manera, se puede concluir que la parte de la artesanía se ha ido construyendo de acuerdo a diferentes hechos históricos que han marcado la identidad de grupos sociales, quienes han intentado mantener las tradiciones con el pasar del

tiempo, pero también se han tenido que ir adaptando a las diferentes contextos sociales y culturales hasta la actualidad.

#### **4. El bordado**

Las primeras evidencias de la práctica del bordado se encuentran en registros arqueológicos que muestran su uso desde tiempos prehistóricos. La utilización de hilo y aguja antecede al desarrollo de la agricultura, remontándose a la prehistoria, específicamente al periodo del Paleolítico Superior, con una datación aproximada de 15,000 a.C. (Blanca, 2014). Asimismo, Maturana (2014) señala que en los periodos de la prehistoria y la protohistoria, los textiles eran comúnmente encontrados en entornos domésticos. Actualmente, la evidencia más antigua de bordado encontrada hasta la fecha tiene su origen en América del Sur. Se trata de una estera que ha sido descubierta en un Cementerio Chinchorro al norte de Chile, y puede ser datada entre 5,400 y 3,700 a.C. La estera vegetal fue bordada con fibra de camélido y cabello humano a base de diseños geométricos y ha sido parte del atuendo mortuario de los individuos encontrados en dicho cementerio (Blanca, 2014).

Asimismo, conforme a las investigaciones de Sousa (2012), se le asigna a los babilonios el crédito de ser el primer pueblo en desarrollar la técnica del bordado, seguidos por los egipcios. Este arte se propagó por Europa, ganando popularidad en las prendas de vestir griegas y, posteriormente, romanas. La autora también postula que durante la Edad Media, el bordado europeo estableció una conexión significativa con la Iglesia Católica, evidenciada en su aplicación en la indumentaria del clero. Además, durante las Cruzadas, las técnicas de bordado experimentaron un notable incremento en la Península Ibérica, debido a la presencia de los turcos otomanos, quienes ya poseían una arraigada tradición en los bordados.

Allucci (2019) señala que durante la Edad Media en Europa, la enseñanza del bordado adquirió una naturaleza intrínseca a la estructura familiar, siendo transmitida de forma oral de madres a hijas, no solo cumplía una función práctica en la confección de prendas, sino que también constituía un elemento formativo para las mujeres. Para

las hijas de la nobleza, el aprendizaje del bordado adquirió un matiz específico al ser impartido en conventos como parte integral de la educación femenina. Estos espacios educativos, destinados a la instrucción de jóvenes de la alta sociedad, buscaban inculcar destrezas domésticas con el propósito de formar mujeres capaces de desempeñar roles tradicionales de esposas y madres, y hacia finales del siglo XIX, con el surgimiento de la educación pública estatal, se introdujo un currículo que incluía actividades relacionadas con el trabajo manual y doméstico. Dinámicas que reflejan cómo el bordado ha sido parte importante en la configuración de identidades y roles a lo largo de la historia.

#### **4.1 El bordado como forma de expresión**

Si bien “el telar, el bordado, el tejido y la costura eran oficios constitutivos de la femineidad y su territorio era el espacio doméstico” (González, 2002, p.104), el bordado en América Latina ha jugado un papel central en la vida de las mujeres, pues a pesar de que es considerada como una actividad principalmente doméstica, esta práctica ha servido como una forma de expresión importante. Blanca (2014) destaca la presencia del bordado en comunidades indígenas de Latino América, en comunidades como San Pablo Tijaltepec, en el estado mexicano de Oaxaca, el bordado se interpreta como una práctica de cuidado personal que acompaña a las mujeres durante toda su vida, la autora relaciona este cuidado personal con el concepto griego *épiméleia/cura sui* explicado por Michel Foucault, cuyo significado es “cuidado de uno mismo”, concepto que implica una actitud filosófica hacia la vida y las relaciones con uno mismo, lo demás y el mundo. De este modo:

al bordar para sí una vestimenta, las indígenas de Latinoamérica crean un cuidado de sí que incorpora de manera múltiple las concepciones ambientales simbólicas, mediante el asomo de seres que median fuerzas naturales y signos que las protegen a ellas como individuos, pero también a los otros y las otras, que constituyen su entorno más inmediato (Blanca, 2014).

En esta misma línea, Blanca (2014) utiliza como referente a Mauss y señala que el bordado no es solo una técnica, sino un diálogo con sistemas de prestación total, y al mismo tiempo conjuga dimensiones ambientales, cosmológicas, cotidianas y subjetivas otorgando a la mujer autonomía estética, afectiva, económica y cultural, en donde “el constante ejercicio de la aguja y el hilo, a través del gesto de bordar, prevé las distintas mutaciones y saltos culturales que, son clave para la continuidad de los grupos culturales” (p.23).

Más adelante, el bordado pasa a de ser una práctica de protección y técnica entre pueblos indígenas a convertirse en una red económica en la América Colonial como es el caso del México del siglo XVII y XVIII, esta práctica se institucionalizó en colegios de la Nueva España como medio de respeto y práctica para la transmisión de valores morales y cristianos, en donde “por ejemplo, a través del dechado – muestrario – se realizaba una praxis de repetición para el perfeccionamiento del bordado y con ello la disciplina y la obediencia” (p.24), contribuyendo también a la supervivencia económica de estas instituciones gracias a la venta de bordados. Un caso similar se da en la Colombia del siglo XIX según explica Blanca (2014), en donde el bordado también se utilizó en colegios religiosos para moralizar y disciplinar. Sin embargo, las mujeres bordadoras lograron una forma de resistencia y autonomía a través de su arte, pues “la estética del bordado más requerida ha consistido en usar el mismo color del tejido en el hilo” (p.25), estilo que se transformó al incorporar figuras frutales y múltiples colores.

Esta forma de expresión como resistencia frente a contextos de alta represión política fue una característica común en diversas partes de Latino América. En Argentina, durante la dictadura militar, surgieron las Madres de la plaza de Mayo, un grupo de madres en busca de información sobre sus hijos desaparecidos que se organizaron en 1977 para reunirse en la plaza de Mayo, Buenos Aires, como una forma de denuncia pública frente a la censura y falta de respuestas.:

Por exigência da polícia, elas não podiam ficar paradas na praça, e eram obrigadas a circular, criando o que viriam a ser as ‘rondas’ nas quais, às 15h30 das quintas-feiras, ao contrário dos ponteiros dos relógios, elas caminham lentamente em busca da justiça em seus passos antihorários. [Por exigencia de

la policía, no podían quedarse paradas en la plaza, y estaban obligadas a circular, creando lo que serían las 'rondas' en las que, a las 15:30 de los jueves, al contrario de las manecillas del reloj, caminaban lentamente en busca de justicia en sus pasos antihorarios]. (Ponzio, 2007, como se citó en Allucci, 2019, p.5)

En 1979, estas madres se constituyeron como una asociación civil cuyo único principio de identidad era tener un hijo desaparecido. Para identificarse comenzaron a utilizar pañuelos blancos en los que bordaban los nombres y fechas de desaparición de sus hijos (Allucci, 2019). A través de estos pañuelos bordados, lograron crear un potente símbolo de resistencia y demanda de derechos en un entorno de represión y censura. Además, el uso de los pañuelos les permitió establecer una conexión tangible con sus hijos y contribuyó a visibilizar su lucha.

En Colombia, la comunidad de Mampuján, ubicada en los Montes de María, sufrió un violento desplazamiento en el año 2000 a manos del grupo paramilitar Bloque Héroes de los Montes de María, resultando en 11 muertos y aproximadamente 300 familias forzadas a abandonar sus tierras, hogares y modo de vida, causando una ruptura significativa en el tejido social y cultural de la comunidad (Allucci, 2019). Ante esta situación, una líder comunitaria promovió un proyecto de bordado denominado "Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz" como medio de resistencia y preservación de la memoria colectiva, ayudando a las mujeres de la comunidad desplazada a procesar sus emociones y sentimientos, Castrillón (2015, como se citó en Allucci, 2019) describe:

Las primeras puntadas fueron de dolor. Cada vez que entraba la aguja para unir las telas, algo se desgarraba en su corazón y el llanto salía sin parar. Entonces estas mujeres soltaban la aguja y se secaban las lágrimas para seguir llorando. La colcha de retazos apenas tenía forma: unas montañas de fondo, unos caminos, algunos árboles y el arroyo; ahora tenían que dibujar las personas. Cada figura representaba a un vecino, amigo o familiar. Por eso dolía tanto, porque lo que estaban plasmando en la tela era su propia historia (p.7).

Los bordados de Mampuján, funcionaron como un espacio para el diálogo y sanación en el que las mujeres transformaron sus experiencias traumáticas en una narrativa colectiva de resistencia, lo que llevó a que por primera vez, se reconociera a una comunidad entera como víctima de "daños colectivos," incluyendo la ruptura del tejido social, la desterritorialización y el ataque a la identidad cultural. Este reconocimiento llevó a la condena de los líderes paramilitares responsables y destacó la importancia del perdón y la reconciliación en el proceso de reparación y justicia en Colombia.

En Chile los bordados adquirieron mayor reconocimiento a través de los bordados en lana de Violeta Parra durante los años sesenta, quien aprendió la técnica de manera autodidacta. Su proceso creativo en el bordado se caracterizó por una integración de elementos culturales y políticos, utilizando la técnica para expresar sus visiones sobre la sociedad y la historia de Chile, a través de sus arpilleras, Violeta Parra abordó temas como la opresión, la injusticia y las desigualdades, reflejando en sus obras un compromiso con la lucha por el reconocimiento de las culturas indígenas y los sectores marginados de la sociedad chilena (Fresquet & Cardoso, 2021). La tradición de su técnica tuvo continuidad en las bordadoras de Isla Negra, en la región de Valparaíso, siendo sus trabajos principalmente expresiones del campo y paisajes costeros, "motivadas por problemas económicos, un grupo de esposas de pescadores se dedican a bordar, durante los inviernos, con candor y sencillez, escenas cotidianas: una mujer amasando pan, una iglesia rodeada de niños, la caleta del pueblo" (Agosin, 1985). Poco más adelante, el contexto social político influyó en el desarrollo de este oficio, si bien el bordado tiene un origen tradicional como actividad doméstica realizada por mujeres, con el paso de tiempo toma un rol de identidad y de lucha en contexto de dictadura militar. En 1974, a través de un programa de apoyo implementado por la Vicaría de la Solidaridad que ofrecía talleres de bordado, mujeres de sectores más vulnerables de la capital comenzaron a crear de manera anónima arpilleras, representaciones de tela y bordados que reflejaban en ellas las injusticias, represión y violación de derechos humanos durante la dictadura (Agosin, 1985). El desempleo que afectó a las familias en el transcurso de este periodo fue la causa principal del surgimiento de las mujeres que confeccionaban arpilleras, si quien sostenía el hogar se encontraba sin trabajo, o si el esposo de una mujer estaba en prisión o desaparecido,

la necesidad de alimentar a su familia llevaba a esa mujer a asumir la responsabilidad de ganar el sustento (Moya-Raggio, 1984). Las arpilleras, además de ser comercializadas como piezas decorativas servían como medio para denunciar y narrar historias de desapariciones, exilios y pobreza, así lo expresa Moya-Raggio (1984) al señalar que

Her needlework becomes testimony, based on the daily happenings of the inner history of a people. To look at an arpillera is to want to know, to learn of the story it relates, and to know of the woman who made it. [Su bordado se convierte en testimonio, basado en los sucesos diarios de la historia interna de un pueblo. Mirar una arpillera es querer saber, aprender la historia que relata, y conocer a la mujer que la hizo]. (p.279)

Las arpilleras chilenas también encontraron reconocimiento internacional, fueron expuestas en lugares como Estados Unidos y Europa (Agosin, 1985) lo que permitió difundir la situación en Chile y denunciar a la comunidad internacional sobre las violaciones a los derechos humanos en el país. De este modo, el bordado además de encontrarse inmerso en las artesanías, no solo representa un bien capital social, sino que también una forma de expresión e interacción social y resistencia.

El bordado debe ser considerado como una práctica más amplia que permite conocer los saberes y cosmologías de un pueblo, pero que al ser una práctica que se actualiza en el tiempo y con el tiempo persiste como una tecnología que afirma las experiencias y procesos de subjetivación con claros objetivos de autonomía (Blanca, 2014, p.26).

## IV. MARCO TEÓRICO

### 1. Patrimonio Cultural

Para aproximarse a la temática a tratar, es necesario comprender el concepto de patrimonio. La palabra patrimonio tiene su etimología en el latín *patrimonium*, sustantivo compuesto de; *patris* (del padre) y *onium* (recibido), es decir, este refiere a la herencia recibida a través del padre (Anghelescu citado en Prats, 2004). Como primer acercamiento al concepto, Smith (2011) se refiere a un discurso autorizado del patrimonio, el cual lo caracteriza como el tradicional y “como objetos materiales, sitios, lugares y/o paisajes estéticamente placenteros y que no son renovables. Su fragilidad requiere que las generaciones actuales deban preocuparse por proteger y venerar estas cosas para que puedan ser heredadas en el futuro” (p. 43). La herencia toma un papel importante en este discurso autorizado, según la autora, constituye una “creación de un sentido común y compartido de la identidad humana” (p.43), la cual debe ser transmitida manteniéndose sin ningún cambio.

Si bien, este discurso supone, para Smith (2011) que “el patrimonio es algo que se “encuentra”, que su valor innato, su esencia, es algo que “hablará” a las generaciones presentes y futuras y asegurará su comprensión de su “lugar” en el mundo” (p.43), la autora plantea que esta visión tradicional se ha visto criticada ya que genera controversia en varios aspectos del discurso autorizado. En primer lugar, se da una exclusión de comprensiones del patrimonio que se encuentran fuera de él o se oponen a él, de esta manera afirma que las formas que no provienen de la elite o sociedad occidental pueden no ser consideradas y descartadas (p.45). En segundo lugar, hay una validación del mismo conocimiento y valores que busca contribuir a él mismo, reforzando el discurso y le otorga una posición privilegiada a recursos patrimoniales posicionándolos como simbólicos (p.45). Por último, el discurso dificulta la producción cultural y la conservación del patrimonio ya que se ve limitado por sus propias consideraciones que no les permite una ampliación del mismo, respecto a esto, la autora plantea su propia visión del patrimonio no como una cosa, sitio o lugar, sino afirma que, “el patrimonio son los procesos de creación de sentido y de representación que ocurren cuando se identifican, definen, manejan, exhiben y visitan los lugares o eventos patrimoniales” (p.45).

Para profundizar lo anterior, se aborda el patrimonio como una construcción social, que según Prats (2004), también implica una invención cultural, esta relación no es necesariamente lineal pero sí complementaria, pues según el autor, “la construcción social de la realidad no se puede entender en ningún caso sin la intervención, más o menos directa, de una hegemonía social y cultural” (p.20), de esta manera se va definiendo lo que es denominado como patrimonio. Prats también se refiere a la invención de la realidad no como exclusivamente a elementos, sino también a “composiciones cuyos elementos pueden o no ser extraídos inalterados de la realidad” (p.20), a los cuales se les ubica en un nuevo contexto. Asimismo, la invención de la realidad se refiere a estos procesos de descontextualización y recontextualización más que a los elementos por sí solos. En esta misma línea, Prats hace una diferenciación en invención y construcción social, pues se refiere a la invención como procesos personales conscientes mientras que la construcción social lo asocia a procesos inconscientes e impersonales de legitimación (p. 20).

Ahora bien, considerando que la construcción del patrimonio es de acuerdo a elementos y composiciones que son parte de un proceso de construcción social y patrimonializables según la sociedad y cultura hegemónica, según Prats (2004), el elemento que va a definir lo que se entiende por patrimonio es el “carácter simbólico”, es decir la capacidad para representar una identidad, por tanto hay elementos que son denominados como referentes simbólicos que son legitimados por una autoridad. (p.22). Prats también agrega que los criterios que buscan patrimonializar elementos son de acuerdo al momento histórico dado, pues según el autor desde la época del romanticismo, se han constituido ciertos criterios como la naturaleza, la historia y la inspiración creativa que buscan denominar ciertos elementos como patrimonio, de esta forma también se da una dinámica de inclusión y exclusión considerablemente rígida (p.27), es decir, solo ciertos elementos son patrimonializables, mientras que otros son estrictamente excluidos. Es así como los elementos incluidos constituyen lo denominado por el autor como *pool virtual* de referencias simbólicas patrimoniales, en la cual se encuentran elementos potencialmente patrimonializables pero no significa que sean patrimonios como tal (p.27). El autor aborda este concepto como no existente en la realidad, pues constituye un “abstracto almacén de posibilidades” (p.30), sin embargo, el patrimonio que realmente existe corresponde al denominado por el autor

como repertorio patrimonial activado procedentes de *pool virtual* (p.31), que son expuestos por los gestores patrimoniales, lo cual implica que no sea un proceso neutral. Prats explica que esta activación mencionada puede ser llevada a cabo por un agente social o desde la sociedad civil por mediadores culturales (p.35), que significa una persona “consciente de ideas, valores e intereses concretos” (p.33) que está al servicio o bajo determinado poder político. Es, entonces, que a partir de los gestores mencionados es que se busca activar lo que es denominado como patrimonio y excluir lo que no está dentro de lo establecido por los mismos.

Esta perspectiva de construcción social del patrimonio, se puede asociar al concepto de patrimonio cultural desde una perspectiva tradicional, según Pérez Winter (2020):

Suele ser concebido como una representación simbólica de versiones identitarias y se encuentra estrechamente ligado a la idea de herencia y paso del tiempo. Esto último es lo que permite establecer un vínculo entre los individuos, la comunidad y el lugar, fundamentando la continuidad histórica (Pérez Winter, 2020, p.574).

La autora hace hincapié en la perspectiva simbólica que lo envuelve, según esta manera de entender el concepto, el patrimonio cultural no se limita simplemente a objetos o lugares físicos, sino que incluye elementos que son importantes para la identidad de una comunidad. Estos elementos pueden ser símbolos, tradiciones, costumbres, conocimientos, manifestaciones artísticas, entre otros. El patrimonio cultural también estaría estrechamente ligado a la idea de herencia y paso del tiempo, esto implica que el patrimonio se forma a lo largo de la historia y se transmite de generación en generación. Es a través de la preservación y valorización de este patrimonio que se establece un vínculo entre los individuos, la comunidad y el lugar. Se desprende de lo anterior que el patrimonio cultural podría ser visto como una manera de conectar a las personas con su historia, su cultura y su entorno, y de esta forma, se fundamenta la continuidad histórica y se fortalece el sentido de pertenencia y la cohesión social. En esta misma línea, Marcos (2004) plantea que:

El patrimonio está compuesto por los elementos y las expresiones más relevantes y significativas culturalmente. El patrimonio, entonces, remite a símbolos y representaciones, a los ‘lugares de la memoria’, es decir, a la identidad. Desde este punto de vista el patrimonio posee un valor étnico y

simbólico, pues constituye la expresión de la identidad de un pueblo, sus formas de vida (p.929).

De acuerdo con Marcos (2004), el patrimonio cultural se va construyendo según lo que la sociedad identifique como elementos identificativos y dotados de un significado, ya sean elementos tangibles, como monumentos históricos u obras de arte, o intangibles, como tradiciones orales, música, danzas, rituales, entre otros. Asimismo constituye parte importante del patrimonio cultural los "lugares de la memoria", refiriéndose a aquellos espacios físicos que tienen un significado especial para una comunidad debido a su historia y a las prácticas culturales asociadas a ellos. Por lo que se puede decir que por medio de esta construcción, el patrimonio cultural se convierte en una manifestación tangible de la identidad de un pueblo y de sus formas de vida. Marcos recalca que dentro de esta definición de patrimonio cultural, este es una construcción ideológica, social y cultural, lo cual refiere a que el significado y la valoración del patrimonio pueden variar en función de las interpretaciones y los contextos, por lo que en consecuencia, se puede concluir que el patrimonio no es algo fijo o estático, sino que está sujeto a procesos de reinterpretación y resignificación por parte de las comunidades y de la sociedad en general. Ahora bien, de una forma más simplificada, Florescano (1993, como se citó en Pérez Winter 2020) plantea que "el patrimonio se coloca como un elemento que permite configurar y legitimar versiones identitarias y pasados nacionales", según esta perspectiva, el patrimonio no solo representa la identidad de una comunidad, sino que también desempeña un papel importante en la construcción de narrativas históricas y en la afirmación de la pertenencia a una nación. Esto implica que la selección, preservación y promoción del patrimonio cultural pueden estar influenciadas por intereses políticos, sociales y culturales.

Como se señaló anteriormente, Marcos (2004) y Pérez Winter (2020) coinciden en que el patrimonio cultural sería un concepto polisémico y dinámico, pues ha sufrido diversos cambios en su manera de ser abordado y comprendido. De acuerdo a Pastor y Díaz-Andreu (2022), a inicios del siglo XX los valores patrimoniales aún se enfocaban en categorías de valor basadas en representaciones del pasado y la estética, es decir, valores históricos y estéticos principalmente generados a través de una mirada eurocentrista y occidental, que además se consideraban como "valores intrínsecos inmutables y universales" (p.10), pero que a través del tiempo, estos valores han

sufrido una mutación y resignificación “hacia posiciones más dinámicas y sociales, más comprometidas con una visión del patrimonio cultural que contribuya a generar bienestar social” (p.7). Siguiendo a Molina (2013), la resignificación es un proceso que ayuda a promover cambios y tiene relación con la “conservación del patrimonio como estrategia protectora de la tradición de grupos y comunidades” (p.43), es decir, la resignificación permite fortalecer el sentido de pertenencia y continuidad histórica de estas comunidades, protegiendo y promoviendo su patrimonio cultural como parte integral de su identidad colectiva.

Respecto a la manera en que se han desarrollado estos cambios a través del tiempo, se menciona que inicialmente “en Europa, los primeros valores que los estudiosos del patrimonio consideraron fueron los históricos y los estéticos, pero ya desde finales del siglo XIX se ampliaron para incluir los naturales y, a mediados de la siguiente centuria, los sociales” (Pastor y Díaz-Andreu, 2022, p.14), Díaz-Osorio et al. (2022) establece como el primer momento en la evolución de los valores patrimoniales la Convención de 1972 de la UNESCO en “donde los Estados se comprometen a promover la protección de lugares (centros históricos, inmuebles individuales, reservas naturales) que por sus características son considerados únicos y representativos”, mientras que Pastor y Díaz-Andreu (2022) destacan la Carta de Burra de 1979, redactada en Australia como un punto de partida de esta resignificación pues incluyó valores sociales y culturales. Ciertamente, ambos acontecimientos, contribuyeron a que con el tiempo, estos valores fueran tomando más importancia al momento de hablar sobre patrimonio por lo que mientras que anteriormente “su valor estaba definido por expertos y era apreciado desde la distancia (monumento), actualmente está asociado a la identidad de los habitantes y de ellos depende su conservación y permanencia en el tiempo” (Díaz-Osorio et al. 2022).

Pérez Winter (2020) señala que el concepto de patrimonio también se ha ido ampliando en términos espaciales, es decir, en un comienzo se refería principalmente a edificaciones aisladas, pero con el tiempo se ha expandido para incluir conjuntos arquitectónicos, entornos urbanos, paisajes y caminos. Se pasa a reconocer que el valor patrimonial no solo se encuentra en los elementos individuales, sino también en su contexto y relación con el entorno; en elementos temporales, pues ya no se limitaría solo a elementos del pasado antiguo, sino que también se incorporan elementos y versiones más recientes, abarcando tanto elementos históricos como contemporáneos,

reconociendo su importancia y valor cultural; de actores en el sentido que el patrimonio ya no es creado únicamente por expertos o instituciones, sino que puede ser activado y creado por una variedad de actores, lo cual implica reconocer la diversidad de personas y comunidades que pueden ser tanto los activadores como los hacedores del patrimonio; de valores refiere a que aunque persiste la práctica de valorizar principalmente las características monumentales, estético-artísticas y antiguas de un bien patrimonial, se reconoce la importancia de considerar otros valores y pautas de valorización. Se destacan aspectos como lo social, lo cotidiano, lo popular, entre otros, que también tienen relevancia en la construcción del patrimonio cultural; y de carácter, pues el patrimonio puede expresarse tanto de manera material (muebles e inmuebles) como inmaterialmente (intangibles y virtuales). Se reconoce que el patrimonio cultural puede manifestarse a través de aspectos culturales y naturales, y no se limita solo a elementos físicos, sino también a tradiciones, conocimientos, prácticas y expresiones intangibles. En cuanto a estos hechos, Pastor y Díaz-Andreu (2022) sostienen que:

Valorizar eventos inmateriales o atribuir al patrimonio material un valor que pueda depender de la identidad, la cual es dinámica y variable a lo largo del tiempo, ha provocado una sacudida paulatina en la forma de considerar y evaluar los valores del patrimonio. Esta flexibilidad hace que no exista un único método universal para elegir los valores que deben evaluarse y los criterios a utilizar para calibrarlos objetivamente (p.14).

Sin embargo, esta resignificación y ampliación de las categorías de valor patrimoniales no implica la desaparición de las categorías anteriores, sino que estas sufrirán una transformación y tal vez tendrá una menor relevancia respecto a las otras, aunque es importante destacar que en el caso de los valores históricos y estéticos, continúan teniendo un gran peso actualmente.

