

UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES  
MAGISTER EN ARTE POPULAR LATINOAMERICANO

**La práctica de un oficio como forma de resistencia:  
La cestería en quilineja de Chiloé**

Autora: María José Lira Goldenberg.  
Profesora guía: Milena Gallardo Villegas.

Exégesis para optar al grado de Magister en Arte Popular Latinoamericano

Chile, Santiago, Diciembre de 2024.

A todas las mujeres que han formado parte de mi linaje,  
de las que rescato su memoria textil, hoy viva en mí.

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer profundamente a mi marido, Jorge, gracias por apoyarme, acompañarme y darme el tiempo y los momentos que necesité para llevar a cabo este proyecto. A mis hijos, Lucas y Manuel, por la infinita paciencia que me brindaron durante estos dos años intensos y gratificantes. Agradezco de corazón a los tres por darme el espacio que necesitaba, el ánimo que me faltaba y la energía y el espacio para buscar mi camino.

A mi mamá, cuyo apoyo constante, semana tras semana, ha sido fundamental para que pudiera terminar este proyecto. Sin ella, no habría sido posible. Como muchas otras cosas.

A mis compañeras y compañero del Magíster, por su apoyo, sus ideas en momentos de dudas y cansancio, y por las alegrías compartidas.

A Milena, por su guía, apoyo y comprensión, y sobre todo, por la motivación para llevar a cabo esta práctica artística, que sin duda modificó algo en mí. Y a todos los profesores del Magíster, por hacerme pensar, cuestionar y reflexionar sobre los temas que me apasionan.

## Tabla de contenidos

Introducción.....	4
1. Antecedentes.....	8
1.1. Patrimonio y patrimonio inmaterial: Definición de conceptos.....	9
1.2. El patrimonio inmaterial en Chile.....	17
1.3. La cestería: orígenes, usos y estéticas latinoamericanas.....	19
1.4. Cestería en quilineja: el caso de Chiloé.....	24
2. Discusión teórica.....	34
2.1 ¿Artesanía, arte, arte popular?: Una discusión abierta.....	35
2.2 La artesanía y su vínculo con el mercado: Un ejemplo de resistencia.....	43
2.3 Territorio, tejido y fibra vegetal: Conceptos entramados con la tradición mapuche	50
3. Objetivos.....	65
4. Preguntas de investigación.....	66
5. Metodología.....	67
6. Bitácora creativa.....	71
7. Conclusiones.....	99
8. Bibliografía.....	104

## Introducción

Desde pequeña, he sentido una profunda fascinación por la artesanía latinoamericana, especialmente por los textiles. Sus colores, formas y representaciones, el tiempo invertido en su creación y los resultados obtenidos siempre me han maravillado. La tejedora y directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, Bolivia, Elvira Espejo, sostiene que los textiles son ciencia, tecnología, identidad, lenguaje, economía y conocimiento, ya que en ellos se encarnan modos de existir y de vivir. Este pensamiento refleja mi propia aproximación hacia los oficios artesanales, vinculada tanto a mi historia familiar como a mi profesión relacionada con el patrimonio y los museos.

Mis abuelas tejían, mi madre cosía, y aunque no soy experta ni constante, siento un vínculo corporal y emocional con lo textil: una memoria heredada que permanece viva en mí. Esta inquietud cobró fuerza durante mis viajes a comunidades indígenas de Guatemala en 2022, donde conocí y aprendí sobre el oficio del bordado, y en 2023, cuando me reencontré con la cestería en Chiloé, particularmente la quilineja, una fibra vegetal nativa del sur de Chile. A partir de estas experiencias decidí profundizar en la cestería como objeto de estudio y práctica artística en el marco del Magíster en Arte Popular Latinoamericano.

La visibilización de los oficios artesanales es esencial para entender su papel en la preservación de las tradiciones, el patrimonio cultural y la representación del mundo de las comunidades. Explorar nuestras raíces latinoamericanas a través de estos oficios también constituye un acto de resistencia contra el capitalismo y una defensa de la naturaleza. La práctica heredada y comunitaria convierte al oficio en un valor innegable, capaz de enriquecer las historias de los pueblos latinoamericanos y devolverles su lugar en la memoria cultural, social y política.

Sin embargo, el traspaso cultural de los conocimientos asociados a la cestería enfrenta amenazas significativas debido a la pérdida del bosque nativo, lo que impacta la disponibilidad de fibras esenciales para esta práctica. La presente investigación propone una revisión del oficio cestero desde una perspectiva innovadora, integrando estudios culturales y patrimoniales, incluyendo experiencias de museos, y enfatizando la relación entre el arte artesanal y la naturaleza, un enfoque poco explorado en el ámbito académico.

En un mundo dominado por el modelo económico capitalista, los oficios artesanales como la cestería representan mucho más que simples prácticas productivas: son actos de resistencia cultural, política y social. La quilineja, en particular, cobra vida entre las manos de quienes tejen; su flexibilidad, resistencia y carga histórica conectan tradiciones ancestrales con un discurso crítico hacia las dinámicas de producción industrial. Este tejido artesanal, moldeado con técnicas heredadas, no solo constituye un patrimonio inmaterial, sino también un vehículo de identidad y memoria, capaz de cuestionar las lógicas del capitalismo y proponer una alternativa de conexión con la naturaleza y la comunidad, como otra forma de vida posible.

Esta investigación analiza el valor simbólico, material y sociopolítico de la cestería en quilineja, explorando su potencial como práctica de resistencia cultural frente al sistema económico actual. A través de esta técnica artesanal, se busca reflexionar sobre cómo preserva tradiciones ancestrales al tiempo que ofrece un discurso crítico y una herramienta cultural que dialoga con los desafíos contemporáneos.