En una mirada más actual sobre el patrimonio cultural, se identifica una clasificación de lo material e inmaterial. El patrimonio cultural inmaterial, el cual según su definición considerada institucionalmente oficial, y entregada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en el año 2003, se refiere a “los usos, representaciones, conocimientos y técnicas -junto a los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes a las comunidades” y “se transmiten de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción

con la naturaleza y su historia, infundiendo un sentimiento de identidad y continuidad.” Esta definición propone una idea sobre una forma de abarcar el patrimonio inmaterial considerando elementos que pueden ir transformándose, por tanto constituye una mirada diversa, y al mismo tiempo también considera la interdependencia entre el patrimonio cultural material e inmaterial y natural, es por esto que a pesar de que estos elementos usualmente se definen de forma separada, se abordan en esta investigación como elementos que no podría existir el uno sin el otro, asimismo la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003), igualmente señala la estrecha relación que existe entre lo material e inmaterial.

Una parte importante del patrimonio que no puede quedar fuera, comprende a los procesos de patrimonialización, se refiere al proceso que define que es patrimonio y que a grandes rasgos se entiende como “el reconocimiento de la comunidad del valor patrimonial de determinados aspectos de su cultura” (Rostagnol, 2015, p.302). Dicho proceso es también abordado por Pérez Winter (2020) de acuerdo a los autores Bonfil Batalla y Garcia Canclini, quien establece una relación entre los procesos de patrimonialización y los agentes que lo llevan a cabo:

Cuando analizamos los procesos de patrimonialización es importante identificar los actores que participan (políticos, comunidades locales, académicos/as, movimientos sociales, expertos/as del patrimonio, ONGs, empresas, asociaciones), como aquellos que no lo hacen y por qué. En general, los elementos a reconocer -especialmente aquellos de manera oficial/formal - suelen evocar valores asociados a las elites o los sectores hegemónicos de una sociedad. Por lo tanto, es común encontrar que los elementos patrimoniales finalmente representen solo a determinados grupos, excluyendo otros que no se sienten identificados con esos patrimonios (p. 572).

Lo que los autores plantean refieren a cómo los procesos de patrimonialización construyen y agregan un valor a elementos patrimonializables desde una mirada que suele ser más jerárquica, pues son las instituciones quienes llevan a cabo de forma oficial la patrimonialización en un territorio, por tanto diferentes agentes pueden incidir en este proceso. Es por este motivo que los procesos de patrimonialización, al ser desarrollados desde una jerarquía social, pueden estar sujetos a un sector o grupo hegemónico, creando una problemática debido a la poca representación de los grupos en el patrimonio. Si profundizamos en la hegemonía en el patrimonio, Rotman (2016)

señala que “Toda sociedad fija (a través de los sectores dominantes) una jerarquía respecto de los referentes patrimoniales, en la cual las producciones de los grupos subalternos tienen un lugar subordinado en las instituciones y los dispositivos hegemónicos” (p.105). En este sentido, los grupos subalternos pueden verse afectados debido a que lo que se busca denominar como patrimonio puede excluirse dentro del proceso de patrimonialización, incidiendo así en la representación simbólica de sus identidades. Cabe destacar que dichos procesos también están en una constante construcción, se recalca que “los procesos de patrimonialización son dinámicos. Por ello, un elemento reconocido como tal puede ser resignificado, disputado, impuesto, como también puede adquirir diferentes escalas de valoración” (Perez Winter, 2016, p.181). Por tanto es imprescindible comprender que la construcción del patrimonio, desde una mirada social, sigue estando sujeto a cambios y puede resignificarse.

Como punto de inflexión de las diferentes perspectivas expuestas anteriormente, se establece que el patrimonio cultural corresponde a la forma de valorización, la cual se va a llevar a cabo dentro de un contexto social del grupo e implica procesos tanto de elaboración como de aprendizaje significativos para una comunidad. Esta perspectiva de valorización del patrimonio está dotada por lo social y cultural, de esta manera es imprescindible comprender que el patrimonio no es una construcción neutral, sino que está estrechamente asociado a las jerarquías sociales que han ido construyendo y estableciendo qué es, qué elementos pueden estar dentro del concepto para establecerlo como tal. Es por este motivo, que se le asocia un significado cultural, pues implica una perspectiva simbólica que dota de representaciones a lugares, objetos, buscando expresar la identidad de un grupo social. Ahora bien, la visión tradicional del patrimonio se ha visto limitada, por tanto el patrimonio no solo se expresa en los diferentes objetos tangibles, más bien se encuentra en la creación de sentido y en la representación de los elementos, es decir en lo intangible, entendiéndose como algo complementario. Esta resignificación del patrimonio ha ampliado el concepto en sí a nivel histórico, otorgándole una visión menos limitada, que le permite abarcar una gran cantidad de elementos, tradiciones y expresiones. Entrando en un contexto más actual, dentro del patrimonio existen también los llamados procesos de patrimonialización, procesos que aún están en construcción, y que al ser llevados a cabo por diferentes agentes, pueden o no excluir elementos claves de la cultura, historia y experiencias de la sociedad.

## 2. Teoría de Género

Para comprender la relación que existe entre el género y el patrimonio, se debe entender el género como una construcción cultural. Si bien no hay una sola definición de género, se puede entender como “el conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos y valores, conductas y actividades que diferencian a hombres y mujeres a través de un proceso de construcción social que tiene varias características” (Benería, 1987, como se citó en Martin, 2008, p.40). Asimismo, Lamas (2000), se refiere al género como:

El conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar y construir socialmente lo que es ‘propio’ de los hombres (lo masculino) y ‘propio’ de las mujeres (lo femenino) (p.2).

Según Lamas (2000) “la cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano” (p.4). La autora recalca que es necesario comprender el esquema de género para poder identificar las interrelaciones sociales que sostienen al género como tal. A partir de esta noción de género se comprende que al ser una construcción social y cultural puede ser diferente en cada grupo, es decir las características que se les atribuye tanto a mujeres como hombres, pueden variar según cada comunidad y no necesariamente están asociados a la biologización. Se sostiene, entonces, que las “mujeres y hombres no son un reflejo de la realidad ‘natural’, sino que son el resultado de una producción histórica y cultural, basada en el proceso de simbolización; y como productores culturales’ desarrollan un sistema de referencias comunes” (Bourdieu, 1997, como se citó en Lamas, 2000, p.4).

En la teoría del género se identifican elementos importantes que conceptualizan las formas en que el género ha sido investigado en la sociedad. Para esta investigación se plantean las definiciones de la autora Martin (2008), en primer lugar se refiere a las relaciones de género: “Son las relaciones de dominación, conflicto o igualdad que se establecen entre los géneros en una sociedad determinada” (p.50). En segundo lugar define los roles de género como “las actividades, comportamientos y tareas o trabajos que cada cultura asigna a cada sexo” (p.50), la autora destaca que los roles van a variar en cada sociedad y se ven afectados por diversos factores (económicos,

religiosos, étnicos) que influyen en los roles de género (p.50). En tercer lugar, se refiere a la estratificación de género como “las desigualdades entre hombres y mujeres, reflejando la jerarquización social y la dominación masculina existente en la mayoría de las sociedades” (p.51), por último se define los estereotipos de género como “construcciones sociales que forman parte del mundo de lo simbólico y constituyen una de las armas más eficaces contra la equiparación de las personas” (p.52). Para profundizar, Moore (2009) recalca que la “fuerza de los estereotipos de género no es sencillamente psicológica, sino que están dotados de una realidad material perfecta, que contribuye a consolidar las condiciones sociales y económicas dentro de las cuales se generan” (p.53), en otras palabras, los estereotipos de género buscan cumplir cierto propósito para mantener condiciones sociales para cada género, de esta forma se siguen perpetuando dichos estereotipos.

Las relaciones de género, los roles de género, la estratificación de género y los estereotipos son algunos elementos que engloba el estudio del género, ahora bien, se puede decir que estos elementos inciden en la construcción del género en cuanto a una persona, considerando que el género según Lagarde (1997) “permite comprender a cualquier sujeto social cuya construcción se apoye en la significación social de su cuerpo sexuado con la carga de deberes y prohibiciones asignadas para vivir ” (p.29).

En cuanto a esta construcción social del sujeto, los estereotipos y roles de género están asociados en la formación del mismo, considerando que el género se establece desde antes del nacimiento y se desarrolla en base a estas prohibiciones y deberes correspondientes. Según Martín (2008), “la adscripción de caracteres de género comienza antes del nacimiento del bebé” (p.42), se refiere antes de que el feto tenga desarrollado las características sexuales. Esta construcción está sujeta a la construcción de la identidad personal.

Esta idea sobre las limitaciones que implica el género, está asociada a la identidad pues la construcción social de lo femenino y masculino está dotada de estereotipos, roles y formas de relacionarse entre sujetos como señala Mora et al.(2006) al referirse a la identidad de género como:

Un proceso en el cual el/la sujeto, construye socialmente su identidad femenina o masculina mediante la interacción y el reconocimiento del otro, incorporando influencias de la estructura social -por lo tanto, de los roles sociales y los sistemas de identidades de género-, considerando las relaciones que mantiene,

incluidas las relaciones inter e intra genéricas, y aspectos personales como su propia subjetividad y su estructura psíquica (p.31).

Ahora bien este sistema que implica la construcción de la identidad de género pueden variar en grupos sociales como se ha mencionado, para Lamas (2000) “Los papeles cambian según el lugar o el momento pero, mujeres y hombres por igual son los soportes de un sistema de reglamentaciones, prohibiciones y operaciones recíprocas” (p.4).

Respecto a las identidades de género, en específico de las mujeres, están sujetas tanto a los estereotipos, relaciones y roles de género que han sido determinados por el grupo social donde se encuentran inmersas, en este sentido, Lagarde (1990) indica que “La identidad de las mujeres es el conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que las caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida” (p.1). Asimismo, la identidad de la mujer está caracterizada por la feminidad, entendiendo esta como la “distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición: genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre” (p. 3-4). La autora define las características de feminidad asignadas patriarcalmente como:

atributos naturales, eternos y ahistóricos, inherentes al género y a cada mujer. Contrasta la afirmación de lo natural con que cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrar que en verdad son mujeres (p.4).

De esta forma, la construcción de la identidad femenina se ha constituido como oposición a lo masculino, y responde a una serie de elementos que son asociados a las mujeres y no a los hombres, estos elementos son los que se van relacionando a la forma de vida de cada mujer. A partir de esto, se puede entender la identidad de género como:

un proceso no acabado, un sistema de relaciones significantes en constante transformación, ya que el individuo a través de su vida elabora y reelabora su identidad de acuerdo a las distintas etapas ciclo vital, de las situaciones

sociales, culturales y personales que vive y de acuerdo a su posicionamiento en la sociedad (Mora et al., 2006, p. 51).

Lagarde (1990) también habla de oposiciones, es decir de cuando las mujeres no cumplen con lo esperado y puede conllevar a conflictos en las etapas del ciclo vital:

No obstante, los desfases entre el deber ser y la existencia, entre la norma y la vida realmente vivida, generan procesos complejos, dolorosos y conflictivos, en mayor grado si son enfrentados con las concepciones dominantes de feminidad (ideologías tradicionales), porque las mujeres viven estos desfases como producto de su incapacidad personal para ser mujeres, como pérdida y como muerte (p.3).

Ahora bien, las mujeres también han podido identificar estos elementos que las limitan y oprimen, esto conlleva a una revalorización a las mujeres así lo plantea Lagarde (1990):

A partir de su propia revalorización las mujeres se han percibido positivas y han impugnado lo exterior a ellas. Ahí encontraron el mal, lo opresivo; en el sistema, en los hombres, en las relaciones, en las costumbres, en las tradiciones. y reinterpretaron la historia, para entender, desde su lugar en el mundo (p.5).

Esta perspectiva de la propia revalorización, se puede asociar a un mayor empoderamiento de las mujeres, pues poner en valor su identidad y definir su lugar, les puede ayudar a tomar poder, según Martínez (2000) “las mujeres pueden empoderarse si están conscientes de su subordinación de género, de clase, de etnia o de raza, organizadas de forma colectiva para enfrentar a las múltiples formas de explotación y opresión” (p.58). De la misma forma, Lagarde (1997) señala que “El hecho de la identidad permite a las mujeres reconocerse en su semejanza e incorporar sus diferencias para enfrentar juntas, en espacios construidos por ellas, las difíciles condiciones de vida de todas” (p.161). A partir de ello, es que los espacios de mujeres se han ido conformando para dar lugar a la toma de acciones que pueden ser beneficiosas para las ellas, Martínez (2000), cuando habla sobre el proceso de acceso al poder para las mujeres, señala también que:

los espacios grupales como estratégicos para el empoderamiento de las mujeres, que rompen con el aislamiento del ámbito doméstico y facilitan el análisis colectivo así como la identificación de una problemática común y la

propuesta de acciones alternativas, de acuerdo al contexto social y cultural de tales grupos (p.55).

En este punto la autora se refiere al empoderamiento desde la mirada de las políticas públicas, define estos espacios como una ayuda a romper el aislamiento del ámbito doméstico de las mujeres, ahora bien, este empoderamiento está sujeto a una autonomía de las mismas, pues de acuerdo a la postura socialista-feminista-empoderamiento explicada por Matinez (2000), lo primordial es el poder desde las relaciones de género, donde se cuestiona la subordinación de la mujer y se busca una destrucción de las relaciones de dependencia, a partir de ello se busca una autonomía. La autora menciona formas para abordar el poder para alcanzar dicha autonomía, se enfatiza en dos:

*el económico*: respecto a la división del trabajo entre los sexos, el acceso igualitario al trabajo, a los bienes y recursos, al conocimiento, la toma de decisiones y a ocupar posiciones de poder (...) *el sociocultural*: que toca los aspectos ideológicos referidos a la masculinidad y feminidad el derecho a la propia identidad y la autovaloración (p.55).

En este sentido, el poder económico y sociocultural principalmente son los que toman un rol en cuanto a un empoderamiento para esta línea investigativa, el primero refiere a la toma de decisiones, el cual responde a una autonomía en las acciones de las mujeres. Según Fritz (2002) respecto a los recursos materiales, entendiéndose estos como el “acceso a la propiedad, los ingresos y los recursos que aporta la historia laboral y el trabajo colectivo” (p.103) para que exista una autonomía económica y empoderamiento de las mujeres. no solo se aborda desde el acceso a ellos, sino que desde el control que pueden tener ellas, se refiere a la capacidad de definir el uso (p.103).

El segundo se refiere al aspecto cultural, en relación a la identidad de género, es decir a la autovaloración de la identidad como mujer, según el estudio de Huber (2019) sobre la autonomía de las mujeres en conflictos debido a la migración del esposo, señala que algunas mujeres rompen con los estereotipos de la moralidad patriarcal e intentan reconstruir sus vidas, de esta manera autoreconocen sus capacidades y habilidades para salir adelante, las que les permite desarrollar la autonomía que antes no tenían (Loza Torres et al., 2007 citado en Huber, 2019). En este sentido se comprende que el autoconocimiento responde a un empoderamiento en

cuanto a las propias capacidades, corresponde a un empoderamiento. Ambos elementos abordan categorías que buscan poder tomar el control y poder alcanzar una autonomía. Considerando lo anterior, se puede comprender que los conflictos que las mujeres atraviesan en su ciclo de vida muchas veces las limitan debido a la asociación de la identidad a los roles y estereotipos de género que se han impuesto socialmente, muchas veces son conflictos que las limitan en la toma del poder económico y en la toma de poder sobre sí mismas, que puede verse afectada debido a las concepciones dominantes de feminidad. Según Lagarde (1997), una problemática corresponde a que:

Muchas mujeres no estudian como resultado de conflictos entre el tradicional ser-para-otros y la modernidad, que les permitiría dotarse de recursos para tener capacitación, destrezas y autonomía para trabajar. Cada mujer desertora del aula se vio orillada a “elegir” entre los otros y ella misma, o tuvo que ceder a sus impedimentos económicos, o de tiempo que no le pertenece, fundamentados en su ser mujer (p.149).

Como se mencionó anteriormente, los estereotipos y la visión femenina tradicional conlleva conflictos en la vida de las mujeres. Este sistema de género afecta a las mujeres en los ámbitos políticos, económicos y sociales. pues conlleva a la perspectiva dividida en cuanto a los roles que deben cumplir en la sociedad tanto hombres como mujeres, estas últimas relacionadas a su función reproductora:

Por esfera reproductiva se entiende aquella en que se realiza el trabajo reproductivo, o también llamado trabajo doméstico o de cuidado. Este incluye la reproducción biológica/humana, la mantención cotidiana, incluida la reproducción de la fuerza de trabajo; y la reproducción social.(...) Entre las actividades para la manutención cotidiana se incluyen la crianza y educación de los hijos, las labores de aseo, lavado, acarreo de agua, la preparación de alimentos, el cuidado de enfermos y/o ancianos, etc. (Mora et al., 2006, p. 51).

Siguiendo esta línea, es en las mujeres en quién recae el labor del cuidado y todo lo que conlleva la reproducción, por otro lado a los hombres “se les asocia con las responsabilidades del sustento y los recursos materiales, mientras que el grado en que las mujeres están activas en esta categoría varía según la cultura y la clase” (Mora et al.,2006, p. 51). Es en este sentido que se da una de organización que segrega a los hombres y mujeres, según Lagarde (1997) tiene como una consecuencia:

la división del trabajo y las diferencias en la participación de las mujeres y de los hombres en los espacios y en las actividades sociales, la segregación sexual de mujeres y hombres tanto como los deberes de intercambio y convivencia entre ambos ( p.32).

### **3. Identidad, memoria colectiva y territorio**

El concepto de identidad es amplio en su conceptualización, difiere según la perspectiva en que es estudiado. Mora et al. (2006) se refieren a este concepto:

En su acepción más general, a nivel individual, la identidad se entiende como la definición que de sí mismo hace una persona en relación a otros, como el conjunto de representaciones de sí elaboradas a lo largo de la vida, por el cual el sujeto comprueba que es siempre igual a sí mismo y a la vez diferente de otros, por ello digno de ser reconocido en su particularidad (p.31).

Ahora bien, desde la perspectiva antropológica cultural se aborda este concepto de identidad pero asociado a un grupo, para Barreras (1989, citado en Yañez, 1997) la identidad colectiva corresponde a:

un estado de conciencia, el sentimiento más o menos explícito de pertenecer a un grupo o categoría de personas, o formar parte de una *communitas*. Tal sentimiento de pertenencia o comunión emerge de una cierta unidad de intereses o condición; y se afianza en un movimiento reflexivo del yo al otro, al contraponerse dialécticamente un Nosotros frente a un Ellos (p.29).

De la misma forma, para Pérez (2008) esta identidad se va construyendo a través de las redes de comunicación entre sujetos:

las identidades colectivas son relatos circulantes en las redes de comunicación, obedeciendo a sus propias formas de composición, y que dan cuenta de qué es, cómo es, por qué ha llegado a ser lo que es, qué pretende llegar a ser el colectivo en cuestión ( p.95).

Es en este sentido se comprende entonces, que está sujeto a un nivel tanto individual como colectivo, es decir reconocerse a sí mismo y como dentro de un grupo. Sin embargo, Marcús (2011), hace una investigación sobre autores como Cucho (1999), Taylor (1993), Hall (2003), Bauman (2003), Goffman (2001), Ortiz (1996) y Arfuch (2002) e indica que la identidad:

supone tres niveles de análisis: el reconocimiento de sí mismo, el reconocimiento hacia otros y el reconocimiento de otros hacia nosotros. El modo en que clasificamos y la forma en que las maneras de clasificar nos constituyen, construye nuestros cuerpos, nuestras maneras de pensar y de actuar en el mundo (p.108).

De esta forma, la identidad conlleva a un entendimiento de cómo se funciona a nivel social, ahora bien, en cuanto a la forma de constituir la identidad colectiva, es necesario comprender, que también está asociada a la identidad individual. Candau (2008) va un paso más allá y relaciona los conceptos de identidad y memoria:

La memoria nos labra y nosotros, por nuestra parte, la modelamos a ella. Eso resume perfectamente la dialéctica de la memoria y de la identidad, que se abrazan una a otra, se fecundan mutuamente, se funden y se refunden para producir una trayectoria de vida, una historia, un mito, un relato (p.13).

El autor se refiere a la memoria como elemento constitutivo de la identidad, recalcando esta relación de unión entre ambos conceptos:

la memoria es “generadora” de la identidad, en el sentido de que participa en su construcción, esta identidad, por su parte, da forma a las predisposiciones que van a conducir al individuo a “incorporar” ciertos aspectos particulares del pasado, a realizar ciertas elecciones en la memoria (p.16).

Siguiendo esta línea, el autor también habla de otro concepto que está relacionado a la forma en que se desenvuelve la memoria en la identidad “La memoria colectiva de metamemoria, es decir, un enunciado que los miembros de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común a todos los miembros de ese grupo” (p.22). Candau (2008) se refiere entonces a una *memoria colectiva* constituido según una hipotética comunidad de recuerdos, que está presente en prensa, en literatura de valorización del patrimonio, abordando también la *memoria colectiva* de un lugar (ciudad, provincia, etc) que muchas veces está relacionado a la identidad local (p.22). Recalca, también, lo *memorable* entendiéndose como lo que puede ser considerado como digno a formar parte de la memoria (p.91) y señala que:

En cada caso, trátase de un solo individuo o de todo un grupo, la fuerza de las memorias dependerá de la coherencia general del campo de lo memorable, es decir, de la estructuración más o menos homogénea del conjunto de recuerdos a partir de un momento original y de una sucesión de acontecimientos (p.96).

A partir de esta conceptualización sobre lo constitutivo de la identidad colectiva, centrándose en la memoria colectiva, y lo memorable, se puede hacer un punto de asociación al concepto de identidad en relación a un lugar, como señaló Candau este concepto está relacionado a la forma en que acontecimientos memorables pueden construir una memoria colectiva. En esta perspectiva, Homobono (1990) señala que “La actuación de la memoria colectiva sedimenta los elementos culturales con los que un pueblo se identifica. Mediante la constitución de una memoria colectiva se asegura la reproducción de la identidad de una colectividad” (p.49).

Ahora bien, la *identidad local*, según Pimienta (2007) implica “la adhesión a un espacio social e históricamente construido” (p.63), se refiere entonces a un territorio comparte una historia entre individuos, señala que “La identidad local, crea una comunidad imaginada, fundada en una localidad y en una experiencia histórica común sin que importe muchas veces que tan diversa sea y que tan artificialmente está organizada” (p.63). Esta construcción histórica asociada está relacionada a la memoria colectiva del grupo, así lo señala el autor:

la identidad local alude al sentido de pertenencia, generado a partir del territorio como sujeto, en cuanto tiene significado para el conjunto de sus pobladores y en tal sentido existen memorias, vivencias e historias del entorno, y a su vez, éste, el territorio, se construye en la cotidianidad, desde la convergencia o desde el contrapunteo entre los sujetos actores (p.63).

Pimienta (2011) aborda este concepto de identidad local asociándolo al plano social e histórico común de un grupo en relación a su territorio, identificando memorias construidas que dotan de un sentido de pertenencia. Profundizando en este punto Gimenez (1999) toma el concepto de *territorio* y lo asocia a algo más amplio, a la *cultura*, “En una primera dimensión el territorio constituye por sí mismo un ‘espacio de inscripción’ de la cultura, por tanto, equivale a una de sus formas de objetivación” (p.33). Se refiere entonces a los *bienes ambientales*, entendiéndose como “ áreas ecológicas, los paisajes rurales, urbanos y pueblerinos, (...) cualquier elemento de la naturaleza antropizada- deben considerarse también como "bienes culturales" y por ende como formas objetivadas de la cultura” (p.33). Siguiendo esta perspectiva de territorio, el autor señala una segunda dimensión, la del *territorio* en relación a prácticas

culturales objetivas, y las caracteriza como no necesariamente pertenecientes a un espacio, se refiere entonces al territorio como:

área de distribución de instituciones y prácticas culturales (...) Se trata siempre de rasgos culturales objetivados como son las pautas distintivas de comportamiento, las formas vestimentarias peculiares, las fiestas del ciclo anual, los rituales específicos que acompañan el ciclo de la vida -como los que se refieren al nacimiento, el matrimonio y la muerte-, las danzas lugareñas, las recetas de cocina locales, las formas lingüísticas o los sociolectos del lugar, etc.) (p.34).

Por último, el autor aborda el territorio desde lo subjetivo, “como objeto de representación y de apego afectivo, y sobre todo como símbolo de pertenencia socio-territorial. En este caso los sujetos (individuales o colectivos) interiorizan el espacio integrándolo a su propio sistema cultural” (p.34). Gimenez (1999) enfatiza en la relación que existe entre estas dimensiones y habla de *dicotomía* “ que reproduce la distinción entre formas objetivadas y subjetivadas de la cultura” (p.34), es decir, lo simbólico y lo subjetivo se relacionan de tal forma que logran mantener en la memoria elementos que pueden estar asociados al territorio.

### **3.1 Lo tradicional**

Considerando la conceptualización de la identidad individual y colectiva, es importante comprender que la identidad está asociada también en el plano patrimonial, para establecer dicha relación Marcos (2004) señala que:

La identidad es una construcción social que se fundamenta en la diferencia, en los procesos de alteridad o de diferenciación simbólica. Y la imagen de la identidad se conforma desde la percepción interior y desde la visión exterior. Por una parte está el cómo nos vemos (adscripción voluntaria), y por otra, el cómo nos perciben (identificación). La identidad refiere un sistema cultural (tradicción y patrimonio) de referencia y apunta a un sentimiento de pertenencia (Marcos, 2004, p.934).

En este sentido, el autor hace la unión entre identidad como sistema cultural en el cual los conceptos de tradición y patrimonio son constitutivos de la identidad. Entendiendo esto, Marcos (2004) aborda la tradición de la siguiente forma:

La idea común que se tiene sobre la tradición es la que etimológicamente hace venir el término del latín “*tradere*”, del que derivaría tradición, es decir lo que viene transmitido del pasado; por extensión, el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente (p.926).

Sin embargo, enfatiza en que la tradición es una *selección de la realidad social*, siguiendo su planteamiento, “la tradición no se hereda genéticamente; se transmite socialmente y deriva de un proceso de selección cultural. La parte de la cultura seleccionada en el tiempo con una función de uso en el presente sería la tradición” (p.927). Se entiende, entonces, que la tradición transmite elementos del pasado, los cuales deben tener un mensaje significativo, como señala Lenclud (1987):

Lorsque nous évoquons la tradition de tel ou tel peuple, de tel ou tel groupe social, nous ne nous référons pas à n'importe quel type d'institution, d'énoncé ou de pratique. Autrement dit, nous associons à la notion de tradition la représentation d'un contenu exprimant un message important, culturellement significatif et doté pour cette raison d'une force agissante, d'une prédisposition à la reproduction. [Cuando hablamos de la tradición de tal o cual pueblo, de tal o cual grupo social, no nos referimos a cualquier tipo de institución, declaración o práctica. En otras palabras, asociamos con la noción de tradición la representación de un contenido que expresa un mensaje importante, culturalmente significativo y, por tanto, dotado de una fuerza activa, una predisposición a la reproducción] (párr.10).

En este sentido, los elementos que constituyen lo tradicional a nivel grupal, refieren a cierto contenido, es decir, no todo lo aprendido corresponde a tradición, más bien corresponde a un contenido que sea culturalmente importante, además de ser transmitido esta relacionado al cambio y a la reproducción, “la tradición sería ahora algo así como el resultado de un proceso evolutivo inacabado con dos polos dialécticamente vinculados: la continuidad recreada y el cambio (Marcos, 2004, p.927), en este sentido respecto al cambio de lo tradicional Leclud (1987) indica que la “*tradition, supposée être conservation, manifeste une singulière capacité à la variation, ménage une étonnante marge de liberté à ceux qui la servent (ou la manipulent)*”

[tradición, que se supone es conservación, manifiesta una capacidad singular de variación, proporcionando un sorprendente margen de libertad a quienes la sirven (o manipulan)] (párr. 16). Es por ello que la tradición está sujeta a cambios, las costumbres y mitos pueden variar en épocas y no ser de la misma forma que en el pasado, esta noción de tradición es complementaria a la perspectiva de Candau (2006) sobre la tradición en cuanto al cambio como algo que está presente en la tradición pero no como algo admitido por los individuos, “Efectivamente, ya nada es como antes, pero nuestra memoria olvidadiza no admite que esto sea verdad para todas las época” (p.105). Por tanto, la tradición constituye variaciones y no necesariamente mantiene de forma inmutable a las costumbres.

### **3.2 Identidad artesanal**

En cuanto a la identidad, existen diversas identidades colectivas, que pueden estar asociadas a diferentes características que comparten y hacen que el grupo se identifique como tal. De esta forma, como se mencionó anteriormente en la sección de *Género y patrimonio*, la identidad de género constituye una forma de abordar la identidad de un sujeto, pero no lo define solamente, sino que el sujeto puede formar parte de otras identidades también, así lo señala Alonso (2004) “La identidad de género está entrelazada con otras muchas identidades que van a determinar las condiciones de vida del sujeto. Estas condiciones de vida definirán los espacios, derechos y oportunidades para cada persona” (p.53). Por tanto, la autora menciona que si bien se puede analizar al sujeto en cuanto a su identidad de género, también se hace identificando si “pertenece o no a algún grupo étnico, clase social, edad, generación, estado civil, condición religiosa, condición política, condición lingüística, condición estética, etc.” (p.53).

A partir de esto, una forma de identidad colectiva puede asociarse a una identidad artesanal, según Anguiano (2022), “La artesanía se ubica como un elemento de identidad para un grupo, pues a través de ella los artesanos logran identificarse, heredan técnicas y comunican lo que son mediante sus objetos”, asimismo, Santos et al. (2023) señala que “la artesanía y su producción de objetos, además de ser bienes de cambio en los que median elementos económicos, también son connotadas por variantes en el ámbito simbólico que permiten, a través de evidencias, la

reconstrucción de la memoria colectiva de un grupo social en el transcurso de la historia” (p.33).

La artesanía constituye una identidad de un grupo a partir del oficio artesanal, pero involucra también una memoria colectiva de dicho grupo, es decir a nivel de los y las artesanas que comparten conocimientos, tradición, una historia, etc. Se señala, entonces, que a partir de dicha construcción de la identidad artesanal de grupo, también está sujeta a reconocimiento por parte del entorno, así señala Santos et al. (2023) “La identidad implica el reconocimiento histórico de las personas o grupos de personas en su entorno físico y social, lo que le otorga un carácter activo” (p.34).

Siguiendo esta línea, Barros (2020), en su investigación sobre mujeres artesanas señala que:

El oficio de artesana ha perdurado a través de la historia como presencia cotidiana en diversos espacios. Refleja una cultura que visibiliza la síntesis creadora de una concepción del mundo, de amplio y complejo contenido simbólico, arraigada en prácticas de libertad, autonomía y afirmación colectiva, permite en gran medida la conservación del patrimonio cultural tradicional-autóctono de un territorio, además de constituir una actividad productiva que genera ingresos económicos, permitiendo el acceso a una mejor calidad de vida (p.56).

Según esta perspectiva se comprende que existe tal relación entre el oficio artesanal, la identidad a partir de la colectividad y el patrimonio cultural, asociado a un territorio. En toda su complejidad, el oficio artesanal implica la creación de un objeto artesanal, el cual constituye lo simbólico, según Fernández de Paz (2015) cada objeto posee elementos técnicos que dejan ver la relación del objeto con las pautas vitales de la comunidad, con una organización social y una valoración económica que está sujeta a cambios (p.376), señala entonces, que la UNESCO

enfoca ahora la atención en el simbolismo y el reflejo cultural de todo objeto artesanal: por encima de la materialidad quiere subrayar la importancia de mantener vivos unos conocimientos y unas técnicas de trabajo, moldeadas por una determinada comunidad a través de los tiempos (p.377).

Ahora bien, esta conceptualización identidad colectiva - identidad artesanal - objeto artesanal simbólico, no queda fuera de las implicancias del género, Barros (2020) explica esta posición de las mujeres artesanas en cuanto al oficio e indica que

“históricamente las mujeres artesanas han tenido oportunidades desiguales en el desarrollo de su oficio, según la región, producto que elaboran, ingresos económicos, venta de sus productos, sistema de relaciones y normas socioculturales” (p.60). Es por ello que se puede asociar la identidad artesanal a la identidad de género en cuanto a las mujeres artesanas.

## V. DISEÑO METODOLÓGICO

### 1. Diseño y método de investigación

Dada la naturaleza compleja y contextualizada el fenómeno abordado, la metodología utilizada en esta investigación es de carácter cualitativo, bajo el planteamiento de Denzin y Lincoln (2005, como se citó en Najmias y Rodríguez, 2007) sobre la investigación cualitativa:

La investigación cualitativa implica un acercamiento interpretativo y naturalista del mundo. Esto significa que los investigadores cualitativos estudian los objetos en sus escenarios naturales, intentando dar sentido a, o interpretar los fenómenos en términos de los significados que las personas les dan (p.364).

Siguiendo este enfoque, la investigación cualitativa comprende un acercamiento a la realidad. En este caso, se pretende hacer un acercamiento a la realidad social y cultural de las mujeres Bordadoras de Copiulemu en la región del Biobío, pues se busca estudiar las experiencias que han ido desarrollando dentro del contexto social y cultural donde se desenvuelven como creadoras de artesanía.

Asimismo, es importante destacar que el enfoque cualitativo, “no se trata (...) del estudio de cualidades separadas o separables; se trata del estudio de un todo integrado que forma o constituye una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es” (Martinez, 2006, p. 128). Por lo que, la investigación se abordará desde una visión interpretativa, intentando comprender los distintos significados y cosmovisiones con los que podamos encontrarnos referente a la práctica artesanal, tomando en cuenta su carácter integrado y analizándolo en conjunto como una sola unidad.

Teniendo en cuenta que el patrimonio cultural y las prácticas artesanales son fluidas y dinámicas, la metodología cualitativa permite ir moldeando la investigación según las necesidades que se vayan identificando en su desarrollo. Esto permite capturar estas complejidades y adaptarse a diferentes contextos y situaciones, al tener conocimiento de las diferentes experiencias, se pueden considerar perspectivas y

elementos que pudieran ser identificados durante el desarrollo de la investigación y que son relevantes para el fenómeno estudiado.

La investigación adopta un enfoque fenomenológico complementado con un enfoque etnográfico. En primer lugar, lo fenomenológico, permitirá explorar las experiencias como mujeres artesanas del grupo Bordadoras de Copiulemu desde su propia subjetividad, pues, de acuerdo a Hernández-Sampieri et al. (2014), el enfoque fenomenológico:

Explora, describe y comprende lo que los individuos tienen en común de acuerdo con sus experiencias con un determinado fenómeno. Pueden ser sentimientos, emociones, razonamientos, visiones, percepciones, etc. (...) De esta manera, en la fenomenología los investigadores trabajan directamente las unidades o declaraciones de los participantes y sus vivencias (p.493).

Por otra parte, lo etnográfico, según Hammersley y Atkinson (1994), la etnografía implica el estudio de personas en su entorno natural, utilizando una variedad de técnicas de recolección de datos para capturar la complejidad de las interacciones sociales. Ambos enfoques cuentan con características adecuadas para investigar prácticas culturales artesanales que posibilitan una comprensión profunda de los significados y valores que las bordadoras atribuyen a su trabajo, asimismo, al enfocarse en la experiencia vivida por las participantes, se obtiene un análisis detallado que revela las interpretaciones y significados que estas prácticas culturales encierran.

## **2. Tipo de investigación**

De acuerdo a Hernández-Sampieri et al. (2014), “los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas (...) que tan sólo hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio” (p. 91). Considerando esta definición, es relevante señalar que, aunque el tema de investigación ha sido tratado previamente, la cobertura existente ha sido limitada y predominantemente

informativa, centrada en la práctica artesanal pero dejando de lado las voces de las mujeres que viven día a día la experiencia de ser artesanas, en este sentido, la investigación toma un carácter exploratorio.

Asimismo, la investigación se define de tipo descriptivo, pues, según Hernández-Sampieri et al. (2014) “con los estudios descriptivos se busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (p.92). Por tanto, permite la descripción del fenómeno del cual se pretende identificar diferentes elementos de la realidad de las mujeres bordadoras, con el objetivo de realizar un acercamiento a sus experiencias y dar una mayor visibilidad a su contribución al patrimonio cultural y experiencia como mujeres artesanas. Lo anterior aplica a la descripción de un sistema social, pues lo que busca esta investigación corresponde a describir las experiencias de las mujeres artesanas, quienes están inmersas en un sistema social dentro su comunidad donde se van dando interacciones.

### **3. Población y muestra**

La muestra de la investigación se compone de 14 mujeres bordadoras, cuyas edades se encuentran en un rango etario que bordea los 50 y 80 años, en donde la mayoría de la muestra, es decir, el 64.3%, se encuentra dentro de la categoría de adulto mayor. En promedio, las participantes cuentan con una trayectoria de aproximadamente 39 años en la práctica del bordado, como se detalla a continuación.

Tabla 1. Caracterización de la muestra

N°	Rango Etario	Años de Trayectoria como Bordadora	Tipo de Artesanía	Situación de Pareja
1	50-60	30	Bordado	Casada
2	70-80	50	Bordado	Sin información
3	60-70	39	Bordado	Sin información
4	60-70	1	Bordado	Sin información
5	60-70	1	Bordado, telar, pita y crewel	Casada
6	60-70	50	Bordado y greda	Viuda
7	70-80	49	Bordado	Separada
8	50-60	47	Bordado y greda	Separada
9	60-70	50	Bordado y telar	Viuda
10	50-60	45	Bordado	Casada
11	70-80	50	Bordado	Viuda
12	50-60	44	Bordado	Casada
13	50-60	40	Bordado, greda y pita	Casada
14	80+	50	Bordado y greda	Viuda

El criterio de selección de las participantes se basó en su pertenencia y participación activa al grupo artesanal seleccionado y su disponibilidad para colaborar en la investigación, lo que permitió establecer un primer acercamiento mediante una muestra voluntaria. Criterio de selección definido como aquel en el que “las personas se proponen como participantes en el estudio o responden a una invitación” (Battaglia, 2008, como se citó en Hernández-Sampieri et al., 2014, p. 387). En este caso, la invitación fue planteada directamente a aquellas bordadoras identificadas inicialmente como parte del centro artesanal Bordadoras de Copiulemu a través de la Red de Artesanía Patrimonial Biobío. Posteriormente, se adoptó una muestra en cadena o por redes, un método que, según Morgan (2008, como se citó en Hernández-Sampieri et

al., 2014, p. 388), consiste en identificar participantes clave y solicitarles que recomienden a otras personas que puedan aportar nuevas perspectivas o datos relevantes. Esta estrategia permitió que las mismas artesanas entrevistadas sugirieran a compañeras con historias y trayectorias significativas, gracias a este proceso, se logró incluir a bordadoras con distintas antigüedades en el oficio, niveles de participación y enfoques creativos, lo que contribuyó a ampliar la comprensión de su quehacer.

El alcance geográfico está limitado a la Región del Biobío, específicamente al pueblo de Copiulemu, donde se desarrollan las actividades del grupo que se ha seleccionado para llevar a cabo la investigación. Como bien se señala con anterioridad, el estudio se enfoca en el grupo Bordadoras de Copiulemu, esta elección se basa en su tradición en bordado artesanal y en la importancia de esta práctica en la construcción de la identidad cultural de sus integrantes.

#### **4. Técnicas de recolección de información**

La recolección y registro de información se realizó durante los meses de octubre de 2023 a enero de 2024, fundamentalmente a través de entrevistas semiestructuradas, las cuales permiten, a través de las preguntas y respuestas, lograr una comunicación y la construcción de significados respecto a un tema (Janesick, 1998 como se citó en Hernández-Sampieri et al., 2014, p.403). Del mismo modo, en la entrevista semiestructurada, “se presentan temas que deben tratarse, aunque el moderador tiene libertad para incorporar nuevos que surjan durante la sesión, e incluso alterar parte del orden en que se tratan” (Hernández-Sampieri et al., 2014, p.411).

Se realizaron un total de 14 entrevistas con una duración promedio de 63,23 minutos, las cuales fueron diseñadas como individuales. Sin embargo, como derivado de las circunstancias del trabajo de campo, cuatro de ellas resultaron en entrevistas individuales con presencia e intervención de un grupo, por lo tanto, dichas entrevistas reflejan una dinámica grupal que pudo haber influido en las respuestas individuales.

La pauta de entrevista fue diseñada en primera instancia, por el equipo del Proyecto FIC: Instalación de mercados patrimoniales en Biobío, sin embargo, se añadieron preguntas y temas adicionales a su contenido para alinearse con los

requerimientos específicos de la investigación. Las preguntas se centraron en temas como la historia personal de cada bordadora, su motivación para involucrarse en la artesanía, los desafíos que enfrentan y cómo perciben su contribución al patrimonio cultural de su comunidad. Las entrevistas fueron grabadas y transcritas para su posterior análisis.

De igual manera, se recolectó información a través de observación no participante, la cual, de acuerdo a Hernández-Sampieri et al., (2014) permite “adentrarnos profundamente en situaciones sociales y mantener un papel activo, así como una reflexión permanente. Estar atento a los detalles, sucesos, eventos e interacciones.” (p.399). Utilizando esta herramienta, la investigación toma un enfoque antropológico, permitiendo identificar relaciones, conflictos y situaciones sociales dentro de la comunidad de artesanas, lo cual también proporciona una perspectiva mucho más cercana sobre cómo las mujeres artesanas han ido construyendo su propia identidad.

Es en este contexto, donde el enfoque etnográfico de la investigación cobra mayor relevancia, pues, la observación se llevó a cabo a través de diferentes contextos. Como primera aproximación, se efectuaron encuentros informales durante cinco capacitaciones en el marco del Proyecto FIC: Instalación de mercados patrimoniales en Biobío, en los que se logró acordar y concretar doce visitas a Copiulemu. Diez de ellas a los hogares de las artesanas participantes y dos visitas a la sede del grupo, en donde se asistió a una de las reuniones mensuales del grupo. Dichos encuentros permitieron obtener información relevante a través de conversaciones espontáneas con las entrevistadas y demás integrantes del grupo Bordadoras de Copiulemu, facilitando la observación en el proceso de creación de sus artesanías, en las interacciones entre artesanas en distintos espacios, y cómo se organizan y colaboran en su trabajo.

## **5. Análisis de datos**

El análisis de los datos se realizó por medio de un análisis temático, definido como un “proceso en el que se identifican y describen temas, se establecen vínculos entre ellos, se diseñan dispositivos visuales y se integran en un modelo interpretativo que requiere hacia el final del proceso, la construcción de un relato analítico” (Borda et

al., 2017, p.23). Este enfoque ofrece permite identificar y describir temas relevantes estableciendo conexiones entre ellos. Además, el análisis temático enriquece la investigación al incorporar aspectos contextuales y subjetivos, esenciales para una interpretación completa de los datos, este enfoque se justifica por su capacidad para proporcionar una visión comprensiva de cómo las mujeres artesanas contribuyen a la valorización del patrimonio cultural.

De acuerdo a Arbalaéz y Onrubia (2014, citado en Díaz, 2018) El análisis temático puede ser abordado de dos maneras principales: deductiva e inductiva.. En este caso, el procedimiento analítico se llevó a cabo de manera inductiva, pues, las categorías de análisis se construyeron a partir del contenido mismo y no de manera previa.

El procesamiento de los datos comenzó con la previa transcripción y lectura de las entrevistas realizadas con el objetivo de identificar temas recurrentes y patrones significativos, para ello se realizó una nube de palabras en el software ATLAS.ti 9, la cual se detalla en el Anexo N° 2. Posteriormente, para facilitar la gestión de los datos se utilizó ATLAS.ti 9, donde se llevó a cabo la codificación de los datos etiquetando segmentos de texto relevantes.

## **6. Consideraciones éticas**

Las consideraciones éticas de la investigación se sustentan en el consentimiento informado, en el cual se especificó en qué consiste la investigación, así como el principio de confidencialidad de la misma y el anonimato de las participantes, el cual se obtuvo por escrito antes de iniciar cada entrevista, explicando claramente los objetivos de la investigación, el uso de los datos recolectados y los derechos de las participantes.

Se tomaron medidas para asegurar que la recolección de datos se realizara de manera respetuosa y no invasiva. Durante las observaciones y entrevistas, se procuró no interferir en las actividades cotidianas de las bordadoras, siguiendo un cronograma adaptado a su disponibilidad y respetando sus deseos y preferencias en cuanto a la participación en la investigación. Por otra parte, si bien los nombres de las participantes se incluyen en esta investigación con el propósito de reconocer su trabajo, se ha decidido asignar un código a cada entrevista con la finalidad de proteger la privacidad

de cada una de ellas. El código está compuesto por el número de la bordadora según el orden de entrevista y sus años de experiencia, por ejemplo, la primera entrevistada con 30 años de experiencia, se identificará como B.1.30, etc.

Por último, se buscará asegurar una forma de retribución a diálogo con las bordadoras, de acuerdo con sus necesidades y preferencias.

Tabla 2. Código de entrevista

B	Bordadora
Primer n°	Número de entrevista
Segundo n°	Años de trayectoria como bordadora

## **VI. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS**

A continuación, se presentan los hallazgos obtenidos durante la investigación. Los resultados se organizan según los temas más relevantes identificados a partir del relato de las bordadoras que fueron entrevistadas, iniciando por la reconstrucción de la historia que comparte el grupo para luego dar paso a los distintos elementos que se desprenden de este fenómeno. Considerando el objetivo de esta investigación, se incluyen sus testimonios de manera directa y extensiva, resaltando sus interpretaciones, opiniones y vivencias, con el objetivo de otorgarles mayor visibilidad y reconocerlas como protagonistas de sus propias historias, permitiendo así, brindar una fiel representación de la experiencia de las bordadoras de Copiulemu como artesanas y creadoras de patrimonio cultural.

### **1. Historia y primeros vínculos Bordadoras de Copiulemu**

Copiulemu es una localidad rural ubicada en la comuna de Florida, en la región del Biobío. Con poco más de 1.000 habitantes, se encuentra a aproximadamente 31 kilómetros del centro de Concepción. Su nombre tiene origen en el mapudungun, lengua que le otorgó el significado de “bosque de copihues” (B.9.50), destacando la presencia histórica y significativa de esta flor en la zona. Se caracteriza por ser un sector de tradiciones rurales, reflejando un paisaje marcado por extensos campos y una economía tradicionalmente ligada a la agricultura y ganadería. Este contexto proporciona una referencia sobre la vida y actividades de estas mujeres artesanas, quienes encuentran en este ambiente sus raíces culturales e influencias que moldean su práctica artesanal. Antes de convertirse en artesanas, las mujeres que conformaron el grupo se dedicaban principalmente a labores domésticas y de cuidado, además de las actividades que fueran necesarias en el campo, ya sean siembras, riego de cultivos, cosechas o cuidado de animales. Las niñas y adolescentes ligadas a este grupo, en su mayoría, se dedicaban a ayudar activamente a sus madres en el hogar y otras asistían a la escuela si es que tenían la posibilidad.

Esta es la escena que a comienzos de la década del 60, encuentra a Rosmarie Prim, mentora del grupo, quien llega desde Alemania a la localidad, prontamente ganándose la confianza y cariño de los residentes de la zona debido a su activa labor social a partir de proyectos comunitarios. El primer y más recordado hito por las bordadoras es la construcción del jardín infantil Manderscheid en 1974 (nacido como parvulario), el cual se construyó a partir de la iniciativa propia de Rosmarie Prim, quien obtuvo fondos a través de donaciones de recursos en su ciudad natal con el objetivo de brindar mejoras a la calidad de vida de las familias de Copiulemu. "Fue la donación que hizo Alemania, yo tengo entendido que desde Alemania le mandaron en un barco los fierros, toda esa estructura que tiene ese kínder, aquí llegó [Rosmarie Prim] con los maestros nomás" (B.9.50).

La inauguración del jardín infantil es un momento crucial y recordado con cariño por las bordadoras, alberga importantes recuerdos para sus integrantes más antiguas, pues algunas fueron apoderadas y otras alumnas en su infancia, tal como lo recuerda una de ellas:

(...) yo fui una de las fundadoras del jardín Manderscheid. Yo fui la primera alumna, de las primeras que estuvimos ahí, fuimos poquitos... inauguraron el jardín Manderscheid, que me acuerdo teníamos como 5 tías, estábamos muy bien atendidos, era súper bacán. (B.10.45).

La inauguración marcó un importante acontecimiento para los pobladores de Copiulemu y alrededores, era vista como una novedad, también significó una ayuda social para muchas personas. De igual forma, el establecimiento educacional no solamente cumplía el rol de parvulario, sino que también permitió prestar algunos servicios a la comunidad como obtención de medicamentos.

(...) le donaron remedios de Alemania, creo que ella los pidió [Rosmarie] y como era doctora tenía ese reconocimiento, ella tenía una pieza en el kínder, que todavía está, llena de remedios, y nos daba remedios, entre vitaminas, paracetamol. El que quería iba a hablar con ella y le daba remedio, muchas veces recetado por los doctores por el policlínico acá y ella los tenía, en vez de irlos a comprar, los daba ella. (B.9.50)

En adición a este rol fuera de lo educacional, el lugar se convirtió en un punto social para las mujeres, se transformó en la sede del Centro de Madres de la zona. Prontamente, en julio del mismo año, Rosmarie le propone a algunas apoderadas e integrantes del Centro de Madres la idea de realizar actividades artesanales con el objetivo de incrementar los ingresos económicos de las mujeres de Copiulemu, y su vez, incentivarlas a realizar una actividad fuera del plano doméstico-privado que también les permitiera cumplir sus labores cotidianas:

(...) y después inventó esto para que las mujeres tuvieran una entretención o tuvieran algo como remuneración, qué sé yo. Porque las mujeres antes en el campo eran atadas a la casa, humilladas por los maridos, no tenían una entrada de dinero. Entonces ella cambió esa forma, por eso ella fue la que ingenió esto para que hicieran algo las señoras. (B.6.50)

La propuesta se trataba de realizar bordados decorativos en lana para su posterior comercialización, inspirada por las bordadoras de Isla Negra en Valparaíso, y sin tener mayores conocimientos sobre el bordado, consiguió lana de colores, agujas, sacos de harina y recorrió la zona transmitiendo de boca en boca la idea que estaba naciendo al interior del jardín infantil. La noticia se difundió rápidamente por medio de redes sociales locales, reuniones y conversaciones, permitiendo reunir a aproximadamente una veintena de mujeres de distintas edades y contextos, ya sean pertenecientes a Copiulemu o sectores vecinos como Pichaco y Quebrada las Ulloa que debido a su cercanía, y la existencia de una escuela en Copiulemu, se encontraban socialmente conectados.



**Figura 1.** Mapa Copiulemu, Quebrada de las Ulloa y Pichaco.

*Fuente: Google Maps.*

Lo que resultó en un grupo compuesto por mujeres de diferentes sectores rurales, es por ello que gracias a esta cercanía, se vincula con las loceras de Quebrada las Ulloa. Durante un tiempo, ambas actividades artesanales se encontraron entrelazadas respecto a distribución y ventas de productos, en parte por la invitación de Rosmarie Prim a las mujeres de Quebrada las Ulloa, quienes en su mayoría practicaban la producción de piezas de greda, a ser parte del grupo de bordadoras, y posteriormente se consolida con la compra y reventa de sus productos en Copiulemu durante este periodo.