La tesis aborda las siguientes preguntas centrales:

- ¿Cómo la cestería en quilineja produce un valor simbólico y socio-político en la actualidad?
- ¿Cómo dialogan lo cultural, lo social y lo político a través de esta práctica artesanal?
- ¿Puede un tejido hecho a mano con fibras vegetales ser un acto de resistencia frente al capitalismo?

En cuanto a los objetivos, el objetivo general es analizar el valor simbólico, material y sociopolítico de la cestería en quilineja, destacando su rol como práctica de resistencia frente al modelo económico capitalista, a través de la experimentación artística con la fibra.

La estructura de la investigación se organiza en los siguientes capítulos:

#### 1. Antecedentes

- Patrimonio y patrimonio inmaterial: Definición de conceptos y su relación con la artesanía en América Latina.
- El patrimonio inmaterial en Chile: Contexto y manejo de los conceptos en el país.

- La cestería: orígenes, usos y estéticas latinoamericanas. Análisis del rol de la cestería como respuesta simbólica y política frente al capitalismo, destacando su relevancia cultural y ecológica en el continente.
- Cestería en quilineja: el caso de Chiloé. Caracterización de la fibra vegetal, sus significados, técnicas y la amenaza que representa la pérdida del bosque nativo.

## 2. Discusión teórica

- ¿Artesanía, arte o arte popular? Una discusión abierta. Este punto busca explorar la distinción y las fronteras difusas de ellos y cómo la artesanía se ha concebido históricamente con menos valor que el arte contemporáneo, aunque ambas son formas de expresión cultural.
- Artesanía y mercado: Ejemplos de resistencia cultural. Se aborda la relación entre la artesanía y su inserción en el mercado global. Se discute cómo los oficios artesanales han sido afectados por la mercantilización y las dinámicas de producción en serie, y cómo, a pesar de eso, las prácticas artesanales pueden convertirse en formas de resistencia cultural.
- Territorio, tejido y fibra vegetal: Conceptos entrelazados con la tradición mapuche. Este punto reflexiona sobre cómo el uso de la fibra vegetal no solo representa una técnica, sino también una resistencia a la modernización y la apropiación del territorio, conectando prácticas ancestrales con los desafíos contemporáneos.

## 3. Objetivos

## 4. Metodología

Se explicará de manera detallada cómo se llevará a cabo la práctica artística con la fibra vegetal, especificando los tiempos asignados, los tipos de objetos creados y las reflexiones derivadas del proceso.

## 5. Bitácora creativa

A través de la experimentación con fibras vegetales, se reflexionará sobre el oficio desde una perspectiva personal y artística, explorando su capacidad para generar valor histórico, social y político, y vinculándolo con el concepto de resistencia. Para ello, será primordial responder las siguientes preguntas:

- ¿Cómo conciben las comunidades indígenas el tiempo en relación con la cestería?
- ¿Cómo puedo utilizar mi práctica artística para explorar y comprender un problema social específico?
- ¿Desde qué lugar me posiciono o desde dónde estoy narrando este discurso?
- ¿De qué manera mi práctica se inserta en el debate político, artístico y cultural?
- ¿Cómo puedo demostrar que esta práctica artesanal constituye un acto de resistencia cultural?
- ¿De qué manera mi práctica artística puede aportar a la discusión cultural y social?

## 6. Conclusiones

Estas reflexiones, que surgen tanto desde el oficio artesanal como desde la práctica artística, permiten un diálogo crítico y situado entre lo cultural, lo social y lo político. A partir de este proceso, se busca profundizar en el valor de las artesanías como una herramienta de resistencia y expresión cultural en el contexto contemporáneo.

## 1. Antecedentes

*En cada tejido y en cada cesta  
está impresa la memoria ancestral  
en cada fibra usada para el arte indígena  
se encuentra la vida,  
de quién lo hace y de dónde viene.  
Pero hay algo más allá,  
algo que trasciende lo terrenal,  
el mercantilismo, el turismo y/o una forma de producción;  
para los pueblos originarios,  
el acto de tejer la cestería,  
es unirse con el símbolo de la fertilidad,  
este hacer las y los conecta a todos con el ser femenino,  
pues a través de ella se recibe y preserva el alimento... la vida.  
La cestería es también la unión mítica  
del hombre con la madre tierra.  
Entrar en contacto con las fibras vegetales para este fin  
es armonía para el ser humano y su entorno,  
de allí la cosmogonía y forma de vida indígena.  
La cestería, que incluye siempre el tejido,  
es un camino para el desarrollo espiritual, ...*

Carla Aunar.

El estudio de las artesanías latinoamericanas desde una visión patrimonial, vinculada a la memoria de los pueblos indígenas, sus símbolos y su vínculo con el mercado actual, es un tema poco estudiado en la actualidad. Generalmente se encuentran estudios e informes realizados por museos e instituciones de corte patrimonial bajo la mirada de resguardo, conservación y gestión del patrimonio. A partir de esa mirada se tomará este análisis, dando a conocer el debate relacionado al patrimonio inmaterial, las artes y las artesanías en América Latina y de su práctica en Chile, a través del estudio de la cestería en quilineja. De esta forma se pretende reflexionar sobre la capacidad de esta práctica artesanal para resistir al modelo económico imperante a través del análisis realizado por medio de la práctica artística con diferentes fibras vegetales.

### **1.1. Patrimonio y patrimonio inmaterial: Definición de conceptos**

La preocupación por la conservación de los vestigios del pasado nace durante el siglo XVIII y su debate se ha desarrollado bajo el concepto de *patrimonio*. Este se define como el legado que heredamos del pasado, con el que vivimos en el presente, que transmitimos a las generaciones futuras, y que representa una identidad dinámica y sensible a los contextos que la rodean.

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se dedica a promover, en todo el mundo, la identificación, la protección y la preservación del patrimonio cultural y natural considerado de valor excepcional para la humanidad. Esta misión se describe en el tratado internacional “Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural” de 1972. En este texto se señala que, el concepto de Patrimonio Mundial posee un carácter excepcional debido a su alcance universal, a partir del cual se asume que los sitios del Patrimonio Mundial pertenecen a todos los pueblos del planeta, independientemente del territorio en el que se encuentren (UNESCO, 1972)<sup>1</sup>. Sin embargo, este concepto de patrimonio ha variado mucho en el último tiempo y ya no solo se refiere a monumentos y edificios históricos. Actualmente, se han incorporado nuevas categorías, y parte fundamental del concepto se asocia al valor que una comunidad le otorga a un objeto, edificio u otros, por el sentido

---

<sup>1</sup> <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

de pertenencia que representa para el grupo. De esta forma, aparece un componente emocional vinculado a un objeto o construcción, y pasa a ser una construcción social relacionada a las memorias de una comunidad específica.

Es así como, el concepto de *patrimonio cultural* surge íntimamente ligado a los de cultura, identidad y memoria. Todos ellos son de compleja definición, ya que su semántica es amplia, variable y mutable en el tiempo. Sus alcances dependen de los contextos en los que se usan y desde los puntos de vista desde los que se miren. En este estudio se analizarán desde la perspectiva del patrimonio, entendido en los términos señalados, y basado en estudios y análisis realizados en muchos casos desde museos y estudios vinculados al patrimonio, que se posicionan hoy como los principales espacios que guardan, conservan e investigan el patrimonio de una comunidad; es decir, quienes portan parte de su memoria.

El origen del concepto *cultura* proviene del latín “*colere*” que está relacionado con los significados de cultivar, habitar y venerar. Es un concepto que tiene muchas variables que se articulan de distintas maneras a través del tiempo. La cultura, en este sentido, sería un constante esfuerzo de construcción de la vida humana. Esto lleva a la producción de significados, los que crean identidades que, a su vez, forman culturas. Néstor García Canclini en “*Cultura y sociedad: una introducción*” (1985) se refiere a este término como la producción de fenómenos que contribuyen mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a reproducir o transformar el sistema social. La cultura sería entonces algo que ya está presente en cada persona, grupo o sociedad; al respecto, Bernardo Subercaseaux (2012) señala que

El conjunto de rasgos distintivos -espirituales, materiales, intelectuales y afectivos- que caracterizan un colectivo social o a una sociedad. Engloba, además, las artes y las letras, los modos y las condiciones de vida de ese grupo o sociedad, los sistemas de valores, las tradiciones, las creencias, la lengua y las diversas formas en que se expresan y desarrollan los individuos. La cultura concebida como creatividad social sería un proceso continuo, móvil y dinámico. (p.51).

La cultura como sistema simbólico permite a los sujetos distinguir, a través de un proceso de clasificación, su propia experiencia, y de este modelo aprehenderla por medio de los sentidos y significados que cada sujeto le otorga. Así, el patrimonio cultural constituye un sistema simbólico, en tanto describe, explica y valida un orden cultural determinado según su contexto específico, que contribuye a generar vínculos entre comunidades y personas. En este sentido, Olaya Sanfuentes

(2012) asegura que el ámbito del “patrimonio es un universo amplio que está ahí para dotar de insumos a los grupos que buscan asentarse a través del despliegue de un mercado simbólico significativo y ampliamente compartido, con la finalidad de generar identidad” (p. 63). En esta misma línea argumentativa, Carolina Maillard (2012) reflexiona sobre el concepto desde la antropología, donde

La cultura se concibe como una trama de significaciones socialmente establecidas, reconociéndola como un patrón históricamente transmitido de ideas representadas en símbolos a través de las cuales los `sujetos se comunican, perpetúan y despliegan su conocimiento y aprehensión de la realidad y las acciones que realizan hacia ella`. Desde esta perspectiva, además de transmitir las ideas o significados, los símbolos permiten organizar y darle sentido a la experiencia del sujeto sobre la realidad. Es decir, y aun cuando se trata de una distinción sólo analítica, pues en la práctica estas funciones se presentan como un proceso simultáneo, comprendemos los símbolos desde su doble funcionalidad: como modelos de realidad y como modelos para la realidad. (p. 17).

Por su parte, el concepto de *identidad* debe ser trabajado con sumo cuidado, evitando unificar o esencializar las identidades. Según Stuart Hall (2004), quien instala un debate con la tendencia a la deconstrucción de las identidades fijas, asegura que

Las identidades nunca estén unidas, sino cada vez más fragmentadas y fracturadas en las postrimerías de los tiempos modernos. Nunca son singulares, sino múltiples, construidas a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo entrecruzados y antagónicos. Están representadas como hechos históricos, y constantemente sometidas a un proceso de cambio y transformación (p. 169).

Siguiendo este planteamiento, las identidades no serían una unidad naturalmente constituida que se caracteriza por su homogeneidad a lo largo del tiempo. Sino que sería una construcción y un proceso nunca terminado, atemporal, específico y que actúa a través de la diferencia, que tiene un trabajo discursivo y límites simbólicos, que emergen de juegos de poder y son producto de una diferencia y una exclusión, más que de lo idéntico.