Ella nos empezó a comprar la greda, y la pagaba al tiro constante y sonante, uno hacía, por ejemplo, cada 15 días una cantidad. Y uno se esmeraba porque ella pagaba al tiro. Todas las que trabajaban en la Quebrada de las Ulloa llevaban su cantidad de loza y ella toda la compraba, después la revendía (...) así que eso nos afanaba, a mí y a mi mamá. (B.6.50)



**Figura 2.** Bordadora-locera Ruth Jara y su hijo junto a Rosmarie Prim en una feria artesanal.  
*Fuente:* Hacer es vivir, Rosmarie Prim (2018)

Más adelante, cada actividad artesanal continuó funcionando de forma independiente, sin embargo, esta interacción permitió la existencia de bordadoras-loceras o loceras que por distintas razones optaron por continuar solamente produciendo bordados.

En lo que terminaba de loza en la mañana, armaba loza y arreglaba, ya en la tarde tomaba once y me iba a bordar. Hay veces hasta las 12, hasta la 1 de la mañana bordaba porque me gustaban las dos cosas. Se entretenía uno, por eso trabajaba en las dos cosas. (B.14.50)

Esta diversificación de habilidades no solo reflejaba la capacidad de adaptación y creatividad de estas mujeres, sino también que fortalecía los lazos comunitarios y ofrecía nuevas oportunidades económicas. Las decisiones de cada artesana de enfocarse en una u otra actividad, o ambas, no solo respondían a sus intereses personales y necesidades, sino que del mismo modo, contribuían al dinamismo y solidez de la comunidad artesanal de Copiulemu y Quebrada las Ulloa.

Diversas bordadoras recuerdan con cariño cómo se enteraron de la iniciativa, en sus relatos se revela como el grupo se fue conformando mediante invitaciones personales, ya sea a través de amigas, vecinas, familiares y conocidas que se alentaban a participar. Esto refleja cómo el grupo se encuentra sostenido en base a un fuerte sentido de comunidad y apoyo mutuo desde sus inicios.

Una de las socias (...) como vió que yo me la llevaba puramente aquí dando vueltas con las cabras, con los perros, con los pollos, con los chanchos, con todo. Me dijo '¿por qué no entras a los bordados? Vas a tener tus moneditas de vez en cuando' (B.11.50).

Dijeron un día: (...) 'hay una gringa que vino a Copiulemu y quiere enseñarle a la gente', para que le enseñe a uno a bordar. Yo dije 'ya, bueno'. Nos dimos el dato y fuimos. Fuimos varias de los campos. (...) Yo tenía catorce años cuando empecé a ir (...) hoy en día empezamos a sumar, una tras otra, nosotras llegamos a ser como sesenta. Entre esos estaba mi suegra, mis tías, muchas que por aquí ya han fallecido (B.9.50).

Es así como las mujeres de la zona fueron reuniéndose cada semana para bordar, intercambiando sus experiencias respecto a técnicas y diseño en la realización del bordado. Sus piezas cuentan con diferentes tamaños y sus diseños están inspirados en la naturaleza y actividades cotidianas del mundo rural, específicamente del mundo rural en Copiulemu.

En la actualidad, el grupo cuenta con más de 40 mujeres que se reúnen todos los meses en su sede cercana al jardín infantil que marcó sus orígenes. Manteniéndose activas en su labor artesanal a pesar de los cambios y desafíos a lo largo del tiempo. En abril de este año celebraron su 50° aniversario, recibiendo reconocimiento por parte de las autoridades locales y la comunidad de la zona, además de una serie de eventos, incluyendo conversatorios, talleres y exposiciones realizados por el Museo de Historia Natural de Concepción en conjunto a las bordadoras.



**Figura 3.** Bordadoras de Copiulemu, reunión aniversario 50 años, Copiulemu 2024.

*Fuente: Fotografía perteneciente a la presidenta de las bordadoras Maritza Tapia.*

### **1.1 Continuidad el oficio**

A lo largo de los años, estas bordadoras han fortalecido sus lazos y han compartido momentos que les ha permitido crecer y mantener viva su tradición, sin embargo, les preocupa la continuidad de su oficio. Esta preocupación recae en el poco interés que perciben las bordadoras en los jóvenes de sus familias hacia los bordados. Muchos jóvenes cuyas familias han estado involucradas por generaciones en esta actividad, se han decidido por no continuar con la tradición, ya sea porque no les agrada bordar o por falta de tiempo. Algunas bordadoras refieren que esto se debe a las mayores oportunidades que tienen las mujeres en la actualidad para acceder a la educación y obtener un trabajo de tiempo completo. Un testimonio señala: “es que no hay gente, se van para el pueblo las niñas que estudian. Hay una hija de una bordadora que estudió trabajo social, así que no creo que se quede en el campo” (B.7.49). Por lo tanto, en muchos casos esta es la prioridad de las jóvenes y sus familias.

En mi familia como le digo, no hay muchos que le hayan tomado asunto a mi trabajo que yo empecé a hacer, que esa fue mi vida, con esa crié mis hijos. Pero yo le converso a mis nietos, a todas las demás como que ahora no lo toman en cuenta (...) pero ahora usted sabe que la juventud ahora se entusiasma en otras cosas, que vaya a decir 'voy a aprender lo que mi abuelita hizo' (...) nunca han dicho 'mami, ¿cómo se borda?' nunca me ven bordar, aquí vienen, dan la vuelta y se van. No se han sentado a mirar aquí, '¿cómo lo hizo usted?, ¿cómo empezó?' nunca me han preguntado (B.14.50).

No está queriendo aprender nadie, la juventud, o incluso las niñas mujeres porque están estudiando otras cosas que les remunere más rápido, no sé... porque nadie puede vivir de esto, es lógico. Encuentro que por eso la juventud no quiere, no le interesa, y también las mamás, la gente que trabaja en esto, está apoyando a las hijas para que se eduquen, estudien (B.6.50).

A pesar de su amor por los bordados y deseo de ver a la próxima generación continuar con su legado, se enfrentan a una nueva realidad en donde las oportunidades educativas y profesionales hacen que muchos jóvenes opten por mudarse y buscar otros caminos, lo que deja a las bordadoras con la responsabilidad de transmitir sus habilidades a un grupo cada vez más reducido. No obstante, se han desarrollado estrategias para continuar transmitiendo este conocimiento en Copiulemu. Desde el año 2014 en el jardín infantil se realizan talleres de bordado a los infantes en donde las mismas integrantes del grupo se encargan de enseñar sus técnicas, actividad que algunas bordadoras también refuerzan en sus casas con sus nietos.

Aún con estos desafíos, las bordadoras mantienen una actitud esperanzadora al notar la presencia de caras nuevas en las reuniones del grupo. Esto les da la expectativa de que esta tendencia continúe, lo que a su vez podría traducirse en una mayor participación de las integrantes en las actividades que sean necesarias para continuar creciendo y avanzando en el mundo de la artesanía, que más mujeres se sientan motivadas a salir más de sus casas, comunicar sus ideas y exponer sus creaciones. Finalmente, aspiran a mantenerse "inspiradas, siempre inspiradas haciendo cosas" (B.9.50).

## 2. Proceso y técnica en la elaboración del bordado

El proceso de elaboración consta de una serie de pasos que cada bordadora ha perfeccionado según sus preferencias: corte de tela, “doblilleo” de la tela, elección y dibujo del diseño, elección de lana, relleno del diseño, bordado de las iniciales, lavado y planchado de la pieza.

La tela idealmente proviene de sacos harineros “antiguos” debido a su gran calidad y fácil acceso durante la época en que se creó el grupo. Una vez limpia, se recorta un cuadrado o rectángulo de las medidas que la bordadora estime conveniente, luego viene el “doblilleo” de la tela, es decir, coser los bordes de la tela para obtener una forma más prolija y evitar que la tela se deshilache. Esto puede realizarse con hilo de coser o con la misma lana, muchas bordadoras bordan unos centímetros en los bordes de la tela para un mejor acabado y a su vez, para que esto enmarque y resalte el diseño. Una vez lista la tela viene la elección y dibujo del diseño, la bordadora dibujará su diseño sobre la tela, ya sea una escena completa o partes de ella a medida que toma forma el bordado.

(...) la tela de las bolsas de la harina, que todas teníamos un quintal de harina en la casa, le sacamos la harina, la lavamos, cuadrábamos el cuadradito, y le hacíamos el borde. Y le hacíamos los monos a mano, o sea nosotros hacerlo con nuestra creatividad, siempre ha sido así (B.9.50).

Unas personas le hacen un borde bien marcado, pero yo no, lo hago así nomás. A veces le hago ese borde, pero casi la mayoría del tiempo lo dejo así. Y después, como yo no le hago borde, lo hilvano para que no se deshilache, porque después con el mismo bordado se va quedando pegadito. Y hago el dibujo, me imagino lo que voy a hacer, lo pienso, “qué voy a hacer, una trilla” “voy a hacer, no sé una toma de fruta” Y lo voy aplicando en el mismo paño (B.6.50).



**Figura 4.** Bordado pequeño en proceso Ruby Rojas (izquierda) y Blanca Zambrano (derecha)

Sus técnicas se han mantenido en el tiempo, desde un inicio sus bordados se realizan principalmente en base a dos puntos, punto cadeneta, usualmente utilizado para rellenar, y el punto atrás para realizar bordes en las figuras. Algunas bordadoras pueden incluir algún otro punto, como el punto cruz, pero no es algo tan común.

(...) siempre punto cadeneta o punto atrás. También de repente juego con el punto cruz, entonces yo hago distintos puntos. (...) mezclando nomás. Yo trabajo así, como por ejemplo el punto cruz lo uso para todo tipo de animalitos, cositas o casas, el punto atrás para hacer el relieve, digamos, del dibujo y el cadeneta para rellenar. Como uno siente que se ve mejor, porque, por ejemplo, mis compañeras, algunas no usan los mismos puntos (B.10.45).

Yo uso el punto atrás y el punto cadeneta (...) porque rinde más también, había personas que hacían el punto cruz y no rinde mucho porque el punto cruz, lo puede hacer como así tan lejitos yendo la lana junta y si usted le hace la puntada recta no rinde mucho. Entonces son 3 puntos los que yo sé hacer, el punto atrás, el punto cadeneta y el punto cruz (B.14.50).

La elección de la lana también es algo importante, cada bordadora selecciona minuciosamente el tipo de lana que utilizará, para ellas es esencial mantener un grosor adecuado de la hebra, “es que se nota la diferencia, cuando hay una lana gruesa, hay que sacarle la hebra, una o dos. (...) para que quede delgado, porque si no queda tosca y se nota” (B.3.39), de igual manera, la elección del grosor de la hebra les permite conseguir el acabado deseado según cada figura que se encuentren bordando. La lana tiene que ser acrílica, en caso de estar compuesta de algodón o ser lana natural, se señala que el bordado podría arruinarse con el paso del tiempo, contiene muchas “motas” y también podría correr el riesgo de ser atacado por polillas.

(...) esto es acrílico, esto es 100% acrílico, entonces por eso tampoco se te polilla, puede tener muchos años, y a esto no le entra la polilla. Y lo otro que tú lo tienes enmarcado, después tú lo sacas, lo lavas de nuevo y lo vuelves a poner. (...) aparte que tú no tienes una lana de algodón que sea como delgadita. Esta es de 3 hebras no más, hay de 4 hebras, pero no te sirve, tiene que ser de 3 hebras porque si no quedaría muy tosco, muy grueso (B.10.45).

Señalan que sus diseños nunca serán copias de otros artesanos, figuras o imágenes existentes, si no que todo viene desde su propia imaginación, mediante sus diseños cada bordadora plasma sus experiencias y manera de ver el mundo, este proceso creativo será abordado a mayor detalle en el siguiente apartado.

Los diseños, los voy pensando, me acuerdo de toda mi vivencia desde niña, como era ese mismo trabajo de la vendimia, de la trilla. Lo tengo grabado aquí, y ahí lo voy aplicando en el bordado, sin mirar ningún dibujo (B.6.50).

Cuando el relleno del diseño está terminado, se bordan las iniciales de la dueña del bordado acompañado de su clásico sello, un “Copiulemu”, “Copiulemu, Chile” o simplemente “Chile”, posteriormente se cortan los excedentes de lana. El paso final del proceso consiste en el lavado y planchado de la pieza, esta se lava a mano sin quitar el exceso de agua y se deja secar al sol. Para el planchado, algunas lo realizan con la

pieza húmeda y otras ponen un paño húmedo sobre la tela, este último paso es muy importante, ya que permite aplanar la lana y corregir la tela si es que esta se contrajo más de lo debido durante el bordado.

Cuando terminamos de bordar, nosotros lo lavamos con agua bien tibia. Metemos el paño y lo lavamos con detergente, después mojado lo pones y lo planchas por el revés (...) ahí tú tienes que ir tratando de que el paño vaya quedando cuadradito. Tirando las puntas donde quedó un poquito encogido, ahí uno lo va tirando con la plancha caliente, va quedando marcadito. Y ese es el último proceso. (...) yo siempre le pongo un paño o una toalla, lo plancho por los lados, pero para el lado de donde está la lana le pongo la toalla para que me quede bien parejito, que quede cuadradito (B.8.47).

El proceso de sus bordados se encuentra marcado por la atención a cada detalle, desde la selección de materiales hasta el acabado final. La destreza de estas artesanas es una habilidad adquirida a lo largo del tiempo y se encuentra sujeta al estilo personal de cada bordadora.

En cuanto a la técnica, entre las artesanas entrevistadas, esta fue adquirida principalmente por tres medios, es común que las artesanas con mayor experiencia hayan aprendido en la escuela o en sus hogares por medio de sus madres o algún otro pariente femenino; en talleres realizados en el jardín infantil al comienzo de la iniciativa, enseñándose entre ellas la técnica, y como medio más tardío, a través de las primeras bordadoras, las cuales se encargaron de transmitir este conocimiento y técnicas a su familia por generaciones, por lo que se trata fundamentalmente de una transmisión de conocimientos por vía femenina.

### **3. Copiulemu como símbolo de identidad local**

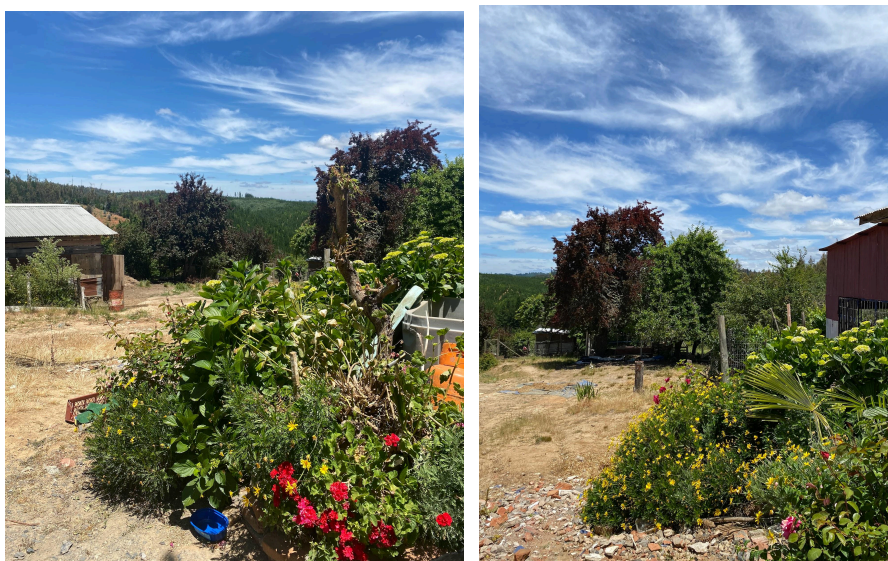
Como se mencionó anteriormente, varias de las bordadoras entrevistadas crecieron en distintas zonas rurales cercanas, no solo en el pueblo de Copiulemu, algunas camino a Pichaco, otras en Quebrada de las Ulloa. Sin embargo, un elemento constitutivo que se identifica dentro del grupo es el rescate de sus recuerdos en el territorio, es decir, como ellas fueron incorporando sus recuerdos e imágenes sobre sus

propias vivencias en el mundo rural y que fueron plasmando en sus bordados, así mismo con elementos que rescataban del paisaje natural.

Todo esto es campestre, todas estas cosas [los bordados] es lo que es el entorno de Copiulemu, va a acorde de lo que uno ve, el entorno. Ya, aquí hay claro, aquí nosotros no tenemos ovejitas, pero mucha gente tiene ovejita, copihue sí, porque en los campos entre medio del bosque hay copihue, estos arbolitos así, todo es motivo campestre y eso es lo que en torno a Copiulemu (B.10.45).



**Figura 5.** Copiulemu, 2023.



**Figura 6.** Sector camino a Pichaco, 2023.



**Figura 7.** Sector Quebrada de las Ulloa, 2023.

Esta visión ha caracterizado al grupo desde sus inicios, sus diseños se limitan a plasmar elementos de la vida rural campestre y elementos del entorno natural. La temática que más resalta es la naturaleza que rodea la zona, sus bordados se encuentran marcados por la flora y fauna de Copiulemu, destacando la imagen del copihue, que además de ser un emblema nacional, representa fuertemente el territorio

pues “es zona de copihues, usted donde vaya para allá va a encontrar enredadera de copihues” (B.5.1), razón por la cual “tiene identificado al pueblo (...) se llama el pueblo de Copiulemu y la denominación es tierra de copihues” (B.9.50).

Del mismo modo, sus diseños representan las tradiciones de la cultura local, como actividades agrícolas, mostrándonos escenas de trillas, emparvas, huertas, cosechas, vendimias, trabajos de arado, etc.; celebraciones como fiestas, fiestas patrias, navidad y casamientos; los juegos, como rondas, trompo, volantín, recreación al aire libre y costumbres propias de la zona rural.



*Figura 8. Bordados pequeños en proceso y terminados de Ingrid Pinilla, 2023.*

Estas representaciones artísticas dan cuenta del territorio en que residen y la historia, recuerdos, sueños y cosmovisión de cada bordadora, plasmando así aspectos fundamentales de un modo de vida a través de la artesanía. De esta manera, entre las bordadoras se destaca el reconocimiento hacia las escenas que ellas vivieron en el entorno rural:

(...) de las cosas que se hacían antes. Se repiten ahora porque ahora hay que hacerlas, dibujar nomás, porque ya no se hacen en vivo (...) ya trillas no se hacen, trigo ya no se siembra, las viñas también se han terminado, ya no se hacen esas cosas, entonces uno tiene que dejarlo para recuerdo. Mi hijo me

dice, haga un bordado de trilla o algo para que quede de recuerdo para los nietos, para que sepan que así se hacían esas cosas antes (B.6.50).

Me gustan más las cosas de campo, porque me crié en el campo, me gusta hacer las trillas, las siembras, las emparvas. (...) Cuando éramos nosotros de campo (...) las trillas se hacían a caballos, antes no se hacían a máquinas, las trillas se trillaban a caballo. Entonces, los recuerdos esos, quedan (B.8.47).

Asimismo, se destaca los recursos naturales de la zona:

Usted ve mucho copihue, ve muchas casitas [de adobe] así. Y eso que ahora hay hartas casas que no son tan así, pero igual se ve, se va rescatando lo antiguo. Y yo tengo en mi mente para mi otro bordado, aparte que voy a bordar unos bueyes con una carreta, lo que se hace aquí. Por ejemplo, hay artesanía de greda. Yo quiero hacer a una señora sentada haciendo un jarrón (B.5.1).

Las costumbres y tradiciones que se realizaban en años pasados en el territorio rural, constituyen parte importante de las vivencias de cada bordadora, esto le da una identidad al grupo ya que son conocedoras de estas costumbres y a su vez, buscan plasmarlas en sus trabajos dotando de esta identidad a la localidad de Copiulemu. Tal como expresan las bordadoras 6, 8 y 5, su intención es preservar y rescatar elementos del pasado, ellas eligen mantener el diseño de sus bordados dentro un contexto rural que se daba durante sus infancias, juventud y parte de su adultez. Al bordar imágenes de bueyes con carretas, casas tradicionales (de adobe y tejas), trillas, vendimias y otros elementos, están creando un registro visual de prácticas y paisajes que formaron parte de su vida y de la vida de su comunidad a partir de sus recuerdos.



**Figura 9.** Bordado mediano Ruth Jara, 2023

Si bien las bordadoras dejan volar su imaginación representando diversas escenas presentes en su memoria y han desarrollado un estilo de bordado individual o familiar, hay una práctica cotidiana de la vida rural en la zona que destaca especialmente en sus trabajos y en la memoria de las artesanas: la trilla.

Esta actividad tradicional agrícola consistía en separar el grano de la paja utilizando trillos arrastrados por caballos, y a su vez, solía ser un evento comunitario. Sin embargo, ha dejado de realizarse debido a los cambios en las prácticas agrícolas modernas y a que la localidad se convirtió en una zona predominantemente forestal. Aunque ya no se lleva a cabo en Copiulemu, la trilla sigue siendo recordada como una parte importante del patrimonio rural chileno.

Así, al preguntar acerca de sus inspiraciones y escena favorita para bordar, la bordadora 8 recuerda con detalle cómo se llevaba a cabo esta práctica tradicional del país, lo cual refleja la importancia y el arraigo que tiene no solamente en su historia, sino también en sus creaciones al ser un tema recurrente en sus bordados.

(...) ahí uno le ponía un cerco, unas estacas y se ponían alambres lisos o de cordeles y se echaban los caballos adentro, y empezaban a moler el trigo, de vuelta y vuelta y vuelta. Y ahí la gente con orqueta, que era un pedazo de fierro

con tres ganchos, la van moviendo en vueltas y el caballo las va pisando. Y ahí se va haciendo. Esto eran las trillas que se hacían de campo, que nosotros vivimos toda la vida. así mi padrastro trillaba (...) yo era niña cuando mi padrastro sembraba montones, carretas de trigos. Un día entero trillando, con un grupo de caballos, después se cansaba ese, se venía otro. Como le digo, que todo el día. Y después uno tenía que estar esperando que el viento llegara, que soplara la paja, sacando la paja entera, después la más chiquitita, después ya se pasaba por un arenero grande. Y ahí se iba sacando toda la paja, quedaba el trigo abajo y ahí se iban sacando los sacos. Y ahí era la terminación, pero, de la trilla pasaba como un mes después para tener guardado (B.8.47).



**Figura 10.** Clara Santos, Copiulemu. Colección de artesanía del Museo de Historia Natural de Concepción.



*Figura 11. Trillas, 2024*

Esta actividad agrícola no solamente permitía separar los granos de trigo de la paja, sino que también era un punto de encuentro social, estas reuniones ofrecían una oportunidad única de entretenimiento en un entorno rural en donde las fiestas eran escasas. Por lo que se convirtió en una de las escenas favoritas para bordar gracias a los recuerdos de esta actividad que albergan estas bordadoras en su memoria. Una de ellas recuerda con una sonrisa:

(...) eso es lo más marcado porque uno en ese tiempo no había fiestas, uno no iba a fiestas. Entonces la fiesta eran las trillas y ahí uno miraba los huasitos, había baile en la noche, entonces uno cuando había trillas uno quería ir, y a veces las mamás no querían ir a las trillas, y uno estaba “mamá, vamos a la

trilla, vamos a la trilla” porque ahí uno miraba, se divertía, y era lo única fiesta que uno podía ir cuando estaba joven (B.6.50).

Y posteriormente complementa:

Cuando eran las trillas, iban a dar una vuelta los trilladores a caballo, no sé si se vestirían de huaso, esa parte no la conocí. E iban a bailar, a hacer un baile en la casa y remolían en el caballo, era bien bonito, y se iban otra vez, así dicen que era. Era bien bonito, y había alguien que tocaba la guitarra (...) era una fiesta súper bonita por lo que mi papá contaba, que esa parte de nosotros no la alcanzamos a ver, pero en la vida de mi papá cuando era joven, uff, amanecía bailando las cuecas en la trilla (B.6.50).

Respecto a las actividades festivas que tenían lugar durante la trilla, la bordadora 8 expresa en detalle cómo se llevaba a cabo la celebración y señala las escenas del proceso que en la actualidad se reflejan en sus bordados.

(...) pajaritos, eso se daba en las trillas, con mistela, que la mistela era aguardiente con jugo, de cualquier jugo, tu le echabas jugo, un poco de aguardiente, tú le ponías nombre de mistela. Cosas campesinas. (...) Era como cuando tú hacías un enguindado, por eso le ponían la mistela (...) por eso le decían las trillas a caballo, venía la mistela, los pajaritos y todas esas cosas que eran campesinas. Los “hervios”, que eran porotos quebrados, porotos desgranados, porotos quebrados así con carne adentro y papas. Ese era un plato que en todas las trillas de campo tenía que haber. O los tallarines con bistec, tenía que ser con carne los tallarines. Esos eran los platos de las trillas de campo. (...) Uno siempre los hace (en bordados), hace con canastos, con gente y con mujeres que van a repartir, entonces igual, con la “chuicas” de vino, de agua así, con vasitos. Yo siempre le hago a las trillas eso, porque eso era lo que antes uno veía. Como le digo, yo siempre he bordado. Así eran las cosas del campo que uno tenía (B.8.47).