Precisamente porque las identidades se construyen dentro, y no fuera del discurso, necesitamos entenderlas como producidas en sitios históricos e institucionales específicos, dentro de formaciones prácticas discursivas específicas, por estrategias enunciativas específicas. Más aún, surgen dentro del juego de las modalidades específicas de poder, y por ellos son más el resultado de las marcas diferenciadoras y excluyentes que un signo de una unidad idéntica, naturalmente constituida: una `identidad` en su sentido tradicional, es decir, una igualdad sin diferenciación interna, que lo incluye todo (p. 170).

Es por esta razón y deconstrucción del concepto que Hall sugiere llamarlas “identificaciones”, en el cual se genera un proceso que actúa a través de la diferencia, que necesita

de la exclusión para consolidarse. De esta forma, cada individuo tiene la capacidad de identificarse frente a alguna contingencia, evitando de esta forma el esencialismo: “La identificación es un proceso de articulación, de sutura, una determinación excesiva, no una inclusión” (p.169).

Por su parte, García Canclini (1989) se refiere a la identidad como una construcción que se relata. Esta se caracteriza, en la era de la globalización, como una constitución híbrida de las identidades étnicas y nacionales y de la multiculturalidad, porque la globalización no es un simple proceso de homogeneización sino de reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas. Este concepto se refiere, por tanto, a la heterogeneidad de las culturas latinoamericanas hoy, en el cual podemos reconocer lo compartido y lo diferenciado de cada comunidad, en el que los actores locales y globales tienen un rol protagónico en la construcción de sus culturas, siendo un proceso cambiante, dinámico y conflictivo, que “es el resultado de la actividad de cada pueblo que puede ser modificada y que no constituyen un destino fatal” (1977).

Silvia Rivera Cusicanqui (2018) propone pensar la identidad como un tejido de intercambios permanente relacionado a la diversidad cultural y a una mirada descolonizadora del concepto:

No encerrada en un mapa, sino como un tejido de intercambios, que también es un tejido femenino y un proceso de devenir. Pienso que son las tácticas de inclusión y de reflexión sobre el ‘otro’, que son básicamente tácticas de domesticación de lo ajeno, a través de la labor textil, lo que puede servir como metáfora para una noción de identificación pensada desde la práctica intercultural y no como un disfraz (p. 16).

Finalmente, la *memoria* está también vinculada al patrimonio en tanto ayuda a la cohesión y a la identidad social de un grupo determinado respecto de un objeto, historia o relato específico. Es por esto por lo que “una de las tantas formas de acercarse al tema del tiempo y a los recuerdos son los esfuerzos individuales y colectivos por conservar la memoria, sus objetos y símbolos que nos recuerdan de dónde venimos y hacia dónde vamos” (SANFUENTES, p.58).

Sin embargo, es necesario en este tema abordar el concepto de *memoria cultural* propuesto por Astrid Erll, a partir de los trabajos de Jan y Aleida Assmann. Erll sitúa los estudios de la memoria dentro de la disciplina de la ciencia de la cultura y de los estudios acerca de los medios de comunicación, y pone énfasis en el dinamismo y la constante renegociación y los conflictos de la memoria cultural. Esta sería para la autora una construcción transcultural, ya que no pertenece a una sola cultura, en el que se plasmarían todos los discursos de un grupo. Para Medina y Escalona (2012) Erll concibe la cultura como un marco tridimensional que comprende lo social, lo material

y lo mental, que darían origen al concepto. Los autores aseguran que los estudios sobre este concepto son necesariamente transdisciplinarios e implican la colaboración de distintas áreas de las ciencias sociales y del arte, ya que se deben analizar los fenómenos sociales y materiales. De esta forma, en países con presencia de pueblos originarios diversos se pueden identificar distintas formas de representar acontecimientos pasados, ya que los contextos colectivos dan forma a la memoria individual, basados también en hechos simbólicos en el que los diversos grupos sociales construyen un pasado determinado. Es por esto por lo que,

La historia de los pueblos es siempre el resultado de procesos culturales y sociales de enorme complejidad. Su conocimiento se vuelve un imperativo necesario en la vida de los hombres, en cuanto su historia, las huellas de su pasado que permiten el acercamiento a sus raíces, confieren identidad cultural y reafirman el sentido de pertenencia a una sociedad determinada. Todo hecho histórico pertenece a un marco propio irrepetible. De ese espacio, o marco, escapan consecuencias que alteran las costumbres y el accionar de otra gente o pueblo<sup>2</sup>.

La memoria colectiva, para estos autores, tiene relación con el relato que los miembros del grupo comparten sobre su propio pasado y que constituye su identidad. Se trata, asegura, de una narración construida desde el presente, con fines de interpretación del pasado a partir de criterios normativos y valorativos, seleccionando por su significación los recuerdos de hechos vividos o recibidos por transmisión social, y que sirve para configurar las identidades del grupo, su ideología o visión del mundo, proyectándolas en la pugna por la propia afirmación y por la hegemonía frente a otros grupos.

Por último, podemos inferir que la memoria cultural está conformada por hechos objetivos que proveen significados compartidos por un grupo de personas que los dan por asumidos. Estos pueden ser materiales, orales, tradiciones, símbolos, ritos, ceremonias, etc. Con lo que Medina asegura que “la memoria cultural igual que la memoria individual está asociada a los lugares donde ha ocurrido algún suceso significativo y único. Memoria cultural es construcción y afirmación de la identidad”<sup>3</sup>.

A partir de estas definiciones, proponemos una definición según la cual lo dinámico y transformable en el tiempo es fundamental, así como también lo son las apropiaciones de las comunidades. Ambas características son la base de la construcción social que produce el patrimonio, en el que la atribución de ciertos valores a bienes, relatos, tradiciones, entre otros, son

---

<sup>2</sup> <https://www.eumed.net/rev/cccsc/17/mpev.html>

<sup>3</sup> <https://www.eumed.net/rev/cccsc/17/mpev.html>

simbólicos y representativos de su historia. Es por eso por lo que Maillard afirma que “dicha asignación de valor siempre es desde el tiempo presente, por lo que el patrimonio cultural se crea y se recrea permanentemente y su producción no solo atañe al patrimonio histórico o artístico, sino que también a la producción en el presente de bienes materiales e inmateriales que dan cuenta de las diversas manifestaciones culturales” (p. 29).

Entre las múltiples subcategorías del concepto de patrimonio, encontramos la de *patrimonio intangible*, que es el que analizaremos en este escrito, y que ha demandado permanentes esfuerzos de conceptualización en la medida que surgen nuevas necesidades de salvaguardar las memorias de distintas comunidades. En el caso del patrimonio inmaterial, los estudios más recientes se orientan a asignar valor a expresiones y bienes culturales que son percibidos como entidades en riesgo de inminente desaparición, producto del colapso que trae consigo el proceso de homogeneización y des-diferenciación cultural derivado de la globalización. Estos nuevos conceptos surgen también por cambios en la sociedad y presiones de las comunidades por representar todas las manifestaciones culturales existentes con el objetivo de resguardarlas y visibilizarlas, ya que todas ellas representan identidades propias. En paralelo, han aparecido también preocupaciones por las minorías étnicas y sus conocimientos, creencias, fiestas y tradiciones. No fue hasta entrado el siglo XIX que el concepto de patrimonio intangible comenzó a aparecer, junto con la preocupación estatal por conservar sus tradiciones. La UNESCO ha tenido protagonismo en este debate, asumiendo y reconociendo que patrimonio también son las tradiciones orales, usos sociales, el arte, las artesanías, los saberes y conocimientos y prácticas vinculadas a rituales y a la naturaleza:

Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida<sup>4</sup>.

Sin embargo, ya avanzado el siglo XX y con el advenimiento de la crisis industrial junto al crecimiento del turismo cultural, en los Estados y naciones se empieza a manifestar un creciente interés por una concepción más amplia de patrimonio, entendido como “el legado de la experiencia y el esfuerzo de una comunidad ya fuera material o inmaterial y por su reconocimiento anclado en

---

<sup>4</sup> <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

la identidad de cada territorio” (JUAN CARLOS ETULIAN, 2008. p. 22). Con este fenómeno surgen también instrumentos legales, institucionales y conceptos que comienzan a perfilar específicamente su definición y los tipos de subcategorías a clasificar. Para ello, se firmó el Convenio 169 sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) de 1989 y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas de 2007 en el que se estableció la aceptación de la incidencia de la diversidad cultural en la manera de concebir, conservar y gestionar el patrimonio como se manifestó en la Carta de Burra de ICOMOS Australia y en la Conferencia de Nara sobre autenticidad de UNESCO, 1994, entre otras (MERCEDES MARIANO, 2008, p. 2).

La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003, en el seno de la UNESCO y la posterior ratificación por parte de los Estados miembros, generó la necesidad de contemplar la protección de dicho patrimonio en el sistema legal de cada país y de ampliar su alcance conforme a la nueva normativa internacional. En este marco, el 2006 se implementa el Centro Regional para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), un organismo internacional creado por iniciativa del gobierno de Perú, con el apoyo de la UNESCO, para promover acciones de salvaguardia y protección del vasto patrimonio inmaterial de los pueblos latinoamericanos (MARIANO). Este texto ha tenido como tema central

La necesidad de aportar sensibilización y elementos normativos para la salvaguarda de las minorías culturales, particularmente de los pueblos originarios de América y etnias de otros continentes, todas ellas en franco retroceso y debilitamiento frente al embate cultural de los modelos de desarrollo económico (CNCA).

La importancia de la salvaguarda de este tipo de patrimonio radica en la cantidad de saberes, conocimientos y técnicas transmitidas oralmente por las comunidades y también en la relevancia que tiene para los Estados y para el desarrollo económico y cultural. Según la UNESCO, este tipo de patrimonio es tradicional, contemporáneo y viviente, caracterizado por la supervivencia de tradiciones ancestrales en el mundo actual y sus manifestaciones; es, además, integrador, evolutivo, representativo y basado en la comunidad<sup>5</sup>. Estas características le otorgan la importancia de patrimonio vivo y en constante cambio y adaptación. Basado en estas categorías, surgió el folklore como la primera práctica a salvaguardar, entendida como el componente fundamental de las comunidades indígenas y tradicionales, los que fueron caracterizados como patrimonio intangible

---

<sup>5</sup> <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

tiempo después y hoy se conoce como patrimonio cultural inmaterial. En 1989 en la Conferencia General de la UNESCO, reunida en París, se adoptó la Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular, en la que el Patrimonio Cultural Inmaterial se define como:

El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras<sup>6</sup>.

Después de esta Convención varios Estados comenzaron a registrar, inventariar y estimular la creación de tipologías normalizadas de la cultura tradicional y popular con el fin de enfatizar la necesidad de difusión constante y protección de la misma cultura. En 2001 se realizó la Primera Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. En octubre del mismo año los Estados miembros adoptaron la Declaración Universal de la misma organización sobre la Diversidad Cultural junto con implementar un plan de acción. Este documento señala que:

Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras. Esta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas<sup>7</sup>.

Dos años después la UNESCO adoptó en la Convención de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial la definición de este tipo de patrimonio como:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas-junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite 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, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana<sup>8</sup>.