Otra escena que destaca entre los bordados son los casamientos de campo, es común observar la imagen de una novia sobre o junto a una carreta debido a la tradicional “vuelta en carreta” de las novias de Copiulemu

lo que yo siempre hacía era una novia en carreta (...) mis cuñadas se casaron y se casaron en el campo, en invierno. Y era divertido, todo en carretas, como siete carretas, era divertido, yo tenía como quince años cuando fui al casamiento de una cuñada que se casó, y llovía a torrencial, toda mojada ahí en la carreta, pero era lindo, con un toldo blanco arriba, y la carreta con copihues, si la cosa era... y yo una vez lo hice, me imaginé la novia en carreta y la hice (B.9.50).

En este contexto, las bordadoras capturan el proceso tradicional de la trilla y los elementos festivos asociados a ella. Estos elementos contribuye, a través de la memoria de las bordadoras, a mantener vivas las tradiciones y costumbres rurales de la zona. En este sentido, la tradición, desde la perspectiva de Marcos (2004) es una selección de la realidad social, se transmite socialmente y es producto de una selección cultural, ésta parte seleccionada corresponde a la tradición debido a que presenta estos elementos culturales del pasado para su uso en el presente (p. 827). Los elementos culturales que han quedado en la memoria de las bordadoras constituyen esta selección, son elementos del pasado vinculados al presente y expresados por medio de los bordados constituyendo una identidad en Copiulemu. Sin embargo, como se pudo observar, estos elementos dependen de cada experiencia personal de cada bordadora, algunas recuerdan haber participado y otras complementan su experiencia a través de relatos de su círculo familiar, por tanto las costumbres tradicionales están sujetas al tiempo de cada una, y por ello, según Candau (2006) y Lenclud (1987) pueden estar sujetas a cambios en su reproducción.

Todos los elementos que destacan las bordadoras en sus entrevistas, están asociados al territorio donde transcurrió su vida, por ende las bordadoras destacan estas experiencias de las cuales fueron partícipes u observadoras en alguna etapa vital. Si bien son experiencias separadas territorialmente, debido a que provienen de zonas distintas, estas experiencias se unen en un elemento característico que corresponde a la ruralidad y tradición, ambos elementos convergen en una identidad local asociada al territorio: Copiulemu.

La identidad local, por su parte, busca el reconocimiento a través de la unión de elementos compartidos, según lo planteado por Pimienta (2008) “la identidad local alude al sentido de pertenencia, generado a partir del territorio como sujeto, en cuanto tiene significados para el conjunto de sus pobladores y en tal sentido existen memorias, vivencias e historias del entorno” (p.63). Es por ello que las trillas, la vendimia, las festividades y todo lo que implicaba estas prácticas dotan a los individuos de un sentido de pertenencia, y les otorga una unión al territorio. De esta forma Copiulemu toma tal identidad local en cuanto a sus pobladores, identidad en la que las bordadoras han contribuido en su construcción resaltando lo tradicional en las prácticas rurales expresadas en sus bordados.

En este sentido, para profundizar esta conceptualización identidad local - elementos de la memoria de las bordadoras, se aborda esta última en cuanto a la metamemoria (Candau, 2008), concepto entendido como el enunciado por el cual los individuos de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común (p.22). La metamemoria es congruente a la identidad colectiva de Copiulemu que las bordadoras han ido construyendo a partir de sus bordados. Responde, entonces, a esta supuesta idea común de recuerdos en torno a lo rural y campestre de la zona, los cuales van definiendo la identidad colectiva del pueblo. Las bordadoras son quienes buscan resaltar qué elementos de su memoria individual quieren expresar, según las entrevistadas, suelen ser elementos que ellas han mantenido en su memoria porque han marcado de alguna forma su experiencia de vida.

En este sentido, Candau (2008) también refiere a lo memorable como los los elementos dignos de ser parte de la memoria, como un “saber presente, que procede por reinterpretaciones pero cuyas variaciones incesantes no son perceptibles dentro de la tradición hablada” (p.31). Es por ello que lo memorable que rescatan las bordadoras suelen ser elementos de la tradición rural y aunque no todas lo hayan vivido de la misma forma, los acontecimientos que describen se asocian como una forma de dar una identidad y sentido de origen.

Cabe destacar que según Marcos (2004) hay una relación entre lo tradicional, la identidad y el patrimonio, entendiéndose entonces que, la identidad que las bordadoras han construido esta arraigada al territorio y está constituida por la memoria, de la cual destacan ciertos elementos del mundo rural, es decir, las tradiciones. En este contexto,

según la asociación del autor, la tradición y patrimonio constituyen un sistema cultural identitario que involucra un sentimiento de pertenencia (p.934).

Si bien el patrimonio es abordado como una construcción social (Prats, 2004), implica elementos extraídos de la realidad que pueden o no estar inalterados, y se les ubica en nuevo contexto. Esta perspectiva está muy asociada a lo tradicional, pero el patrimonio es más amplio en su abordaje, implica “procesos de creación de sentido y de representación que ocurren cuando se identifican, definen, manejan, exhiben y visitan los lugares o eventos patrimoniales” (Smith, 2011, p.45). Esta perspectiva de patrimonio amplía aún más el concepto y no habla solo de objetos, sitio o lugar. En este sentido, la perspectiva de Marcos (2004) asocia ambos conceptos Patrimonio y Tradición, los cuales se unen para construir la identidad.

Un elemento primordial del patrimonio es el carácter simbólico, entendido como la capacidad para representar una identidad (Prats, 2004), a partir de esta noción es que se pueden analizar los bordados, caracterizándolos como lo simbólico de la localidad de Copiulemu, de los cuales se busca fortalecer una identidad. La cual está arraigada en las tradiciones de carácter rural, pero también en un territorio. En este punto, se puede abordar desde el patrimonio cultural, el cual destaca este carácter simbólico y lo relaciona al paso del tiempo y herencia, estableciendo así un vínculo entre individuos, comunidad y el lugar, que se cimienta en una continuidad histórica. (Perez Winter, 2020). Por tanto, los bordados no solo son una representación simbólica de la localidad, sino que constituyen una forma de conectar a los individuos con su historia, comunidad y territorio.

En cuanto al territorio, se comprende el concepto de lugares de memoria como parte del patrimonio cultural, comprendiendo como espacios físicos que tienen un significado especial para una comunidad debido a su historia y a las prácticas culturales asociadas a ellos (Marcos, 2004). Este concepto está estrechamente ligado a los bordados de Copiulemu, debido a que las bordadoras toman elementos de lugares de memoria pertenecientes a la localidad y los plasman en sus trabajos, elementos como la flora y fauna, que son parte de un espacio físico de Copiulemu. Por tanto, los bordados se pueden asociar al patrimonio cultural en cuanto a la conexión con la comunidad e historicidad por medio de lo tradicional, pero también en cuanto a los lugares de memoria por medio del paisaje natural, de esta forma los bordados se

convierte en una manifestación tangible de la identidad de un pueblo y de sus formas de vida.

Considerando que el patrimonio no es algo estático está sujeto a procesos de reinterpretación y resignificación por parte de las comunidades (Marcos, 2004), y puede irse transformando, la tradición también está sujeta a cambios (Candau, 2006). Ambos elementos pueden incorporar elementos a su conceptualización, para mantener su conservación y continuidad. En esta línea, se señala que el concepto de patrimonio se ha ido ampliando en el sentido de actores, es decir, el patrimonio ya no es determinado solo por expertos o instituciones, sino que puede ser activado y creado por una variedad de actores, lo cual implica reconocer la diversidad de personas y comunidades que pueden ser tanto los activadores como los hacedores del patrimonio (Perez Winter, 2020). Por ello, las bordadoras de Copiulemu toman un valor primordial en el patrimonio cultural de la región, funcionan como activadoras y hacedoras de patrimonio, constituyen una contribución a la identidad de Copiulemu generando vínculos entre individuos, comunidad, territorio natural y tradiciones del mundo rural por medios de sus bordados para mostrar esta identidad al mundo.

#### **4. La experiencia de ser bordadoras**

Una de las preguntas que ahonda en la percepción de las artesanas como tal corresponde a ¿qué significa para usted ser artesana? y si ¿se siente artesana?, a partir de estas preguntas las bordadoras se centraron en responder destacando el reconocimiento que han ido recibiendo y el valor que le dan al oficio: “Como que uno es importante, no sé, ‘ella es artesana’ es una importancia. Que digan ‘¿qué es lo que es usted, una dueña de casa?’ no po, artesana, ya suena otra cosa” (B.4.1). Respondiendo a la misma pregunta, otra bordadora indica que:

Me gusta. Me gusta ser artesana porque ahora somos reconocidos los artesanos, somos bien nombrados los artesanos, se está rescatando todo lo que es artesanía, entonces se valora, se está valorizando todo lo que estaba perdido, haber sido reconocida por el gobierno como artesana (...) yo me siento importante porque ahora dónde voy me dicen ¿Qué lo que es? Porque siempre

me preguntan qué profesión, no, no tengo pero aparte de ser dueña de casa soy artesana, es un orgullo ser artesana para mí (B.1.30).

La bordadora 8 recalca que “Siempre me siento artesana porque nunca hemos perdido el don de bordar.” y define la artesanía como “ algo que uno no puede expresar porque, por un lado, uno agradece de haber aprendido esas cosas porque nos ayudó a levantar cuando en esos tiempos era difícil, cuando había mucha pobreza”.

La visión que tienen ellas como artesanas también está asociada a su trabajo y al reconocimiento que obtienen por vender sus bordados “Cuando ya he logrado, no sé, de los años, de la trayectoria que tengo, tantos años. Siempre lo he vendido todo, entonces pienso que soy una artesana, todos los trabajos que he hecho lo he vendido” (B.6.50).

Asimismo la bordadora 13 indica que “Para mí es un orgullo ser bordadora, más ahora que aprendí eso, imagínate me gane varios, si yo creo que me hice como unas sesenta lucas en las cosas que vendí, algunas las regalé sí, algunas cositas chiquititas” (B.13.40).

A lo largo de la trayectoria de las bordadoras entrevistadas, mencionan que el oficio en un comienzo no tenía el mismo reconocimiento que en la actualidad, lo cual interfiere en el significado que ellas le dan a ser artesanas, pues antes no se auto reconocían como tal, para ellas constituía un oficio que les permitía un ingreso económico.

No sé si antes lo veían como artesanía, lo valoraban como artesanía, no sé. Antes no se le daba ese nombre, la gente era locera no más y la gente que trabajaba en loza lo hacía para subsistir (...). Es diferente, ahora tiene más valor, tiene más nombrada, antes era como una cualquiera locera, a uno la miraban así como ‘Ah, esa es locera’ una cosa así, la miraban como de una forma despectiva. Incluso en el mismo campo, hay personas que no trabajaban en greda, eran más humildes que uno, pero nos miraban a las que hacían loza como ‘Ah, esa hace loza’, una cosa así, como que la miraban en menos, pero ignorancia, era ignorancia eso (B.6.50).

Siguiendo esta línea, el trabajo como artesanas, como lo indican las bordadoras 6, 10 y 2, la denominación como bordadoras y loceras era vista bajo ciertos prejuicios

por parte de las otras personas de la comunidad, ya que no valorizan el trabajo de la misma forma como en la actualidad: “(..) ahora sí, valoran más el trabajo, sí, se valora más. Y uno mismo porque uno... yo igual de repente pensaba ‘Ah pero ¿quién va a comprar estos bordados?’ Y no, la gente los ve con otros ojos ahora” (B.10.45). En ocasiones, las mismas personas de la localidad no le daban un valor al trabajo de las bordadoras:

Ahora lo toman en cuenta más que antes, porque ahí mismo en Copiulemu las personas cuando nos veían las primeras veces y empezamos a trabajar ‘miren anda perdiendo el tiempo’ decían muchas de las que vivían en Copiulemu. Y yo decía para mí qué le importa ella, sí porque cada cual sabe lo que hace, lo que le conviene y lo que no (B.2.50).

Si bien el reconocimiento y valor del oficio da una noción de cómo han ido construyendo su percepción de ser artesana en su trayectoria, un factor importante que también adquiere importancia en el reconocimiento desde el plano formal, corresponde a un valor en el ámbito cultural el cual es más recurrente en los últimos años:

Pero es que ahora nos han dado más color a nosotros con la artesanía. Antes no. Mejor ahora y hemos sido más reconocidas por nuestros trabajos, porque yo de los años que estuve bordando, jamás un presidente nos había reconocido nuestro trabajo. Fui con mi sobrina, fuimos a Santiago a recibir un reconocimiento allá (B.2.50).

(..) éramos las bordadoras del centro de madres. Pero después cuando salimos a hacer más reconocidas en Santiago, la señora [Rosmarie Prim] empezó a tener buenos contactos, que empezaron de Artesanías de Chile a llamarla, qué sé yo, que vengan a participar y ya empezamos como las bordadoras de Copiulemu, a tener ese nombre [artesanas] (B.9.50).

La fundadora del grupo, Rosmarie Prim, toma un papel importante en este aspecto según señalan, ya que es quien se desenvuelve en diferentes espacios permitiéndoles a las bordadoras participar en actividades. Asimismo incentiva a las bordadoras a tomarles valor a sus trabajos.

(...) nosotros hemos tenido mucho reconocimiento por medio de la señora Rosmarie, la señora tiene todos estos contactos, yo de los años que llevo con ella, ella trae siempre visitas, extranjeros, de otros países, ella siempre está trayendo de la universidad, de la San Sebastián, de la de Concepción, de la Biobío, trae gente, periodistas, fotógrafos, que sé yo, amigos de ellos (...) (B.9.50).

La señora Rosmarie siempre nos ha incentivado que nosotras somos artesanas, no tenemos que sentirnos disminuidas porque nosotras somos artesanas (B.6.50).

En cuanto a la participación de las bordadoras, se fueron incorporando a diferentes actividades en espacios de artesanías que les permitió constituirse como grupo y ser vista desde afuera como bordadoras de Copiulemu "(...) participar en ferias, vender, se va haciendo más conocido y estas mismas cosas que están apareciendo, capacitaciones, uno va agarrando otro nombre, tiene más valor todo" (B.6.50).

(...) yo fui varias veces a la feria, la de Santiago, me tocó ir varias veces a la feria de Bustamante, entonces eso lo que de repente mis compañeras, sí le gusta bordar y todo, pero cuando hay momentos de participar en cosas así, no, no nadie tiene tiempo, entonces ahí es parte de que uno se siente así, artesana, yo tengo que cumplir con lo que yo soy (B.10.45).

Sobre los hitos más importantes del grupo, esto se remonta a su primer acercamiento al ojo público, aproximadamente un año después de su creación, con la participación en una exposición llevada a cabo en la Universidad de Concepción. Gracias a su participación en distintas ferias y exposiciones, el grupo se convirtió en un referente de la cultura de la zona, logrando alcanzar reconocimiento local, regional, nacional e internacional, pasando de ofrecer sus productos en un bus reacondicionado en la plaza de Copiulemu a contar con una sede y punto de ventas ubicado a un lado del jardín infantil, donde recibieron gran cantidad de pedidos que en su mayoría eran de carácter internacional. Reconocimiento que les llevó a obtener distinciones como el sello de excelencia de artesanía otorgado por la UNESCO en 2010, una de las

entrevistadas junto a otra integrante del grupo obtuvieron este reconocimiento gracias a su bordado que mostraba una colorida ramada.

Venían de otros países a buscar, pero venían a buscar una buena cantidad (...) no sé si fue de Japón, una vez vinieron a buscar. Ahora mismo, no hace mucho que se fueron para Australia, para Alemania, se han ido para hartos países mis bordados (B.13.40).

Así que igual es un recuerdo que anden los paños por allá, en otros países. Los que han trasladado a Santiago dicen que van para Alemania (...) los venden como para otros países, para otra gente, para Brasil y todas partes (B.12.44).

Nacionalmente, uno de sus grandes logros y un recuerdo vivo en la memoria de estas artesanas, se desarrolla en el año 1987, cuando se les concedió la tarea de confeccionar un lienzo de 20 metros para adornar el altar en donde el Papa Juan Pablo II ofreció su misa en su visita a Concepción. El tapiz fue realizado por alrededor de 40 bordadoras y estaba conformado por 42 bordados que representaban las 14 estaciones del vía crucis y otros temas representativos de la tradición chilena, formando una cruz con el motivo religioso y adornando el resto con escenas del país. Su confección las mantuvo ocupadas durante unos 3 meses y fue uno de sus proyectos más complejos debido al tamaño, cantidad de bordados y lo que significaba para cada una de ellas estar confeccionando un tapiz para la llegada del Papa. Posteriormente en el año 2007, las bordadoras se encargaron de realizar un trabajo de restauración del tapiz, lavando cada paño que compone la pieza y renovando las puntadas en secciones que lo necesitarán:

Cada cual tenía que hacer un paño así como el porte de la mesa. Después se fue armando el mural, se fue integrando. Y ahí nos costó, estuvimos como tres meses. (...) Mi mamá, yo y todas las bordadoras en ese tiempo, tuvimos que estar día y noche dándole. (...) nos demoramos mucho porque son grandes los paños. Hicimos las estaciones del vía crucis, el que me tocó fue cuando Jesús fue crucificado (...) Y se hizo la cruz con ese paño y por afuera se puso puros paños de cosas de aquí de Chile, de volteo de madera, de pesqueras, del mar,

como se pescan los pescados, barcos, casamientos, como se hacían las bodas, trillas, parvas (B.8.47).

El que más tengo recalcado es cuando vino el papa y me tocó educación a mí. Me quedó bien bonito, hice una escuela, atrás harta montaña y un árbol grande, hice una profesora en la entrada, otra profesora por acá en el patio y hartos niños jugando, rondas. (...) Yo creo que ahí sí tuvimos que bordar, ponerlo como trato, yo creo que me demore como un mes más o menos, pero teníamos que bordar a veces hasta tarde (B.13.40).



**Figura 12.** Restauración Tapiz Papal, 2007.

Fuente: *Hacer es vivir*, Rosmarie Prim (2018)

Otro proyecto que vive en la mente de estas artesanas es la elaboración de tapices en honor a Violeta Parra en dos ocasiones. En primer lugar, en el año 2017 en

conjunto a otras bordadoras de diferentes regiones del país, conmemoraron los 100 años de Violeta con la creación de un tapiz mural colectivo, permitiendo además, fortalecer lazos entre comunidades bordadoras y resaltar la importancia del arte textil en la cultura nacional. Más recientemente, en 2022 realizaron una exposición de tapices que narran visualmente la vida y obra de la artista chilena.

Hicimos unos bordados de su vida, la Violeta Parra, pero esos están todos en Rancagua, para allá donde ella vive. (...) Allá hubo que ir a ver y todo, nos explicaron. Y ahí nos dieron ese libro para que nos guiáramos, qué es lo que había sido su vida, cuando la invitaban a las fiestas, qué es lo que hacía, todo eso (B.14.50).

Pero para la Violeta Parra fuimos a San Carlos... hay como un museo y fuimos allá, nos invitaron de Chillán (...) todas hicimos un bordado de la Violeta Parra, yo por lo menos la hice como volando, hice un bordado más o menos así de grande, grandote, la hice con su pelo. (...) nos pasaron un papel así con la figura y yo la hice, pero tenía que hacerlo con mi bordado, imaginármelo y hacerlo acá. Todas hicimos eso (...) y nos quedaron preciosos. Otras hicieron a Violeta Parra tocando la guitarra, otras la hicieron triste, trajeron ellas hartos diseños, de distintas maneras (B.9.50).

El reconocimiento que fueron tomando como artesanas hizo que las bordadoras le otorgaran a sus trabajos un valor propio, ya sea en bordado o greda, dejando en muestra el sentimiento que han ido desarrollando por crear artesanía, destacando también la autenticidad de los diseños que crea cada bordadora y otorgándole cierto sello de identidad a sus trabajos.

Me alegro, que por nosotros Copiulemu sea más reconocida. Por qué siempre uno, bueno cuando a uno le preguntan, yo digo 'soy bordadora', '¿de dónde?' 'De Copiulemu, soy artesana' y '¿qué artesanía hace?' 'Bordadora', 'ah' dicen, '¿ustedes son las que hicieron el tapiz papal?' Dicen, 'son las que hicieron el mural de la Violeta Parra', 'sí yo participé' y como que se genera una conversación (B.1.30).

Se destaca entre ellas el cariño a su oficio, quienes recalcan este sentimiento en sus creaciones “para mí es mucho porque es crear, es como dar vida. Dar vida a la cosa que no tiene vida” (B.5.1), Se le asocia este valor sentimental a sus obras expresando sus propias vivencias compartidas. Algunas destacan también, el valor de las transmisiones de conocimientos sobre los bordados:

Claro, porque yo desde chica tenía esa intención, o sea, me salió ese talento, digamos, de artesana más que nada, de hacer cosas manuales.(...) Claro, entonces eso fue un talento que lo traje desde los genes de mi mamá, porque ella era. Ella también fue muy artesana, mi mamá hacía hasta mantas, tejía a telar cuando ella era joven (B.6.50).

Además, cada quien le otorga una visión más de pertenencia a sus bordados, de la cual también se comparte este sentimiento de poner en muestra el valor que significa hacer algo desde la creación propia, de caracterizarlo desde la perspectiva artística:

(..) como que decían ‘bordado, ¿y para qué sirve? ¿para qué esto?, yo no lo compraría’ y a veces me dicen ‘no quedó nada muy bien esto’, y yo le digo ‘no me desprecies mi arte’, porque es un arte. ‘Tú no lo vas a comprar, pero va a venir otro y va a decir ah está bonito’ (B.1.30).

Para mi la artesanía, hacer cosas a mano, lo encuentro precioso, porque tu trabajas tus manos, es algo que tus manos están dando el fruto, que no es una máquina. Porque ahora todas las cosas las hacen las máquinas, tú haces un bordado, agarra la maquina para aquí, para allá, pero si tú lo haces con tus manos es hermoso (B.8.47).

Siguiendo esta línea, el sentimiento de pertenencia hacia sus bordados también está acompañado de esta autenticidad en la creación, pues se recalca la importancia de la originalidad y el rechazo hacia el plagio en sus diseños, una característica importante que asocian a la percepción de ser artesanas.

No...ningún bordado es igual al otro, ni aunque uno quiera hacer, haya hecho uno y lo quiera hacer, no queda igual. Mi nieta para bordar es... porque ella

borda, pero es una puntada, una hormiga, que le queda chiquita. Los puntos nunca son iguales. Eso, yo creo que eso es un artesano. Ni una pieza es igual a la otra (B.3.39).

De esta forma, durante su trayectoria como artesanas, las bordadoras de Copiulemu han constituido una identidad de grupo donde el bordado tiene un reconocimiento formal, toma un valor económico y de oficio importantes para ellas. Es asociado también a un sentimiento de cariño hacia su oficio como creadoras de artesanía, su trayectoria está marcada por diferentes hitos que construyen su identidad y se entrelazan con sus experiencias de vida como mujeres, hijas, esposas y madres que comparten vivencias de su crecimiento en un territorio rural.

En este sentido, las bordadoras han ido conformando una identidad, comprendiendo que está construida de acuerdo a “el reconocimiento de sí mismo, el reconocimiento hacia otros y el reconocimiento de otros hacia nosotros” (Marcús, 2011). Por tanto, ellas se reconocen a sí mismas en cuanto a la autovaloración de su labor artesanal, reconocen también el valor que otros les han ido otorgando. De esta forma las bordadoras construyen una identidad colectiva en primera dimensión y una identidad como artesanas en segunda dimensión. La identidad colectiva se aborda como un estado de conciencia de pertenencia a un grupo, el cual es emergente por intereses, se constituye en un movimiento de contraposición de un “yo” frente a “otros” y de un “nosotros” frente a un “ellos” (Barreras, 1989, citado en Yañez, 1997). Tomando esta perspectiva se asocia entonces, la identidad individual de cada mujer a una identidad colectiva como grupo de mujeres que comenzaron a bordar y se muestran como las Bordadoras de Copiulemu posicionándose dentro del patrimonio. Esta identidad colectiva se fue constituyendo en función del reconocimiento y la valorización de ellas mismas como parte del grupo y como un grupo ante los otros.

Según lo observado, las bordadoras se identifican como agrupación de acuerdo a el reconocimiento, el cual se fue transformando en el transcurso del tiempo, es por ello que señalan que en un comienzo no tenían el mismo reconocimiento que ahora debido a que habían prejuicios de por medio, Algo que marca el cambio del reconocimiento es la salida al plano cultural, esto ayuda a que su trabajo artesanal se expanda y sean conocidas como grupo en la región, haciéndose participes en espacios

artesanales. De esta forma, las bordadoras destacan los hitos en la trayectoria del grupo, los cuales amplían aún más su reconocimiento no sólo ante los pobladores de localidades cercanas, sino a nivel regional, nacional e internacional.

La agrupación también puede abordarse desde la identidad artesanal, entendiéndose que la artesanía funciona como un elemento de identidad, de acuerdo a la perspectiva de Anguiano (2022), las y los artesanos pueden identificarse, heredan técnicas y comunican a través de objetos. Y es lo que sucede con las bordadoras, desde el inicio, la participación de las mujeres en el grupo comenzaron a compartir formas de aprendizaje sobre el bordado que fueron heredando a otras mujeres. Ellas al crear un espacio grupal artesanal, logran constituir una identidad colectiva en la cual comparten intereses, técnicas, formas de trabajo e hitos históricos, caracterizándose por plasmar elementos rurales y naturales de su entorno. Por tanto, la identidad artesanal de las bordadoras en conjunto se caracteriza por compartir conocimientos sobre el bordado principalmente, y también se relaciona, en segundo lugar, con otras artesanías como la greda.