Además de esta definición, definieron cinco ámbitos donde es posible encontrar este tipo de patrimonio:

---

<sup>6</sup> <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore?hub=66535>

<sup>7</sup> <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>

<sup>8</sup> <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

- tradiciones y expresiones orales;
- artes del espectáculo;
- usos sociales, rituales y actos festivos;
- conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y
- técnicas artesanales tradicionales.

Finalmente, el documento explica que es labor de cada Estado crear un inventario para identificar y definir su patrimonio cultural inmaterial y que dicha labor se debe llevar a cabo en conjunto con sus comunidades y organizaciones no gubernamentales.

En América Latina, por su parte, el concepto fue tema de interés académico. El replanteamiento del tema fue impulsado, entre otros, por el antropólogo argentino García Canclini, quien caracterizó al patrimonio cultural como un proceso social en construcción, en el cual los bienes culturales no se pueden pensar aislados de su proceso de producción y circulación social. De esta forma, reconoce el patrimonio “en tanto construcción/producción sociocultural y se lo entiende como ámbito de enfrentamientos y negociaciones, así como recurso para producir identidades y también, diferencias sociales” (MARIANO, p. 3). Surgió, así, y a la par, la necesidad de visibilizar la creatividad y la identidad asociadas a los distintos territorios. Destacamos en este análisis, del patrimonio intangible, basado en Mariano, que el analizar los diversos modos en que un grupo o una familia determinada perpetúan su patrimonio intangible y construyen su identidad, implica realizar nuevas lecturas sobre los distintos procesos de valoración y usos sociales del patrimonio cultural, el que se encuentra en permanente construcción. Se entiende, por tanto, que esta idea será la base para el análisis de este texto y de la práctica artística asociada.

## **1.2. El patrimonio inmaterial en Chile**

En Chile existen organismos institucionales públicos y privados que han trabajado en conceptualizar, definir y catalogar el patrimonio inmaterial en las últimas décadas. Para el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SERPAT), dependiente del ministerio de las Culturas y las Artes de Chile, el patrimonio cultural

Es un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. Así, un objeto se transforma en patrimonio o bien cultural, o deja de serlo, mediante un proceso y/o cuando alguien -individuo o colectividad-, afirma su nueva condición.

Esta definición actualizada de patrimonio y definida por el SERPAT aporta significados interesantes en cuanto le da dinamismo al concepto al asegurar que este varía o incluso anula ciertas características, por depender de la comunidad. Por lo tanto, hoy en Chile, el concepto que conocemos como patrimonio no solo está determinado por políticas de Estado o regulaciones legales institucionales, sino que son trabajados para su mantención, preservación e incluso para su declaración con las comunidades a las que pertenecen. En esta línea, el SERPAT señala que:

Así, los objetos y bienes resguardados adquieren razón de ser en la medida que se abren a nuevos sentidos y se asocian a una cultura presente que los contextualiza, los recrea e interpreta de manera dinámica. El valor de dichos bienes y manifestaciones culturales no está en un pasado rescatado de modo fiel, sino en la relación que en el presente establecen las personas y las sociedades, con dichas huellas y testimonios. Por ello, los ciudadanos no son meros receptores pasivos sino sujetos que conocen y transforman esa realidad, posibilitando el surgimiento de nuevas interpretaciones y usos patrimoniales.

Por otra parte, es importante señalar que en Chile el patrimonio cultural inmaterial se basa en la misma definición entregada por la UNESCO en la Convención de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, citada en el apartado anterior. El Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a través de la Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial del Servicio Nacional del Patrimonio, tiene por principal misión implementar la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO 2003) que Chile suscribió en 2008 y que fue ratificado por el Congreso Nacional en enero de 2009. La Convención es el principal marco normativo y de actuación de la Subdirección, a través del cual se busca relevar y reconocer el patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos interesados. Adicionalmente, la Subdirección tiene como tarea sensibilizar a nivel local, nacional e internacional sobre la importancia de este patrimonio, la necesidad de asegurar su salvaguardia y visibilizar su valor. Con este fin, se creó el SIGPA, Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial, una herramienta web para la identificación y el recuento de prácticas del patrimonio cultural inmaterial de Chile, así como una plataforma para la visualización de sus trabajos<sup>9</sup>. Esta plataforma busca proteger las

---

<sup>9</sup> <https://www.sigpa.cl/>

manifestaciones y expresiones del patrimonio cultural inmaterial, a partir del principio de generar procesos de gestión de conocimiento, apropiación social y difusión de los acervos culturales.

A la fecha se encuentran distintas plataformas, fundaciones y organizaciones no gubernamentales que se dedican a investigar, inventariar, difundir y hacer circular las obras, junto a sus saberes, producidas por comunidades y personas, que representan parte del rico patrimonio intangible existente en nuestro país. En el caso de la quilineja, se encuentran catastradas cuatro mujeres que la trabajan hoy en día en Chiloé.

### **1.3. La cestería: orígenes, usos y estéticas latinoamericanas**

La cestería es una antigua manifestación artesanal presente en la mayoría de las culturas del mundo. La importancia del tejido en la América precolombina se basa en los múltiples usos que se le dio a esta técnica, desde tejer para cubrir los cuerpos, hasta para delimitar espacios, poner techos, pisos, y también para usos ceremoniales. En aquella época no existían las fronteras que existen hoy entre países, por lo que había un gran intercambio cultural entre comunidades. Además, existía un acabado conocimiento de la naturaleza y un fuerte vínculo con ella, que permitía desarrollar una avanzada agricultura y utilizar sus elementos para crear objetos de uso cotidiano.

Este oficio ha sido estudiado desde distintas áreas, lo que ha contribuido al conocimiento de las culturas indígenas y su relación con su entorno natural, por lo que es un aspecto fundamental del conocimiento del patrimonio inmaterial latinoamericano.

La cestería en Latinoamérica es una práctica ancestral que ha perdurado a lo largo del tiempo, siendo un legado cultural invaluable para las comunidades indígenas y el continente en general.

Las técnicas de tejido y sus diseños han sido transmitidos de generación en generación, convirtiéndose en parte fundamental de la identidad de cada comunidad, donde se han traspasado los saberes oralmente y a través del cuerpo. Entre todas las manifestaciones de la cestería indígena en el continente, hay una en particular que ha impactado significativamente en la región: la cestería de fibras vegetales. Este tipo de cestería destaca por su versatilidad y belleza, siendo utilizada para la elaboración de cestas, canastos, bolsos, sombreros y diversos objetos decorativos. Los diversos tipos de fibra permiten tejer con flexibilidad objetos tridimensionales y es resistente al paso del

tiempo, a cambios climáticos y a diversos usos. En la plataforma web *Atlas Cultural*, que es un repositorio de contenido de carácter histórico y cultural que tiene por misión abrir una ventana al mundo a través de la exploración de su rica diversidad cultural, es posible encontrar la principal característica de este tejido que tiene que ver con la riqueza cultural que representa actualmente y razón por la que se considera este oficio como un acto de resistencia al mundo globalizado en el que nos encontramos, ya que:

La cestería indígena no solo es un medio para crear objetos útiles, sino que también representa una forma de resistencia cultural. A través de la habilidad y el conocimiento transmitido de ancestros, las comunidades indígenas han preservado sus tradiciones y patrones de tejido, desafiando la influencia de las culturas dominantes y manteniendo viva su herencia cultural. En un mundo globalizado, la cestería indígena se erige como un recordatorio de la riqueza cultural y la diversidad étnica. Cada cesta o pieza tejida cuenta una historia, simbolizando la conexión profunda entre el pueblo indígena y su entorno, así como su resistencia ante la homogeneización cultural<sup>10</sup>.

Se conocen testimonios de cestería gracias a excelentes condiciones de conservación que se remontan al neolítico, por lo tanto, es una técnica que ha acompañado la historia de la humanidad en todo el globo. Los primeros vestigios de esta técnica se encuentran en pinturas rupestres y cerámicas de civilizaciones precolombinas, lo que evidencia su antigüedad y arraigo en las diferentes regiones de América Latina. Desde entonces, la cestería ha evolucionado y se ha adaptado a las necesidades y gustos de cada comunidad<sup>11</sup>. Las cestas indígenas, en particular, no solo eran utilizadas para transportar alimentos y objetos, sino que también tenían un profundo significado ceremonial y espiritual. Los diseños intrincados y los diferentes patrones de las cestas transmitían historias y conocimientos ancestrales, convirtiendo esta práctica en un vehículo para preservar la cosmovisión y la mitología de las culturas indígenas.

Este oficio, reconocido en el área de la tejeduría, consiste en tejer objetos de uso cotidiano, generalmente, con tiras o fibras vegetales, y a veces de origen animal, como pelos por ejemplo. Entre sus principales características destaca el uso de fibras vegetales blandas y duras, flexibles y tiesas, torcidas o estiradas para crear objetos como canastos y derivados, algunos con fines utilitarios y otros, decorativos. Para esto se utilizan herramientas como punzones, raspadores, cortaplumas, agujas y similares.

La cestería utiliza elementos lo bastante firmes para ser ensamblados a mano, planos (esteras) o más frecuentemente con forma (recipientes). Es un trabajo que consiste en la elaboración de objetos mediante la disposición ordenada y estructurada de materiales vegetales duros y/o

---

<sup>10</sup> <https://atlas cultural.net/arte-y-artesania/cesteria-indigena-tejiendo-resistencia-cultural-traves-fibras-naturales/>

<sup>11</sup> <https://www.telesurtv.net/telesuragenda/cesteria-indigena-tejido-ancestral-20240116-0026.html>

semiduros como el bejuco, cañas, hojas, tallos, cortezas. Todos estos materiales son sometidos previamente a procesos de adecuación, especialmente para su conversión en tiras y/o varillas que se aplican según la clase de objetos por elaborar<sup>12</sup>.

Silvana Navarro identifica cuatro técnicas básicas de cestería:

1.3.1) Técnica de espiral: consiste en unir los anillos de una espiral unos con otros, comenzando por el centro y avanzando punto a punto a lo largo de dos o más anillos.



13

1.3.2) Técnica de entrecruzado: consiste en el entrecruzamiento de dos series de elementos flexibles, donde cada serie es pasada por debajo y por encima de la otra.



14

1.3.3) Técnica del torcido: se tuercen dos o más hilos entre los elementos que acompañan la urdimbre.

---

<sup>12</sup> <https://www.silvananavarro.com/>

<sup>13</sup> Imagen obtenida de Museo Mapuche de Cañete

<sup>14</sup> Imagen obtenida de Google



15

1.3.4) Técnica de canasto: uno o más hilos se entrecruzan por encima y por debajo de una serie de elementos rígidos que permanecen inactivos.



16

Entre las fibras que destacan en América Latina, se encuentran la manila, el junco, el mimbre, el algodón, el agave, el coco, la quilineja, el cañamo, las cáscaras, el sisal, entre otros. A la práctica de la cestería se le puede aplicar vocabulario asociado al oficio de la tejeduría; en ese sentido, se asocia a tareas como tejer o a construir puntos, urdimbres o tramas. Pero, según Navarro, existe una diferencia clave: la tejeduría requiere de telares y expertas tejedoras, mientras que en la cestería basta con un cuchillo, una aguja, un recipiente con agua y las hábiles manos del artesano<sup>17</sup>.