De esta forma la identidad artesanal de las bordadoras está compuesta por diferentes conocimientos sobre técnicas de artesanía, por distintas experiencias, y también por distintas formas de ver el objeto artesanal. Algunas destacan el valor económico por sobre lo demás, otras se centran en la creatividad y autenticidad que implica el objeto, asociándose netamente al sentimiento de pertenencia al objeto. Es decir, que el significado artesanal en cuanto al objeto que es el bordado, lo asocian a un valor económico, a una autenticidad propia y por ende a un valor sentimental, esta línea es congruente con lo planteado por Fernández de Paz (2015) sobre la artesanía en su complejidad, señala que:

Cada objeto artesanal contiene unos conocimientos técnicos y unas predilecciones estéticas que reflejan la relación del producto con las pautas vitales de su comunidad (...) Al mismo tiempo, ese objeto encierra una determinada organización social y reporta una cambiante valoración económica (p.376).

Por último se señala entonces, que la identidad artesana de las mujeres bordadoras, está construida tanto por el compartir conocimientos sobre la artesanía como por el significado que ellas asocian a la artesanía y a sus bordados. También está sujeta a una identidad colectiva en cuanto a la construcción grupal, por medio de experiencias compartidas y un reconocimiento a sí mismas ante los otros.

Un punto importante que se agrega a esta interpretación corresponde a la perspectiva de género en la artesanía, una forma de abordar la artesanía en cuanto a la desigualdades de género que afectan a las mujeres, según Barros (2022) la perspectiva de género, “en relación al oficio de artesanas favorece a una lectura crítica y cuestionadora de su realidad, que genera nuevas construcciones y sentidos en relación a los procesos de socialización donde se construyen roles, identidades y valores.” (p.60), a partir de ello señala que las mujeres artesanas históricamente han sido afectadas por una desigual de oportunidades en el oficio artesanal por sistemas de relaciones y normas socioculturales (p.60). A continuación se abordan las experiencias de las bordadoras en cuanto al sistema de género presente en su entorno.

#### **4.1 Mujeres y bordadoras**

Las experiencias de las mujeres bordadoras entrevistadas han ido conformando su identidad tanto colectiva como individual, de esta manera han tomado ciertos roles que han ido variando en cada etapa de su vida. Como primera instancia, algunas bordadoras recalcan que crecieron en un entorno de precariedad económica, la escolaridad no era siempre una opción para las integrantes más antiguas entrevistadas, por ende buscaban aprender del trabajo que realizaban sus madres, quienes se desempeñaban como loceras y bordadoras. Una de las entrevistadas recuerda: “(...) era el trabajo de mi mamá, la loza era la que daba más producto y teníamos para comprar. Entonces por eso me empecé a encariñar más con hacer loza que en trabajar en otra cosa” (B.14.50).

Otra bordadora relata cómo, después de experimentar dificultades en la escuela, decidió seguir los pasos de su madre en el trabajo con greda:

Me fue mal cuando estuve en primer año medio, me fue mal. Al final todo eso me fue desilusionando y me dediqué a trabajar, como veía a mi mamá, que vivió trabajando en eso, entonces yo lo empecé a practicar, hasta que aprendí a trabajar en greda. Y me fue resultando. (...) Ella nunca nos obligó a hacer nada, sino que yo le veía cómo le quedaban sus cosas tan bonitas, porque mi mamá hacía hartos pesebres y grandes. Trabajó toda su vida desde joven también, nos crió a nosotros casi con parte de eso (B.6.50).

En algunos casos, algunas bordadoras crecieron en familias numerosas y se vieron limitadas económicamente, este fue un motivo para comenzar a realizar el bordado, ya que les permitía acceso a cierta cantidad de dinero.

Nosotros éramos como diez hermanos y con los primeros bordaditos yo me compré ropa porque nos faltaba, me acuerdo siempre que me compré una faldita y una polerita bonita, que nosotros, como le digo, éramos diez hermanos y a mí me faltaban algunas cosas (B.13.40).

Como yo estaba en mi casa nomas, yo quise estudiar y mis papás no me dieron educación, porque nosotros somos muchos hermanos, entonces entre muchos hermanos no se podía. Entonces yo me dedicaba a bordar y me entretenía y se vendían los bordados. Uno lo ocupaba para, qué sé yo, comprarse unas cremas (B.9.50).

Se señalan las dificultades que vivían en su infancia, las cuales también se asocian a las dificultades del entorno rural, como el difícil acceso al transporte y por ende, la dificultad de acceso a la escolaridad, de esta forma se prioriza el encontrar un trabajo, como es el caso de la bordadora 8:

A veces uno no tenía en el campo y llegábamos a Copiulemu, al negocio en Copiulemu, entonces nos daban ganas de comer un helado, y ya teníamos cómo, llevábamos la platita de los pañitos que vendíamos, de la locita. Hacíamos cosas chicas, todas chiquititas. (...) Mi mamá nos repartía la plata de la locita que llevábamos nosotros. Así que así trabajábamos. Trabajábamos de

chica, porque no tuvimos papá, mi papá falleció, quedamos todos chicos, entonces fue mi mamá la que nos sacó adelante. Mi mamá quedó con seis hijos, con la pura loza y con los paños (B.8.47).

Más adelante en la entrevista señala que:

Por eso yo estudié hasta tercero básico nomás porque era muy lejos y teníamos que caminar como dos horas, de dos horas después salíamos a la carretera, al camino y teníamos que tomar el bus, después el bus en la tarde, tomar el bus de Copiulemu a acá y caminar para dentro dos horas. Entonces después uno ya era grande, yo no dije, yo 'no quiero estudiar, quiero ir a trabajar' y me fui a trabajar, tenía catorce años cuando me fui a Conce a trabajar. (...) Ahí ya yo dejé de locear, de bordar y de todo (B.8.47).

Así fue el comienzo de algunas bordadoras que fueron acercándose al bordado y comenzaron a verlo como una opción posible económica de ingreso extra y también de entretención, como medio para salir de sus casas. Más adelante, siendo ya adultas y formando parte de las integrantes del grupo de bordadoras, algunas señalan que durante este periodo donde varias estaban ya casadas, tuvieron que enfrentarse a dificultades por querer participar en los bordados. Pues salir del hogar y dirigirse a las reuniones, era visto como una pérdida de tiempo para las mujeres e interfiere en su rol como esposa y dueña de casa.

No la dejaba trabajar, porque en veces el marido es medio machista también, después que ya se creen dueños, se ponen medios machistas, no quieren que hagan nada... Que dependan de todo de él y ahí después están sacando 'qué, esta no puede salir del lado mío porque yo trabajo y doy' (B.14.50).

Ahí mismo en Copiulemu, como diciendo 'ah, estas viejas vienen a puro copuchar'. Hasta los mismos maridos decían eso, porque mi papá, cuántas veces a mi mamá le decía 'andas puro leseando' (...) Mi papá dijo varias veces como que 'ay, pa qué esa cuestión', entonces porque eran hombres machistas, que no les gustaba que las mujeres salieran de las casas (B.10.45).

Incluso, este tipo de conflicto llevó a ausentarse del grupo a algunas bordadoras durante el tiempo que estuvieron casadas:

Después ya nos fuimos a Concepción, no quería [su esposo] tampoco que viniera, yo a veces venía escondida [a las reuniones], como a veces él salía para los campos a buscar carbón. Y después tenía que venir con mis hijas también (B.7.49).

Esta situación era compartida por algunas bordadoras, quienes debido a los conflictos con sus esposos disminuyeron su participación en las actividades que realizaba el grupo, sin embargo, cuando ya se separaban de sus maridos ellas volvían a participar activamente en los bordados:

(...) El tapiz del Papa, yo no pude participar. Ahí estuve hartoo tiempo que no venía yo, no podía venir, por mis hijas y por él también para que no formaré escándalo. Tuve hartoo tiempo que no participaba, después aparecí otra vez (B.7.49).

Asimismo, la bordadora 8 indica:

Empecé a trabajar la greda, los paños y así hasta cuando ya me case. Y ahí cambió todo, ahí ya me vine a .... Ahí ya no trabaje en la greda. (...) lo deje altiro, deje altiro de bordar. Después ya, cuando me vine a... empecé a bordar de nuevo. Porque ahí tenía más contacto con mi mamá y le pasaba los paños a ella y ella los llevaba y los vendía. Pero antes no porque yo vivía en el campo, mi mamá no venía nunca al campo (B.8.47).

Respecto al tiempo que estuvo sin participar en el bordado y greda indica que fueron “como veinticinco años, de cuando me casé. Igual me acuerdo, igual la loza, la loza me acuerdo como hacerla y todo” (B.8.47). Por otro lado, otros sucesos que disminuyeron la participación de algunas en el bordado tiene que ver con la crianza, trabajo y los tiempos que disponían, respecto a cuánto tiempo le dedican al bordado indican lo siguiente:

Entonces, después ya como tuve cinco hijos y crié dos sobrinos, hubo un tiempo en que dejé de bordar, no sé cuánto fue, pero me dediqué a lavar

pañales porque antes yo compraba, no sé, una docena de pañales, bambinos y lavaba (B.13.40).

Un elemento que comparten varias de las bordadoras corresponde a la crianza y los labores del cuidado, algunas debían dedicar su tiempo a criar a sus hijos, a las tareas del hogar, las cuales se complejizan cuando vivían en sector del campo, ya que debían de encargarse de los animales y siembras, varias reconocen cuando se les pregunta sobre el tiempo que dedicaban al bordado: “A lo lejos nomás [bordaba]. Cuando tenía tiempo porque tenía a mis hijos chicos, igual había que hacer cosas y él trabajaba en el ... porque era personero de ahí, entonces tenía que tener listo el almuerzo a las 12:00” (B.14.50).

(...) y uno como mujer que tiene la casa, que tiene que dedicarse a su casa, el cuidado de los niños claros, todas esas cosas, yo ya no tengo animales, las avecitas, pero de eso ya me olvido (B.9.50).

Sin embargo, cuando ya cumplían con la crianza y sus hijos crecían, les permitió tener mayor tiempo para dedicarse al bordado.

(...) se educaron mis hijos, porque tengo dos hijos, ya son mayores y queda sola uno con su marido, entonces yo lo llamo una entretención, le sirve a compartir con la misma gente que ha conocido y a echar la talla (B.4.1).

De la misma manera, la bordadora 10 reconoce que:

(...) participan más y han llegado más. Porque yo creo que están más liberadas las chiquillas, entonces pueden ellas disponer de su tiempo, o bien ya crecieron los niños también. Y no tienen que estarse dedicando a puro criar, pues ya los chiquillos hicieron su vida, entonces ya ahí les queda tiempo (B.10.45).

También se reconoce la importancia que le dan a los labores del cuidado, donde priorizan utilizar su tiempo en cumplir con dichas tareas del hogar y crianza, y que por ende, el bordado no sea una actividad que les ocupe demasiado tiempo como para impedirle realizar esas tareas:

Bueno que si uno lo ve como un aporte para la familia, no descuidando a la familia está bien (...) no sé un ratito que se recrea la dueña de casa porque a veces la dueña de casa tiene que estar todos los días limpiando, harto que hacer, que lavando que esto y a lo mejor en un ratito, no sé, en 2 horas 3 horas igual es bueno, pero no descuidar mucho el hogar, a los hijos, el esposo. Entonces igual es, hay que saberlo tomar ahí nomás (B.13.40).

Un factor importante que algunas bordadoras mencionan tiene que ver con el empleo y el tiempo de bordar, algunas más jóvenes dedicaron tiempo tanto a los bordados como tener un empleo remunerado:

Así de ahí ya empecé a seguir, después claro, después ya empecé a trabajar, ya después me casé y después con mis hijos me quedaba poco tiempo, pero igual bordo. Yo no bordo así como mucho por el tema de que yo trabajo, yo no me dedico solamente a bordar (B.10.45).

Cuando yo trabajé no me dejaba tiempo para bordar, por eso después dejé mi trabajo y me dedique a bordar nomas, porque me dolía mucho los brazos, además que no era como un sueldo bueno, era pesado y no era mucho la plata, entonces yo dije mejor con el arriendo del departamento y más los bordados tengo demás para salir adelante, si somos los dos con mi hijo nomás (B.8.47).

Mientras que algunas bordadoras se ausentaron del bordado por diferentes sucesos, otras bordadoras se centraron en trabajar los bordados y también en conjunto con la greda para poder generar ingresos extras y mantener a su familia:

Después me casé, después me quedé viuda, tuve un hijo y así. Después para criar a mi hijo tuve que 100% trabajar en la greda porque era la única opción que tenía para poder ganar billete. Porque se vendía harto la greda, siempre se ha vendido harto, aunque era tan sacrificado, pero en esos tiempos tenía fuerza. (...) Por supuesto que por ser mujer cuesta. A mí me ha costado, me ha salido medio duro porque yo quedé viuda joven y con mi hijo chico, entonces no tuve apoyo de un varón, tuve que trabajar sola casi. Es por eso se me ha hecho más difícil, más costoso (B.6.50).

En el día loceaba y en la noche bordaba. Porque yo después me casé, tuve hijos y después quedé viuda entonces todo eso me hizo trabajar porque mis hijos quedaron todos chicos (...) Porque por esto yo trabajaba, por la loza y por los paños, sino ¿cómo los habría criado? (B.14.50).

Siguiendo esta línea, las bordadoras 14, 7 y 6, al verse en una compleja situación económica, recurrieron al bordado como un medio de generar ingresos y de esta forma poder sustentar los gastos familiares:

Mire, en ese tiempo hubiera sabido, compré lana para hacerle cama a mis hijas, habría comprado un colchón. (...) Lo primero que hice fue comprar lana para tenerles camas a mis chiquillas, eso siempre me acuerdo. (...) Ya les empecé a comprar cositas mejores a mis hijas (B.7.49).

Actualmente, algunas bordadoras también reconocen las dificultades que han ido enfrentando como madres, esposas y como mujeres. Sin embargo, reconocen también que han habido cambios en el rol que cumplían algunas, esto debido a que ya no dedican tanto tiempo a la crianza, al trabajo doméstico e incluso algunas que se separaron y/o quedaron viudas, pueden dedicar más tiempo a bordar:

(...) Así que feliz con todo lo que he logrado. Y ahora ya lo hago como para entretención porque ahora si se vende, bueno, y si no, bueno también. Porque ya logré, crié a mi hijo, tengo mis nietos y ahora vivo tranquila gracias a Dios (B.6.50).

Y yo encuentro que es muy bueno eso porque hay muchas mujeres que no alcanzaron a educarse mejor, pero eso, esto es una educación, es una profesión. Y las que, por ejemplo, la mayoría que son campesinas, bueno yo nací en el campo, pero no me crié en el campo. Entonces, la mayoría de las campesinas, ellas no tienen profesión. Son están ahí en su casa nomas (...). No se mueve para nada y a veces tienen un marido machista, no los deja moverse para nada (B.5.1).

En la construcción de sus propias identidades como mujeres, el bordado toma importancia en cada experiencia, a medida que van avanzando en su trayectoria de

vida, el poder realizar este oficio les ha marcado hitos importantes de superación de conflictos en cada etapa de sus vidas, los cuales van construyendo esta identidad de hija, madre, esposa y artesana. Estas experiencias se entrelazan y se expresan en sus trabajos, otorgándole un valor que va más allá de lo material, da paso a una autenticidad en sus trabajos que proviene de la creatividad donde se mezclan las diferentes experiencias.

Según las experiencias de las bordadoras, sus trabajo en la artesanía les permite identificarse en los diferentes roles que han ido tomando hasta la actualidad, de esta forma han ido innovando, construyendo una creación propia identitaria de las mujeres y contraponiendo al rol pasivo, que muchas veces es lo que se esperaba que ellas cumplieran, quedándose en su hogar y cumpliendo labores del cuidado. En este sentido, la asociación de los roles descritos que fueron tomando las bordadoras en cada etapa de sus vidas, entran en juego con el sistema de género presente en la sociedad. Pues entendiendo el género como una construcción cultural a través de un proceso social (Martin, 2008) que parte de la diferencia entre mujeres y hombres y construye lo que es propio de lo masculino y femenino (Lamas, 2000), se plantea, entonces, que los hombres y mujeres serán resultados de la producción histórica y cultural de cada uno (Bourdieu citado en Lamas, 2000).

A partir de esta conceptualización, es que se construye la identidad de género, categoría que permite analizar al grupo de mujeres bordadoras. La construcción de su identidad de género como mujeres, entonces, corresponderá a un conjunto de características simbólicas de acuerdo con la vida de cada una (Lagarde, 1990). Y es un proceso que se ve influenciado de la estructura social, tomando los roles de sociales, relaciones sociales y aspectos personales, “el individuo a través de su vida elabora y reelabora su identidad de acuerdo a las distintas etapas ciclo vital, de las situaciones sociales, culturales y personales que vive y de acuerdo a su posicionamiento en la sociedad” (Mora et al., 2006). En este sentido los roles de género, estereotipos y relaciones de género entran en juego dentro de la construcción de la identidad. A partir de estos conceptos se hace el análisis en el ciclo vital de las mujeres bordadoras entrevistadas.

Desde las experiencias individuales de cada mujer entrevistada sobre sus primeros recuerdos de participación en el bordado, se destaca el rol como hijas, de acuerdo a que muchas comenzaron a participar cuando eran adolescentes. El conocimiento sobre cómo hacer un tipo de artesanía (greda o bordado) fue una transmisión de las madres hacia ellas en algunos casos, debido a que las oportunidades a las que ellas podían optar eran escasas, en un contexto económico, familiar y rural que acomplexaba su situación, la escolaridad no era una opción en algunos casos. Esto fue motivo para que algunas quisieran participar en el grupo de bordadoras. Algunas se enfocaron en trabajar en el bordado y otras buscaron un empleo, un elemento en común es que todas se casaron e hicieron vida familiar. En este punto, señalan que se vieron limitadas en algunos casos, esto debido a las relaciones de poder que ejercían sus maridos, teniendo como consecuencia la ausencia en la participación de los bordados.

Este conflicto descrito, se asocia a la perspectiva estereotipada de la mujer, muchas veces asociada la labor que debían cumplir como esposa, y a la supuesta dependencia que están sujetas, los estereotipos que componen esta perspectiva contribuyen a “consolidar las condiciones sociales y económicas dentro de las cuales se generan” (Moore, 2009). Es por ello que algunas caracterizan a los maridos como machistas, ellos no querían que ellas salieran del espacio doméstico. La participación en el bordado significa para algunas, un conflicto asociado a su rol como esposa y madre. Estos conflictos según Lagarde (1990) se deben a los “desfases entre el deber ser y la existencia, entre la norma y la vida realmente vivida, generan procesos complejos, dolorosos y conflictivos, en mayor grado si son enfrentados con las concepciones dominantes de feminidad (ideologías tradicionales)” (p.3). Por ello algunas optaron por ausentarse de participar activamente en el bordado, para evitar tal conflicto ya que la participación provocaba este problema que afectaba su vida matrimonial. Sin embargo, otras sí podían llevar su labor como esposa y madre, al mismo tiempo que participaron en los bordados, sin descuidar la crianza y las labores domésticas.

El conflicto termina cuando las bordadoras deciden separarse, cuando la crianza termina y podían disponer de sus tiempos. A partir de eso, ellas tienen una

libertad para dedicar tiempo al bordado. En este punto, los estereotipos, las relaciones de poder y los roles de género se identifican de la siguiente forma, en primer lugar existe el estereotipo de que las mujeres pierden su tiempo en el bordado en vez de enfocarse exclusivamente en el cuidado del hogar y de otros. Su trabajo no toma valor por los hombres, es un trabajo femenino no reconocido que en primera instancia no les otorga ningún beneficio, sin embargo este estereotipo fue cambiando cuando las mujeres comenzaron a recibir dinero por sus trabajos, provocando una negociación de roles entre la mujer y su esposo.

En segundo lugar, las relaciones de poder dentro del matrimonio, en cuanto al esposo sobre la mujer, se describe una relación que conflictuaba ya que la posición de la mujer debía ser inferior y crear una relación de dependencia. Por último los roles de género que toman las bordadoras están asociados a la labor de crianza y labor doméstica, es decir, el trabajo en el hogar que se podía intensificar en un contexto rural. Esta conceptualización, es identificada por algunas bordadoras, quienes señalan que algunas se vieron oprimidas por sus maridos, limitándose en su accionar. Pero también identifican un cambio revalorización de sí mismas, se reconoce que el bordado ha contribuido en este contexto conflictivo. Lo último se puede relacionar a un posible empoderamiento de sí mismas, siguiendo la línea de Martínez (2000) “las mujeres pueden empoderarse si están conscientes de su subordinación de género, de clase, de etnia o de raza, organizadas de forma colectiva para enfrentar a las múltiples formas de explotación y opresión” (p.58). De esta manera, la práctica artesanal actúa como un mecanismo para la transformación de la autoimagen y la redefinición del rol de las mujeres dentro de un contexto social restrictivo.

#### **4.2 Empoderamiento y bienestar a través del bordado**

La formación del grupo de bordadoras de Copiulemu les dio la oportunidad a las mujeres de ir construyendo su experiencia en torno al bordado y a las experiencias personales de cada una. Una experiencia que comentan las entrevistadas corresponde a autovalidación de sí mismas, la cual va relacionada al sentimiento que desarrollan por su trabajo, pues varias reconocen el bienestar y la autorrealización que les da realizar sus trabajos, las bordadoras entrevistadas afirman sentirse a gusto haciendo

artesanía “Hasta aquí a mí me sirvió mucho y me significó un bienestar diría yo” (B.9.50). Este espacio ha ido entregándoles un poder sobre decidir consigo mismas, decir a qué dedicar su tiempo, les entrega una motivación de la cual muchas se sienten felices, así lo afirma la bordadora 6:

Sí claro, porque cuando uno quiere hacer algo y no le sale uno, no sé, se deprime, no lo hace. Pero a mí como me ha salido y lo he logrado hacer [artesanía], estoy feliz. Y he logrado harto porque aprovecho de salir, sino estaría allí en la casa. Mi tío me decía ‘estarías como una viejita sin dientes en la casa’, no sé, oprimida, qué sé yo, y no, esto no, me tiene viva (B.6.50).

Por ello, el realizar el bordado se puede entender más que como una actividad que dota de sentido a las bordadoras, es algo satisfactorio para ellas realizarlos, pues a pesar de cada vivencia personal, cada una puede identificar como el bordado se ha vuelto una actividad significativa en sus vida, y les dan este reconocimiento que va asociado al sentirse satisfechas de sus obras “Me casé joven arrancando la casa. Me hice de hijo, no estudié. Y esto, lo que yo hago, donde voy me siento satisfecha” (B.5.1).

Por tanto, el bordado al ser un actividad que les otorga este sentimiento de bienestar, también es visto como una actividad recreativa, que les genera un agrado y por ende, les da la posibilidad de elegir hacerlo porque les da gusto, “me gusta sí porque me entretengo, no sé, como que uno se relaja, no haya que hacer, digo ‘ah, ya voy a coser’, agarra el bordado y se pone a bordar un ratito” (B.1.30).

(...) yo siempre en mi trabajo en la casa y mi trabajo es para entretenerme, no voy a estar todo el día sentada ahí, nada. Más me gusta de entretenerme en las cosas, porque muchas veces uno en la casa por estar todo el día sentada se aburre. Y a mí me gusta mi trabajo, me gustó siempre mi trabajo (B.14.50).

Este sentimiento es compartido por varias bordadoras, quienes a través de la práctica artesanal, han establecido un entorno seguro, de colaboración, aprendizaje y apoyo mutuo. En este espacio donde comparten las bordadoras, ellas también han decido participar y asistir, pues desde sus inicios, el grupo ha mantenido la costumbre

de reunirse periódicamente para realizar actividades y tratar temas relacionados a su producción artesanal, sin embargo, estas instancias se transformaron en un espacio de encuentro que les permitió crear lazos y comunidad.

Las reuniones que tenemos una vez al mes me gustan, porque ya tiene uno donde salir, donde conversar, eso es lo que más me gusta. Por ejemplo, me dicen a mí '¿para qué va? Qué aburrido' No, a mí me sirve como para salir, no está encerrada en la casa. Porque si no, uno está en la casa nomás (...) entonces esto a mí me encanta porque una vez al mes uno sale y tomamos once, conversamos, me distraigo (B.6.50).

En un contexto rural aislado, este aspecto de socialización es crucial ya que facilita a las mujeres romper el aislamiento que a menudo se experimenta en la vida cotidiana rural, creando un espacio en donde pueden compartir sus experiencias y preocupaciones:

Lo bueno es que cuando uno va hay compañerismo, que una conversa de cada tema. Ahí como que uno empieza '¿cómo está?', qué sé yo su marido... 'o ¿cómo están tus hijos?' entonces cuando uno se junta ahí, se pone a conversar de la vida, de las huertas (B.10.45).

Al preguntar acerca de cuál es la parte favorita de cada una sobre ser bordadora, la respuesta es unánime: las reuniones. Como se menciona, estas reuniones no son solamente un momento para trabajar juntas en sus proyectos artesanales, sino también para conversar, reír y apoyarse mutuamente en un ambiente acogedor, tal como se refleja en las palabras de una de ellas al señalar que:

Me gusta porque uno comparte, uno llega al centro de madres y ahí como que tu mente se vuela a otro... no estás con la mente en que estás en tu casa, lo que tienes que hacer, lo que ha pasado. Se distrae uno, como el estrés, se ríe, se junta uno, conversa temas que han dejado tiempo atrás de conversar, se conversan ahí, se comparten. Y eso es bonito, compartir con gente que realmente tu sabes que son centro de madres, que puedes compartir una once, compartir una conversación (B.8.47).

Reunirse en este espacio significa un bienestar relacionado a elementos psicológicos y emocionales, la mayoría recalca cómo experimentan una mejora en su estado de ánimo al distraerse de las cargas del hogar y compartir tiempo con otras mujeres. Asimismo, la actividad de bordar en particular, se manifiesta como una actividad terapéutica para ellas, pues les ayuda a sobrellevar tristezas y preocupaciones, ofreciendo un medio para canalizar sus emociones.

Ayuda mucho como para pasar el tiempo. Por lo menos a mí me ayuda a no estar preocupada de otras cosas, si me preocupa, me pongo a bordar, ya me olvido... Tengo una pena, ya me meto en el bordado y eso yo lo hallo para mí una manera de ayudarme, me distrae anímicamente. Y pensando que en unos quince o veinte días más me voy a juntar con las compañeras. Que tomamos once, que disfrutamos, qué charlamos, reímos, nos veíamos las que hace tiempo no nos veíamos, de todo un poco (B.9.50).

Las bordadoras señalan una autorrealización, al realizar su trabajo generan un sentimiento de bienestar, porque cada una de ellas deciden hacerse partícipes del bordado, tomando un valor por su trabajo y por su libertad de actuar. Esto puede asociarse a una perspectiva de empoderamiento, la cual va de la mano con la revalorización de sí mismas y crear un espacio de mujeres. La revalorización les permite encontrar lo opresivo, en el sistema, en los hombres, en las relaciones (Lagarde, 1990), a partir de esto es que ellas reconocen el valor que tiene el bordar, en cuanto a que les ha permitido salir de su espacio doméstico y no sentirse oprimidas por los roles sujetos a la identidad femenina que deben cumplir como madres y esposas en sus hogares.

Poder identificarse y reconocer esta revalorización puede permitir a las mujeres reconocerse en su semejanza para incorporar diferencias con el objetivo de enfrentar juntas condiciones difíciles de sus vidas en espacios construidos por ellas (Lagarde, 1997). El salir a este espacio significa una forma de socializar entre mujeres, es decir, se hacen partícipes de un espacio donde se juntan, pueden conversar libremente de sus problemas y prestarse ayuda entre sí. Es por ello que se asocia el empoderamiento a este espacio que rompe el aislamiento del ámbito doméstico, posibilitando una identificación de un problema en común (Martinez, 2000).

De esta forma se hace la siguiente conceptualización: el empoderamiento en cuanto a la libertad de decisión de realizar bordados, permitiéndoles una revalorización en cuanto su oficio artesanal, el cual les da un sentimiento de autorrealización y bienestar, el mismo les permite hacerse partícipes de espacios de mujeres donde pueden desenvolverse socialmente y salir de su rol doméstico, logrando apoyarse mutuamente con otras mujeres bordadoras “(..) uno va adquiriendo ¿cómo se dice? va creciendo espiritualmente, conocimiento en la vida secular, uno va creciendo. Va creciendo en tener esa valentía para ¿cómo le dijera yo? para salir a ¿cómo le dicen, empoderándose?” (B.5.1).

#### **4.3 Transición de lo privado a lo público**

El empoderamiento de las mujeres bordadoras les ha permitido desarrollar su rol como artesanas en diferentes espacios, pues como ya se ha mencionado, ellas han sido partícipes de actividades e hitos importantes dentro del mundo de la artesanía en la región, por consiguiente, ha significado una posibilidad económica para ellas. Este carácter público que han ido desarrollando ha sido fruto de sus capacidades para desenvolverse en ferias de artesanía, clases de bordados, exposiciones, y ocasionalmente han viajado a otras ciudades para llevar a cabo dichas actividades. Sin embargo, esto ha sido posible por la libertad de decisión que han ido tomando porque, como nos han señalado, a comienzos de la formación del grupo el contexto era distinto para las mujeres.

Durante la década en la cual se encontraba en formación el grupo, en muchos casos las mujeres de Copiulemu se veían limitadas al ámbito doméstico. En un entorno donde la escolaridad era baja y las oportunidades laborales escasas, la artesanía se presentó como una vía para adquirir una identidad y un propósito más allá de las tareas domésticas:

En esos tiempos no había mucho incentivo en que vinieran a estudiar las mujeres del campo, entonces la única opción que la mamá le inculcaba, ‘bueno, si no, tendrás que aprender a hacer loza siquiera’ así nos decían, tendrán que aprender a hacer loza siquiera para que tengan para comprar su ropa (B.6.50).

La transición de las mujeres desde lo privado a lo público facilitada por su trabajo artesanal significó una herramienta para la transformación personal y social, el romper con las restricciones del ámbito privado y entrar al espacio público les otorgó una autonomía significativa en diversos aspectos, tales como autonomía de decisiones, autonomía económica, empoderamiento personal y bienestar. Tal como se refleja en las palabras de algunas de ellas al describir cómo esta iniciativa fue percibida y la importancia de la misma:

Ella [Rosmarie Prim] vió las necesidades de las personas, de las mujeres mejor dicho, de incentivarlas a hacer algo. Y yo lo hallé tan bien pensado, dije yo 'esta señora dió en el clavo', porque imagínese yo, una niña sin estudiar, joven, en el campo, no hallaba qué hacer (B.9.50).

Fue bueno para las mujeres, pudieron liberarse un poco de la casa porque antes pura esclavitud en la casa las mujeres en el campo. Viendo a los niños, las gallinas, los animales, las huertas y eso sería. Todo lo que significa una casa y ahí estábamos la mayoría de las mujeres. Entonces eso ha servido para salir un poco de la casa, entretenerse en esto, más encima vender, ¿qué mejor? si antes no lo tenía (B.6.50).

Las entrevistas muestran, que una de las principales motivaciones de las mujeres que formaron el grupo, respondía al deseo de "hacer algo" o "ser alguien". En la artesanía, pudieron encontrar una "justificación" ante sus familias para salir de sus casas y de su rutina, "para mí era una manera de salir de mi casa, mi papá era muy mañoso" (B.9.50). Al encontrarse inmersas en una actividad participativa que además contribuye a lo económico, ampliaron su libertad de decisión, movimiento y su presencia en la comunidad, fueron adentrándose poco a poco en el espacio público y vinculándose con otras personas:

Para hacer otra cosa, no para puro pasar trabajando en la casa, en el campo. Como que uno ya después se siente que puede hacer otra cosa, se siente más orgullosa que uno puede hacer con sus manos más cosas. (...) porque ahí todo

el tiempo la misma rutina todos los días, que los pollos, que hay que hacer cuánta cosa en la casa (B.12.44).

Si bien la actividad tuvo una buena acogida debido a que la elaboración de bordados decorativos les permitía mantener un equilibrio con las labores domésticas al ser un proceso que podían realizar en el hogar durante sus tiempos libres, de igual manera se presentaron diversos desafíos de movilidad en los que cada bordadora tuvo que tomar una decisión según su propia realidad. Podría tratarse de una especie de “rebelión”, pues decidieron romper con un esquema tradicional de “ser para otros” y finalmente “ser para ellas mismas” aunque esto pudiera significar conflictos en el hogar o hayan tenido que dejar en pausa su producción, tal como se aborda en la sección Mujeres y bordadoras.

El salir de su localidad y poder hacerse parte de un espacio de artesanas les permitió a las bordadoras conocer más sobre la artesanía, la participación en otros lugares es vista como una experiencia que fue cambiando su percepción del oficio como bordadoras, ahora tenían otro valor que les hacía sentirse como parte de la artesanía:

¿A valorarlo más? hace años atrás, cuando se empezaron a vender en Santiago. Empezamos a participar, a competir con otras artesanías, traían bordados de otros lados también. Yo me acuerdo cuando fui a vender ahí en la plaza de la Constitución había doscientos expositores pero distintas cosas (B.9.50).

En este contexto, no se trata de un simple cambio de actividades, sino de un complejo proceso que involucró el autodescubrimiento de sus capacidades y potencialidades en el cual lograron redefinir su rol dentro de la familia y la comunidad a pesar de los desafíos que significa ocuparse de un hogar y participar en otras actividades.

La salida a lo público también está asociada al querer vender sus productos, pues el grupo desarrolló habilidades como estrategias de venta de sus bordados, comenzaron a involucrarse en espacios donde podían mostrar su trabajo y ofrecerlo,

como ferias en la ciudad de Concepción y también en otras ciudades como Santiago. Al ser un grupo con reconocimiento, lograron captar a un público que compraba sus bordados, y algunas también lograron establecer a sus clientes quienes les hacían pedidos de forma particular. También, desde instituciones les hacían pedidos como lo fue en el caso de el tapiz Papal y el de Violeta Parra. También han ido incorporando la tecnología como un medio importante para vender, algunas mencionan Facebook y WhatsApp como medios sociales donde pueden conectarse con clientes. Actualmente el grupo trabaja con Artesanías Chile, esta fundación le hace un pedido mensual de bordados, el cual es pagado a cada una de las bordadoras, dejando un 10 % para la organización. Esta modalidad les permite un ingreso mensual de dinero que para algunas bordadoras que no trabajan y son adultas mayores, les significa una entrada de dinero importante. La mayoría de bordadoras se siente libre en destinar el dinero a las necesidades que tenga cada una.

Desde que comenzaron a participar y fueron construyendo el grupo, el valor económico asociado a sus bordados toma una importancia como una motivación, las mueve a querer participar desde que comenzaron a entregar sus primeros bordados y recibir dinero. Si bien, estos ingresos no permitirían una independencia económica total, les hace sentirse auto realizadas y les otorga cierta satisfacción el encontrarse generando dinero que es utilizado para diferentes fines según la libertad de decisión de cada bordadora. A comienzos, en muchos casos, es utilizado en ellas mismas, encargándose de sus propias necesidades o deseos que muchas veces han sido relegados debido a diversas circunstancias:

Cuando trabajé para el tapiz papal, eso lo ocupé yo en mis dientes, tenía caries, entonces fui a mi primer dentista, lo pagué con esa [plata]. Después sería comprarme ropa y cosas así. Era un ingreso para mí, para no estar haciendo gastar a mis papás (B.10.45).

Tuve para comprar un par de zapatos, y ahí empecé a hacerle empeño, a aprender, eso me motivó porque me compré mi propia ropa yo. (...) Me acuerdo siempre de unos zapatos rojos, lo primero que me compré. Los pasaba a ver cada vez que iba a Concepción, había una tienda los zapatos, y siempre estaban ahí los zapatos 'ese mismo modelo me voy a comprar, esos zapatos'

(...) Tendría como 15 años...y así me fui motivando hasta que al final logré hacer las cosas (B.6.50).

Asimismo, la motivación por generar ingresos también se relaciona con la responsabilidad familiar, como indica la bordadora 9:

(...) dejaba un dinerito para comprarse sus cosas de uno, comprarles a los niños, yo tenía tres niños chicos, y como siempre hemos vendido entonces ya uno para comprarle unos zapatos a los niños, la ropita, cualquier cosa (B.9.50).

Una de las problemáticas que identifican algunas entrevistadas corresponde al conflicto económico dentro de la vida familiar, pues la dependencia económica hacia el marido no les permitía tener una libre decisión sobre el dinero, sin embargo, los bordados les permite poder decidir el uso del dinero que reciben comercializando sus trabajos: “Estos [ingresos] son para mí nomás, cosas que quiero comprar, ya no tengo que andarle pidiendo a mi marido. Si yo quiero comprarme algo me lo compro con mi plata” (B.12.44).

(...) Porque por lo menos hay muchas que el marido es medio machista, como le estoy diciendo a usted, y si no tienen ni un peso [las mujeres], y están mirando caso les va a dar o no les va a dar. (...) Una es obligada de tener su plata y hacer lo que uno quiere con su plata, comprar lo que uno quiera. Pero eso es bien poco que ahora se ve, porque siempre el hombre las quiere tener a la orden, que no hagan nada, que esto y después 'por mí estás viviendo, por mí estás comiendo' y todo eso. Entonces, yo nunca me crié a eso (B.14.50).

Mientras que para algunas bordadoras de más edad, ya jubiladas como la bordadora 7, significa un ingreso extra:

(...) porque de repente llega esa platita que uno no la tiene y me sirve. Ahora hicimos clases [de bordado], ya nos pagaron, esa platita me va a servir para mi examen, para hacerme la radiografía, eso que tengo que hacerme ahí, y esto no estaba en mi presupuesto (B.7.49).

En muchos casos, el ingreso obtenido no solo mejora la situación económica, sino que también permite a las bordadoras adquirir bienes y servicios que mejoran su calidad de vida y su autoestima, tal como se evidencia al mencionar la compra de ropa, zapatos y la capacidad de pagar tratamientos médicos. Es así, como la satisfacción de aportar económicamente a sus familias y a ellas mismas contribuye a fortalecer su sentido de autonomía. El empoderamiento que las bordadoras han construido en torno a la autorrealización y los espacios de mujeres, les ha contribuido a romper el rol tradicional que caracteriza a las mujeres en torno a las labores domésticas. Como se observó, las entrevistadas identifican las dificultades en el acceso a la escolaridad de las mujeres, también reconocen el trabajo doméstico que debían realizar, el cual era bastante difícil al encontrarse en un contexto rural, por ende se veían obligadas a cumplir con el labor tradicional que hacía que se mantuvieran en sus hogares. Lo anterior es congruente con el conflicto mencionado por Lagarde (1997) donde plantea que las mujeres se ven “orillada a ‘elegir’ entre los otros y ella misma, o tuvo que ceder a sus impedimentos económicos, o de tiempo que no le pertenece, fundamentados en su ser mujer” (p.149).

Sin embargo, al incorporarse al bordado, muchas vieron una forma de salir de ese contexto que las mantenía trabajando constantemente en sus hogares. Se hicieron partícipes en este espacio colectivo de mujeres, incluso para algunas significó crear ciertos conflictos en su relación matrimonial. Mientras que otras tenían una participación activa en el bordado, desafiando los roles tradicionales que se les imponen socialmente. Los roles tradicionales están sujetos a esta perspectiva privada de acuerdo a la función reproductora, entendiéndose como las actividades para la manutención: “la crianza y educación de los hijos, las labores de aseo, lavado, acarreo de agua, la preparación de alimentos, el cuidado de enfermos y/o ancianos, etc”. (Mora et al., 2006, p. 51).

Estas labores del cuidado constituyen un rol en el cual se le asocia lo privado, el hogar a las mujeres y a los hombres el rol público asociado a las responsabilidades del sustento. (Mora et al., 2006). Las bordadoras al participar en este espacio que le brinda la artesanía, les permite verse involucradas en un sector público, en cuanto a las diferentes actividades que lograron llevar a cabo (ferias, capacitaciones, espacios de

exposición, reconocimientos, hitos relevantes). Se observa que muchas logran salir de este espacio privado, aun manteniendo sus labores del cuidado, pero involucrándose en este espacio artesanal. Lo cual implica un proceso de socialización y de autonomía de movimiento, es decir de poder transportarse a los lugares y establecer relaciones sociales con otras artesanas, clientes, etc.

La salida a lo público significa también tomar estrategias, reconocer sus capacidades y desenvolverse en este espacio, significa un empoderamiento en el plano sociocultural, en cuanto a la autovaloración de su identidad femenina (Martinez, 2000) que puede otorgarle un autorreconocimiento de sus capacidades y habilidades (Loza Torres et al., 2007, en Huber). Estas habilidades están asociadas a la forma de comercialización de sus productos, así logran constituir un valor económico asociado a su trabajo. En este sentido, valor económico es importante para las bordadoras, quienes señalan como un motivo primordial para participar en el bordado, también les permite un ingreso y la libre decisión del uso de su dinero, lo cual es constitutivo a una forma de autonomía, de acuerdo a Martinez (2000) otra forma de tomar el poder corresponde a la autonomía económica en relación a la toma de decisiones, para Fritz (2002) es importante el acceso a los recursos materiales en la autonomía y empoderamiento de las mujeres, pero enfatiza en el control y capacidad del uso que pueden tener las mujeres (p.103). Si bien las bordadoras tienen acceso a sus ingresos, también tienen una toma de decisión sobre sus usos, lo cual les permite acceder a esta autonomía económica en tanto al dinero que reciben por sus bordados, reconocen el valor y el bienestar que esto significa para ellas.

A modo de conclusión se plantea la conceptualización entre el empoderamiento y la participación en espacios de mujeres, ambos elementos han aportado en la salida a lo público, rompiendo con el rol tradicional de las bordadoras, les otorga un autoreconocimiento de sus capacidades y posibilitar una comercialización de sus productos, a partir del cual tienen libre toma de decisión en cuanto a su valor económico. Esta perspectiva indica que las bordadoras asumen un papel destacado en la economía y en la cultura, pueden redefinir las normas sobre lo que se espera de las mujeres en cuanto al rol tradicional doméstico.

## VII. CONCLUSIONES

El patrimonio cultural enfrenta diversas discusiones sobre los discursos establecidos tradicionales que han ido construyendo una idea de patrimonio no muy aceptada por los algunos teóricos que trabajan este concepto (Smith, 2011; Prats, 2004; Pérez Winter, 2020). La perspectiva tradicional del patrimonio señala la herencia como eje central y la transmisión de un sentido común que no admite cambios. Sin embargo, esta noción es puesta en cuestionamiento debido a que excluye elementos que se oponen a la noción tradicional, de la misma forma solo contribuye a una valoración de sí mismo y no amplía el concepto dificultando la continuidad del patrimonio. En este sentido el patrimonio visto desde concepto general, se ha construido a partir de este discurso, es decir de la construcción social la cual está directamente relacionada a la hegemonía social y cultural. Constituye un proceso consciente de invención y un proceso consciente de construcción social. Por ello puede estar sujeto a ciertos intereses de la sociedad hegemónica. Si bien el patrimonio toma un carácter simbólico, representativo de identidad, en torno a esta perspectiva, los elementos simbólicos serán denominados por una autoridad, en un momento histórico. De esta forma solo algunos elementos serán patrimonializables mientras otros serán excluidos, están sujetos a gestores patrimoniales, por tanto no es un proceso neutral.

Ahora bien, dentro de este concepto se encuentra el patrimonio cultural que va más allá y se especifica a una representación simbólica de acuerdo al vínculo entre la comunidad, individuos y lugar, a partir de esto busca constituir una identidad. Esta noción de patrimonio cultural, está sujeta a la construcción ideológica, social y cultural, por tanto el significado y la valoración del patrimonio pueden variar en función de las interpretaciones y los contextos. Por ello está sujeto a procesos de reinterpretación y resignificación. La resignificación permite fortalecer el sentido de pertenencia y continuidad histórica de comunidades, protegiendo y promoviendo su patrimonio cultural como parte integral de su identidad colectiva. De esta forma ha ido cambiando a lo largo del tiempo. La visión tradicional se ha transformado a nivel espacial, temporal, de los actores, en cuanto a los valores y en cuanto al carácter material e inmaterial.

Los procesos de patrimonialización adquieren valor en cuanto a la determinación del patrimonio, están asociado a un carácter institucional, son procesos

que están en construcción, y que al ser llevados a cabo por diferentes agentes, pueden o no excluir elementos claves de la cultura, historia y experiencias de la sociedad. En este sentido, estos procesos históricamente, han problematizado una parte importante del patrimonio, posicionando a las mujeres dentro de este en una posición subordinada y muchas veces invisibilizadas.

En este sentido, la construcción de género juega un rol importante para comprender cómo las mujeres han estado sujetas a estereotipos, roles y relaciones de género que han ido interfiriendo en su identidad. La perspectiva de género permite dar cuenta de esas desigualdades que han afectado a las mujeres en distintos planos, incluyendo en el plano patrimonial. Es por ello, que autores (Arrieta, 2017; Contreras y Aguirre, 2022; Jiménez-Esquinas, 2017; Lagunas y Ramos, 2007; Vassallo, 2018) hacen una crítica a esta perspectiva y ponen en evidencia la problemática en cuanto al rol de las mujeres en el patrimonio cultural. Ante esta situación, las reivindicaciones feministas se han involucrado y han puesto en cuestionamiento esta perspectiva subordinada, logrando ampliar el reconocimiento de las mujeres.

Ahora bien, la artesanía está muy relacionada al patrimonio cultural y a la participación de las mujeres tanto en creación como preservación. Se dice, entonces que la artesanía como patrimonio da un sentido de identidad a los pueblos y a los individuos en cuanto a una colectividad (Rivas, 2018). En este sentido, se reconoce según el estudio de Sekik (2016), el papel de las mujeres como transmisoras de técnicas y conocimientos tradicionales, por ello se asocia a las mujeres al patrimonio inmaterial. En cuanto a la creación de artesanía, se ha encontrado una división del trabajo entre hombres y mujeres, así las mujeres artesanas tienden a realizar un tipo de trabajo denominado femenino y los hombres lo denominado trabajo masculino. Mientras que para las artesanas rurales se les asocia su trabajo artesanal como algo típicamente femenino que se lleva a cabo al mismo tiempo que las labores domésticas (Uwimabera et al., 2017). En otros casos, la artesanía también genera oportunidades económicas y sociales para las mujeres. (Huber, 2019). Dependerá, entonces, de cada caso de artesanas y artesanos, quienes realizarán su trabajo de acuerdo a las necesidades y en muchas veces en función de sus roles.

En Chile, la artesanía ha pasado por un proceso histórico, esta se ha ido construyendo desde los grupos que eran considerados como subalternos, para obtener recursos económicos y era transmitida por vía femenina (García Roselló, 2007). Con el

transcurso del tiempo fue ganando más reconocimiento la artesanía femenina en el ámbito académico y museológico, destacándose en las obras de Violeta Parra y Pablo Neruda (Campaña, 2018).

En este contexto, se ha ido consolidando una diversidad de artesanas y artesanos en Chile, constituyendo un número total de 8.330 (MINCAP, 2022). Siendo la textilería la principal actividad artesanal a nivel nacional, con mayor participación femenina. En la región del Biobío, según el informe Anual de Estadísticas Culturales del 2022, se encuentran 746 artesanos y artesanas, la textilería pasa a ser la principal actividad.

La investigación realizada reconoce esta problemática que se encuentra en el patrimonio cultural en cuanto a la posición de las mujeres, tomando como eje central a las Bordadoras de Copiulemu, quienes realizan una artesanía patrimonial, con el objetivo de visibilizar su contribución al patrimonio e identidad de la localidad, y reconocer la construcción del género en sus experiencias de vida. Cabe destacar que estos no son resultados conclusivos, se abordan las experiencias de una parte de las bordadoras, no constituye una visión general del grupo. Por ende, es un primer acercamiento a la problemática y se espera que sea profundizado en investigaciones futuras.

Respecto al patrimonio cultural, la investigación muestra que en el caso de las Bordadoras de Copiulemu, la artesanía textil ha sido parte importante en la preservación de este, así como en la construcción de identidad a partir del rescate de las tradiciones.

En primer lugar, el ámbito tradicional, se reconoce que cada experiencia puede variar según cada bordadora, por tanto las tradiciones pueden estar sujetas a cambios. En segundo lugar, se pone en muestra que las Bordadoras han creado una narrativa que dota de identidad al territorio, sus obras reflejan escenas de la vida cotidiana rural tradicional y escenas del paisaje natural, escenas que constituyen una identidad local y lugares de memoria. Están profundamente ligadas a las experiencias, emociones y conocimiento de sus creadoras, se desprende que las Bordadoras construyen una metamemoria para la localidad de Copiulemu. En tercer lugar, se evidencia la relación entre tradición, patrimonio e identidad, a partir de las tradiciones (trillas, vendimias y festividades) se reconoce el patrimonio y constituye una identidad para Copiulemu por medio del carácter simbólico de los bordados. Por último, se identifican a las

Bordadoras como activadoras y hacedoras de patrimonio debido a su contribución artesanal en la identidad de la localidad.

Relacionado a las experiencias del grupo, se considera que el desarrollo del bordado, una actividad poco valorada pero con gran presencia en la historia chilena, ha funcionado como una forma de expresión y comunicación, permitiéndoles narrar sus historias en una estructura social donde la mujer (e incluso el bordado) ha tenido un rol silencioso. En el caso de las Bordadoras, se evidencia que está estrechamente vinculado con la construcción de una identidad colectiva. Esta identidad se genera de manera intersubjetiva, donde las artesanas a través de sus experiencias compartidas, se autorreconocen y valoran mutuamente. Reconocimiento que se potencia con el reconocimiento externo, el cual se fue transformando con el paso del tiempo, de esta forma se reforzó la valoración de sus propias capacidades.

Respecto a la construcción del género en sus experiencias como mujeres, se pone en muestra el rol tradicional de las mujeres como cuidadoras y amas de casa, es el punto de partida desde el cual han construido su identidad como mujeres artesanas, al integrarse en el espacio público y productivo, las bordadoras contribuyen en sus hogares al mismo tiempo que satisfacen deseos y también transforman sus roles dentro de la comunidad en la que se encuentran insertas.

Asimismo, el bordado contribuye a la satisfacción de las Bordadoras, por tanto se asocia a la autorrealización y a la libre decisión de hacerse partícipes en el bordado, por lo cual las Bordadoras de Copiulemu han logrado un notable empoderamiento. La vinculación con otras mujeres les otorga un espacio de apoyo mutuo y de revalorización de su labor artesanal. Se evidencia que han ido adquiriendo habilidades gracias a la artesanía, incluyen recursos tanto económicos, como no económicos y habilidades que potencian su desarrollo personal. Incrementando su autoestima, permitiéndoles desarrollar distintas habilidades que en muchos casos, antes no contaban. Como el desarrollo de habilidades comerciales y la gestión de sus propios ingresos, lo cual se traduce en un grado de autonomía económica y satisfacción al contribuir en sus hogares.

Por último, esta investigación pone en muestra que la participación en artesanía ha permitido a las Bordadoras reconfigurar su posición dentro de la sociedad. Al salir de lo doméstico-privado, y entrar en la esfera pública y económica, estas mujeres han desafiado los roles tradicionales de género. La división sexual del trabajo influye en

cómo estas mujeres asumen y transforman su rol como mujeres y artesanas, al romper con la perspectiva tradicional de división del trabajo, las bordadoras refuerzan el valor de lo privado para brotar en el espacio público. Así van desafiando las normas establecidas y creando nuevos espacios de interacción.

A partir de lo expuesto, es importante señalar que no se abordaron otros aspectos del patrimonio cultural que no están directamente relacionados a la identidad, tradición y participación de las mujeres artesanas. Constituye a una interpretación desde la antropología social y no busca necesariamente la representación de una sola visión del grupo de las Bordadoras, sino que se busca poner en muestra su contribución desde la propias experiencias compartidas por ellas. Si bien se habla sobre género, se enfoca solo en las mujeres y sus experiencias.

Esta investigación antropológica supone un acercamiento para otras investigaciones sobre las mujeres artesanas y su labor patrimonial, el objetivo es poder visibilizar y reconocer las dimensiones de género en el patrimonio. Debido a que el patrimonio puede transformarse e ir considerando nuevas perspectivas, se espera poder contribuir a las futuras investigaciones antropológicas que sigan esta línea investigativa de cambio en la posición de las mujeres, abordando aspectos como las transformaciones del bordado en la trayectoria del grupo, sobre la religión presente en las bordadoras, sobre la memoria de las bordadoras para futuras generaciones, sobre el proceso de empoderamiento las bordadoras en la construcción del grupo y la relación de cooperación y familiaridad entre las ellas, etc.

Creemos que es importante visibilizar, desde la perspectiva de la antropología, la contribución de las mujeres y destacar sus relatos que se entrelazan con las dimensiones de género, para aportar en la representación de las mujeres y romper con los estereotipos asociados a la imagen de la mujer en el patrimonio. Por último se espera que esta investigación contribuya de manera beneficiosa para la memoria de las Bordadoras de Copiulemu, y para el futuro de su artesanía.

## **VIII. REFERENCIAS**

- Agosín, M. (1985). Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 132-133.
- Anguiano, E. (2022). Mujeres tejedoras: territorio, cultura y cosmovisión, *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*. <https://doi.org/10.32870/cor.a8n14.7419>
- Alarcón, E., & Bravo, C. (2023). Manos con memoria, Nacimiento tierra alfarera. Taller Cuatro Manos.
- Alonso, C. (2004). La construcción de la identidad de género. Un enfoque antropológico. *Caleidoscopio*, 16, 41-67.
- Allucci, R. R. (2019). Una aguja, una lámpara, un telar. *Revista Estudios Feministas*, 27(3), e54376. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n354376>
- Arrieta Urtizberea, I. (2017). El sesgo androcéntrico en el patrimonio cultural. En *El género en el patrimonio cultural* (pp.11-18). Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Barros, P. (2020). Oficio, identidad y cultura, Mujeres artesanas-Catamarca. *Revista A.Intervenir*, 11, 49-67.
- Borda, P., Dabenigno, V., Freidin, B., & Güelman, M. (2017). Estrategias para el análisis de datos cualitativos. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Blanca, R. M. (2014). El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional?. *Revista Feminismos*, 2(3).
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Visión
- Candau, J. (2008). *Memoria e Identidad*. Ediciones del sol.
- Campaña Gibson, G. (2018). La cerámica de Quinchamalí como patrimonio cultural nacional. Dimensiones materiales e inmateriales de una tradición alfarera. *Persona Y Sociedad*, 32(1), 140,162. <https://doi.org/10.53689/pys.v32i1.134>
- Chile Artesanía. (s.f). Chile Artesanía. Ministerio de las Culturas, Las Artes y el Patrimonio. Gobierno de Chile <https://chileartesaniaministerio.gob.cl/quienes-somos>
- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. (2021). Estudio de monumentos públicos a mujeres en capitales regionales de Chile.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2008). Chile Artesanal. Patrimonio hecho a mano. Estudio de Caracterización y Registro de Artesanías con Valor Cultural y Patrimonial. Gobierno de Chile. ISBN 978-956-8327-35-4
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (s.f) Política de Fomento de las Artesanías 2010-2015. Gobierno de Chile.
- Contreras Escandon, C., Aguirre Ullauri, M. (2022). Lime in Cuenca (Ecuador): from patrimonial to matrilineal. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*. 10.1108/JCHMSD-09-2021-0168.
- Cuenta pública. (2022). Gobierno digital. [https://cdn.digital.gob.cl/filer\\_public/0c/b0/0cb03a4f-55b9-4a09-afcf-8453bc3b55d9/10\\_biobio-f.pdf](https://cdn.digital.gob.cl/filer_public/0c/b0/0cb03a4f-55b9-4a09-afcf-8453bc3b55d9/10_biobio-f.pdf)
- Díaz, C. (2018). Investigación cualitativa y análisis de contenido temático. Orientación intelectual de revista *Universum*. *Revista general de información y documentación*, 28(1), 119.
- Díaz-Osorio, M., Pulgarín-Osorio, Y., Páez-Calvo, A. & Ovalle, J. (2022). Resignificación del patrimonio cultural en bordes urbanos. *Bitácora Urbano Territorial*, 32(1): 247-260. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v32n1.96008>

- Fernández de Paz, E. (2015). La valorización artesana y su repercusión turística. El caso de Chile. Pasos. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 13(2), 375-393.
- Fresquet, A., Cardoso, W. (2021). Violeta Parra e suas arpilleras decoloniais. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) biográfica*, 6(18), 449-469.
- Fritz, H. (2002). Empoderamiento y cambios en la posición de las mujeres. Un estudio ilustrativo [Tesis de maestría, Facultad iberoamericana de ciencias sociales]
- García Rosselló, J. (2007). La Producción Cerámica Tradicional como Elemento de Construcción de la Identidad Femenina en un Territorio Rural. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.
- Gimenez, G. (1999). Territorio, cultura e identidades: la región socio-cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 05 (09), 25-57.
- González, B. (2002). Con hilo y aguja: el tejido de la otra memoria. *Arrabal*, (4), 97-112.
- Hammersley, M., Atkinson, P. (1994). ¿Qué es la etnografía?. *Etnografía. Métodos de investigación*, 36.
- Hernández-Sampieri, R. Fernández, C., Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación (6ta ed.). México: McGRAW-HILL.
- Homobono, J. (1990). Fiesta, tradición e identidad local. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 22(55), 43-58.
- Huber, D. (2019). Empoderamiento femenino a través del patrimonio cultural. El caso de mujeres bordadoras de San Pablo El Grande, Hidalgo. *Antropología Americana*, 4(7), 101-118.
- Jiménez-Esquinas, G. (2017). El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. En *El género en el patrimonio cultural* (19-48). Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Jiménez-Esquinas, G. (2021). Género: cómo revertir las desigualdades desde los museos. *Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión* (295-308). PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural.
- Krstulovic, J. (2019). Textiles ecuestres del Alto Biobío. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Lagarde, M. (1997). Género y feminismo, desarrollo humano y democracia (2da ed.) España: Grafistaff.
- Lagarde, M. (2000). Identidad femenina. CIDHAL. [https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion\\_mayobre/identidad.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf)
- Lagunas, C., Ramos, M. (2007). Patrimonio y cultura de las mujeres: jerarquías y espacios de género en museos locales de generación popular y en institutos oficiales nacionales. *La aljaba*, 11, 119-140.
- Lagunas, C., Ramos, M., Cipolla, D. (2014). Patrimonio cultural de las mujeres: historias de vidas de mujeres en los museos. *La aljaba*, 18, 233-242.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7(18), 0-25.
- Lenclud, G. (1987). La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de traditions et de société traditionnelle en ethnologie. *Terrain*, 9, 110-123. M°. de Cultura. Paris.
- López, M. (2013). La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino? En: *Museos, género y sexualidad. Revista ICOM CE Digital*, N°8, 16-23.
- Najmias, C., Rodríguez, S. (2007). Problemas de validez en investigaciones que utilizan metodologías cualitativas. *Práctica de la investigación cualitativa y cuantitativa: Articulación entre la teoría, los métodos y las técnicas*. pp 359-381.

- Marcos Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956.
- Marcús, J. (2011). Apuntes sobre el concepto de identidad. *Revista sociológica del pensamiento crítico*, 5(1), 107-114.
- Mariángel Chavarría, P. (2020). Cestería de Hualqui. Rupturas y adecuaciones de un oficio artesanal. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.mhnconcepcion.gob.cl/sitio/Contenido/Objeto-de-Coleccion-Digital/97370:Cesteria-de-Hualqui-Rupturas-y-adecuaciones-de-un-oficio-artesanal>
- Martin, A. (2008). Transformar el conocimiento: la perspectiva de género en Antropología. En *Antropología del género: Cultura, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Martínez, B. (2000). Género, empoderamiento y sustentabilidad, una experiencia de microempresa artesanal de mujeres indígenas (1ra ed.). México: Grupo interdisciplinario sobre mujer, trabajo y pobreza, A.C.
- Martínez, M (2006). La investigación cualitativa (síntesis conceptual). *Revista IIPSI*. Facultad de Psicología UNMSM, 9(1), 123-146.
- Maturana, C. (2014). De saberes y tramados en el Espacio Doméstico. Tejidos a Crochet en Valle la Piedra II, Chiguayante de Chile. *Revista Chilena de Antropología Visual*. 174-191.
- Mayayo, P. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2023). *Bordadoras de Copiulemu*. Recuperado de <https://www.patrimonioinmaterial.gob.cl/noticias/bordadoras-de-copiulemu>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2024) Estadísticas Culturales. Informe Anual 2022. Gobierno de Chile. ISBN: 978-956-352-446
- Molina, N. (2013) Discusiones acerca de la resignificación y conceptos asociados. *Economía Cultural y Educación para la Paz MEC-EDUPAZ*, 39-63
- Mora, L., Valdés, T., Fritz, H. (2006). Herramientas de trabajo en género para oficinas y contrapartes del UNFA. Volumen I. Igualdad y equidad de género: aproximación teórico-conceptual. Equipo de apoyo técnico para América latina y caribe. Fondo de Población de Naciones Unidas (UNFA)
- More, H. (1991), *Antropología y feminismo*. Ediciones catedras. Universitat de Valencia. Instituto de la mujer. España
- Moya-Raggio, E. (1984). "Arpilleras": Chilean Culture of Resistance. *Feminist Studies*, 10(2), 277–290. <https://doi.org/10.2307/3177867>
- Municipalidad de Florida. (s.f.). Actualización Plan de Desarrollo Comuna de Florida período 2020-2024. PLADECO
- Pastor, A. & Díaz-Andreu, M. (2022). Evolución de los valores del patrimonio cultural. *Revista de Estudios Sociales* 80: 3-20. <https://doi.org/10.7440/res80.2022.01>
- Peréz, A. (2008). ¿De qué hablamos cuando hablamos de identidad local?. *Prisma* 22 83-100.
- Pérez Winter, C. (2014). Género y patrimonio: las 'pro-mujeres' de Capilla del Señor. *Revista Estudios Feministas*, 22, 543-561.
- Pérez Winter, C. (2020). Aportes teóricos para la indagación del patrimonio cultural. *Patrimônio e Memória*, 16(2), 563-590.
- Peters, C., Núñez, S. (1999) *Artesanías de Chile: un reencuentro con las tradiciones*. Comunidad Iberoamericana de la Artesanía.

- Pimienta, A. (2007). La Configuración de la Identidad Local en la Diversidad Cultural: El Caso de Caucasia. *Revista Palabra Palabra Que Obra*, 8(8), 60–77. <https://doi.org/10.32997/2346-2884-vol.8-num.8-2007-226>
- Prats, L. (2004). *Antropología y Patrimonio*. Editorial Ariel.
- Quintero Morón, V. (2011). El patrimonio pertenece a todos. De la universalidad a la identidad, ¿cuál es el lugar de la participación social? En I. Arrieta Urtizberea (ed.), *Legitimaciones sociales de las políticas*.
- Rivas, R. (2018). La artesanía: patrimonio e identidad cultural. *Revista de museología kóot*, 8(9), 80-96.
- Rostagnol, S. (2015). ¿El patrimonio tiene género? Una mirada al patrimonio cultural inmaterial desde la perspectiva de género. En *diversidad cultural y Estado: escenarios y desafíos de hoy*. Buenos Aires: patrimonio vivo. 300-307.
- Rotman, M. (2016). Procesos de Patrimonialización. Institucionalidad y dinámicas de poder. En P. D'Amico (Ed.), *Dinámicas de poder* (pp. 87-121). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Santos, V. T., Choez, M. S., & Soledispa, X. E. (2024). La revalorización artesanal y su repercusión en la identidad cultural. El caso La Pila, Ecuador. *Turismo y Patrimonio*, 22, 29-45. <https://doi.org/10.24265/>
- Secretaria regional ministerial región del Biobío. (2022). Catálogo artesanías y artesanos. Provincia del Biobío. [https://issuu.com/culturabiobio/docs/catalogo\\_artesanxs\\_20x20cm\\_g\\_sindireccion\\_-\\_copia\\_/4?ff&experiment=previewReaderTestMode.new-bff-links-purchased.new-bff-overlay](https://issuu.com/culturabiobio/docs/catalogo_artesanxs_20x20cm_g_sindireccion_-_copia_/4?ff&experiment=previewReaderTestMode.new-bff-links-purchased.new-bff-overlay)
- Sekik, N. (2016). Las artesanías y el saber hacer de las mujeres: memoria colectiva de Túnez. *Quaderns de la Mediterrània*, 285-288.
- Smith, L. 2008. —Heritage, Gender and Identity. En: B. Graham and P. Howard (eds), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*.
- Smith, L. (2011). El espejo patrimonial. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?. *Antípoda*, (12), 39-63. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/antipoda/article/view/1850/148>
- Sousa, M. F. d. (2012). *O bordado como linguagem na arte/educação*. Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UnB.
- UNESCO. (2015). Patrimonio cultural inmaterial y género. Recuperado de [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000243401\\_spa?posInSet=1&queryId=e7c0a92c-1722-4c63-ab93-9ed0fef33140](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000243401_spa?posInSet=1&queryId=e7c0a92c-1722-4c63-ab93-9ed0fef33140)
- UNESCO. (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Recuperado de [https://ich.unesco.org/doc/src/2003\\_Convention\\_Basic\\_Texts-2018\\_version-SP.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2018_version-SP.pdf)
- Uwimabera, F., Zapata-Martelo, E., Ayala-Carrillo, M. D. R., Guajardo-Hernández, L., Flores-Hernández, A. (2017). Artesanía en Tlaxcala: una visión desde la perspectiva de género. *Revista mexicana de ciencias agrícolas*, 8(SPE18), 3683-3696.
- Vassallo, J. (2018). Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 80-94.
- Yañez, C. (1997). Identidad Aproximaciones al concepto. *Revista Colombiana de Sociología*, 2(3), 27-34.

## **IX. ANEXOS**

### **ANEXO N° 1 PAUTA TEMÁTICA ENTREVISTA SEMI ESTRUCTURADA**

## PROYECTO FIC 2022: INSTALACIÓN MERCADOS PATRIMONIALES

### TEMAS

#### **Presentación de la artesana/o y significado artesanía**

*¿Nos puede contar quién es usted, y por qué hace artesanía?*

- Caracterización, nombre, edad, escolaridad, lugar origen, ...
- Motivación para ser artesana, significado artesanía, valor oficio artesanal

#### **Inicio / aprendizaje del oficio de artesana/o**

*¿Cómo fue que llegó a la artesanía?*

- Cómo aprendió el oficio
- Quien le enseñó
- A qué edad comenzó
- En qué lugar

#### **Trayectoria artesanal en el oficio (laboral)**

*¿Cuál es su historia como artesana/a?*

- Años que lleva como artesana
- Primeros trabajos, venta, hobby, rubros, productos, técnicas
- Cambios en trayectoria como artesana, cambios en su productos, técnicas, trabajo, materias primas, formas de producción, las maneras de trabajar

#### **Identidad artesanal, oficio, valoración, significado**

*¿Qué significado tiene para usted ser artesana, hacer esta artesanía?*

- Importancia que se le da al oficio
- Importancia que se le da al producto
- Significación cultural general y particular/personal

#### **Productos/ diseños artesanales**

*¿Qué tipo de artesanía hace, y cómo las hace?*

- Recolección/Preparación materia prima, tiempos
- Diseño idea,
- Pasos en la producción
- Diversidad, variabilidad productos, líneas de trabajo
- Tiempos producción
- Usos
- Significados

#### **Problemas/dificultades que enfrenta**

*¿Qué es lo que menos le gusta de hacer artesanía?*

*Cuáles son las dificultades que le ve como oficio*

#### **Potencial/aspectos positivos en su trabajo**

*¿Qué es lo que más le gusta de hacer artesanía?*

*¿Qué le funciona bien en su trabajo, que le resulta?*

#### **Asociatividad y formas de organización**

Cómo fue que empezó a trabajar en organizaciones

- Trabajo asociativo,

- fortalezas,
- debilidades

### **Importancia en la cultura local/patrimonio**

*¿Cómo siente que el bordado contribuye a Copiulemu?*

*¿Qué significa para ud. ser parte de la artesanía de la región?*

- *Diseño que sienta que representa Copiulemu*
- *Qué es lo que más le gusta bordar*
- *Historia o anécdota sobre su artesanía*

### **Relación con otras bordadoras**

*¿Cómo es su relación con las demás bordadoras?*

- *Comparten ideas, trabajan juntas, amistades, etc.*

### **Género**

*¿Qué piensa sobre la participación de las mujeres en la artesanía?*

*¿Siente que ha enfrentado algún desafío en las artesanías/bordados solamente por ser mujer?*

### **Cambios en la percepción de artesanías**

*¿Hay algún cambio en cómo la gente ve el bordado/artesanía?*

- *Trato antes-ahora, reconocimiento antes-ahora*

### **Expectativas y futuro**

*¿Qué espera para el futuro del bordado/artesanía en la región?*

*En el futuro, ¿Cómo le gustaría ver a las mujeres en la artesanía?*

## **ANEXO N°2**

### **NUBE DE PALABRAS**



**FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTE DE  
PROYECTO**

**Código:** \_\_\_\_\_

**INFORMACIÓN:**

Título Proyecto: Instalación de Mercados Patrimoniales en Biobío

**Investigadoras responsables:**

Andrea Aravena Reyes  
Docente, Carrera de Antropología, Universidad de Concepción.  
andrea.aravena@udec.cl

Heidi Fritz Horzella  
Docente, Carrera de Antropología, Universidad de Concepción.  
heidifritz@udec.cl

**Co-investigadores(as):**

Germán Lagos Sepúlveda  
Docente, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Concepción.  
germanlagos@udec.cl

Andrea Bascuñán Fernández  
andreabascunan8@gmail.com

Pía Lindemann Varoli  
Docente Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Construcción y  
Diseño, Universidad del Bío-Bío  
plindema@ubiobio.cl

Izaul Parra Piérart  
Docente Escuela de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Construcción y  
Diseño, Universidad del Bío-Bío  
izaulpa@ubiobio.cl

**Centros patrocinantes:**

Fondo de Innovación a la competitividad FIC-regional, GORE Biobío

Carrera de Antropología, Universidad de Concepción.

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Concepción.

**PRESENTACIÓN**

Estimada/o,

A través de este documento le invitamos a participar en la ejecución del proyecto **“Instalación de Mercados Patrimoniales en Biobío”** financiado por el Fondo de Innovación a la competitividad FIC-Regional 2022.

La información que le proporcionamos a continuación le permitirá evaluar y decidir si desea participar, por esta razón, le recomendamos que lea esta hoja informativa con atención. Si hay algún concepto que no entienda, siéntase en confianza de solicitar la explicación correspondiente. Si más tarde o en cualquier momento tiene alguna pregunta, estas podrán ser respondidas por las Investigadoras Responsables, ya sea a través de sus correos electrónicos o de manera telefónica.

### **OBJETIVO**

El proyecto **Instalación de Mercados Patrimoniales en Biobío** consiste en la 1) instalación de mercados patrimoniales en la región del Biobío; 2) en el reforzamiento de aprendizajes para la innovación y la comercialización; 3) en la difusión de sus productos; 4) en la investigación sobre los saberes patrimoniales asociados a la artesanía rural y a los oficios de artesanas y artesanos; y 5) en la formación de capital humano.

### **RAZÓN POR LA QUE SE INVITA A PARTICIPAR.**

Usted ha sido invitada/o a participar porque reúne los siguientes criterios

- Es artesano o artesana patrimonial
- Vive en la región del Biobío
- Participa en agrupaciones, asociaciones o redes de producción artesanal
- Pertener a la Red de Artesanía Patrimonial del Biobío

### **PARTICIPACIÓN Y RETIRO VOLUNTARIO**

Su participación en este proyecto es totalmente **libre y voluntaria**. Usted puede elegir participar o no hacerlo. Si decide participar, puede dejar el proyecto en cualquier momento que lo desee, sin que esto implique ningún tipo de sanción.

### **DISEÑO DEL ESTUDIO**

El trabajo es de tipo cualitativo, con enfoque descriptivo y etnográfico.

### **METODOLOGÍA DE TRABAJO**

El proyecto consistirá en la instalación de una tienda permanente en un lugar estratégico para la comercialización y difusión, ferias y exposiciones itinerantes para la Red de Artesanía Patrimonial de la Región del Biobío.

En relación con el reforzamiento del aprendizaje, se realizarán talleres y capacitaciones en innovación de diseño, comercialización presencial y manejo de mercados virtuales y presenciales en vías de lograr la sostenibilidad de la iniciativa y la formalización de la organización.

Respecto de la difusión se fortalecerá la vinculación de la Red de artesanía a la página web ya creada, a las redes sociales, la producción de catálogos y material de difusión que visibilice la Red, la región y el Gobierno Regional.

En investigación se describirá, documentará, rescatará y se pondrá en valor los procesos de recolección, creación, producción y diseño de la artesanía patrimonial para fortalecer la innovación y la competitividad (ver tabla siguiente).

En esta misma línea, el proyecto tiene un componente importante de formación de capital humano universitario (tesistas y practicantes) interesado en la innovación patrimonial, salvaguarda de oficios y saberes, diseño y comercialización.

### **PROCEDIMIENTO DE TRABAJO**

Se considera su participación libre e informada en una o más instancias del proyecto: talleres, capacitaciones, ferias, entrevistas y actividades de difusión.

También, se considerará su participación libre e informada en el registro visual y/o audiovisual de su imagen y de sus productos con fines de comercialización y difusión (catálogo, tienda virtual y productos de marketing).

### **BENEFICIOS Y RIESGOS DERIVADOS DE SU PARTICIPACIÓN**

Su participación en el proyecto no conlleva riesgos asociados. En cualquier momento, si Ud. así lo considera, puede desistir o dejar de participar en el mismo. Por otro lado, su participación en el proyecto no contempla pago en dinero.

### **CONFIDENCIALIDAD**

Considerando que este proyecto contempla comercialización y difusión de productos artesanales, se garantizará la confidencialidad de aquella información que los artesanos y artesanas NO deseen que se publique y que se conversará con cada uno y cada una. Lo anterior refiere a su persona, a sus saberes, a sus productos y a la fuente de origen de sus materiales.

Podrán acceder a estos datos registrados producto de su participación en el proyecto sólo las/os profesionales del equipo de investigación, las/os estudiantes tesistas y el Comité Ético-Científico revisor.

### **PUBLICACIÓN DE RESULTADOS**

Los resultados de este proyecto serán difundidos en medios de difusión y comercialización de artesanías a nivel local, regional, nacional y online; y en el ámbito académico a través de seminarios, congresos y revistas científicas de las áreas correspondientes.

### **CONTACTO**

Si tiene alguna duda comuníquese con las investigadoras responsables, Andrea Aravena Reyes (andrea.aravena@udec.cl) tel. +56992976405; o Heidi Fritz Horzella (heidifritz@udec.cl), tel +56944853799. También podrá comunicarse con el Comité de Ética, Bioética y Bioseguridad de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Concepción, Dra. Andrea Rodríguez Tastet, correo electrónico secrevrir@udec.cl

Código: \_\_\_\_\_

**HOJA DE FIRMAS DOCUMENTO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPAR DEL PROYECTO “Instalación de Mercados Patrimoniales en Biobío”**

**ANTES DE FIRMAR ESTE CONSENTIMIENTO DECLARO QUE:**

- Mis preguntas han sido respondidas a mi entera satisfacción y considero que entiendo toda la información proporcionada acerca del estudio.
- Acepto que la información proporcionada será recopilada, utilizada y divulgada conforme a lo descrito en este formulario de consentimiento informado.
- He decidido libre y voluntariamente participar en el estudio de investigación y entiendo que puedo retirarme en cualquier momento sin sanción alguna.
- Recibí una copia firmada y fechada de este documento.
- Sé que, al firmar este documento, no renuncio a ningún derecho legal.

Fecha \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Nombre del(la) participante

Firma

Yo, la que suscribe, investigadora, confirmo que he entregado verbalmente la información necesaria acerca del estudio, que he contestado toda duda adicional y que no ejercí presión alguna para que el participante ingrese al estudio. Se le proporcionará al participante una copia de esta información.

---

Andrea Aravena Reyes

Nombre de la investigadora

Firma

---

Heidi Fritz Horzella

Nombre de la investigadora

Firma