En América Latina, la cestería se practica en diversos territorios, abarcando desde México hasta Argentina y Chile. Cada región tiene sus propias características y estilos distintivos, lo que enriquece la diversidad cultural del continente. Entre los pueblos indígenas más reconocidos por su destreza en la cestería se encuentran los mexicanos tarahumaras, los guatemaltecos q'eqchi, los peruanos shipibo-conibo, los venezolanos yanomamí y pemón. En Chile, destacamos especialmente la zona de la Isla de Chiloé que se caracteriza por la versatilidad de producción de cestería en fibras vegetales.

---

<sup>15</sup> Imagen obtenida de <https://maracuyacraft.wordpress.com/2015/06/25/tejeduria-tejeduria-y-cesteria-artesanal-en-america-y-cesteria-artesanal-en-america/>

<sup>16</sup> Imagen obtenida de <https://huellas.cl/artesania-cesteria-chilena/>

<sup>17</sup> <https://www.silvananavarro.com/>

La importancia de la cestería indígena en Latinoamérica va más allá de ser una forma de arte y un oficio ancestral. Tal como señalamos anteriormente, para las comunidades indígenas, la cestería es además una fuente de ingresos económicos y sustento para sus familias. También es un medio para preservar su identidad cultural y mantener vivas sus tradiciones. A través de la cestería, las comunidades indígenas pueden transmitir conocimientos y valores a las nuevas generaciones, fortaleciendo así su cohesión social. Siguiendo el planteamiento de Atlas Cultural, la cestería desempeña un papel fundamental en la preservación de la identidad étnica de las comunidades indígenas. A través del tejido de cestas, esteras, sombreros y otros objetos, se transmiten conocimientos tradicionales, técnicas de tejido y diseños que son característicos de cada grupo étnico. Además, la cestería indígena es un medio para reafirmar la conexión con la tierra, la naturaleza y las creencias espirituales. Los motivos y símbolos utilizados en las cestas reflejan la cosmovisión y la relación sagrada que existe entre la comunidad indígena y su entorno natural.

La cestería de fibras vegetales ha sido reconocida por su calidad artística y técnica, convirtiéndose en una de las principales expresiones culturales del continente. En Venezuela, la cestería indígena tiene un origen anterior a la llegada de los conquistadores, pero ha sido influenciada por los conocimientos técnicos traídos por los españoles y los africanos. Estas influencias han llevado a la diversidad de materiales y usos de los objetos conservados hasta hoy. La fusión de culturas ha enriquecido y diversificado las técnicas utilizadas, así como el aprovechamiento de los materiales. En general, el pueblo venezolano ha adoptado la cestería como una expresión artesanal, junto con otras formas de arte. En Colombia, el tejido de diversidad de fibras fue factor importante que modificó la existencia de las poblaciones, siendo utilizadas primero las más duras y sin procesar para la cestería.

Este tesoro cultural en Latinoamérica ha resistido el paso del tiempo y se ha adaptado a las realidades contemporáneas. La cestería tiene un profundo significado para los pueblos ancestrales, ya que está estrechamente relacionada con su cosmogonía y visión del mundo. Para las comunidades indígenas, en general, el acto de tejer representa la perpetuación de la vida en comunión con la tierra. El entrecruzamiento de las fibras simboliza la multiplicación, crecimiento y conservación de la vida.

El desafío de la cestería latinoamericana es mantener vivos sus conocimientos y técnicas hoy en día frente a los desafíos de la modernización de la vida y la influencia del sistema económico global. La introducción de nuevos materiales más baratos, simples de trabajar y la competencia con

productos industrializados han impactado en esta práctica y en la supervivencia de sus artesanos y artesanas. Lo que pone de manifiesto la necesidad de encontrar estrategias de apoyo al oficio para mantener viva esta tradición. Según la información entregada en *Atlas Cultural* actualmente se ha registrado un abandono, en algunas comunidades del continente, de ciertas prácticas debido a las presiones del mercado y a la necesidad de buscar otras formas de subsistir:

La presión de la modernización y el mercado global ha llevado a muchos artesanos a abandonar sus técnicas tradicionales en favor de métodos más rápidos y rentables. Esto ha dado lugar a una pérdida de diversidad en el diseño y la calidad de las cestas, lo que a su vez pone en peligro la preservación de las técnicas autóctonas<sup>18</sup>.

#### **1.4. Cestería en quilineja: el caso de Chiloé**

El uso de la cestería con distintas fibras vegetales en Chiloé ha sido catastrado desde tiempos remotos, en el que los habitantes del archipiélago la han utilizado para hacer escobas y diferentes canastos para ayudar en la recolección de papas, mariscos, traslado de objetos y animales. En Chile, las más comunes son: la totora, el mimbre, la paja de trigo, el chupón, los tallos del copihue, la ñocha, la caña, el voqui y la quilineja. Siendo estas dos últimas muy comunes en Chiloé. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX, la cestería comenzó a presentar algunos cambios relacionados con las transformaciones socioculturales, medioambientales y económicas del archipiélago, resultado de la política desarrollista del Estado chileno. Esta se manifestó a través de la construcción de la carretera panamericana que conectó a Chiloé con el resto del país, lo que, junto con otras medidas, generó cambios en la forma de vida de sus habitantes (VAN MEURS, 2016).

A través de la cestería y su evolución podemos revisar y analizar los cambios que ha vivido el Archipiélago de Chiloé en relación con su cultura material y su patrimonio intangible, lo que conduce a la reflexión sobre los cambios del paisaje cultural y natural y su cultura. Van Meurs asegura que es precisamente después de estos años que comienza en Chiloé el reemplazo de piezas de uso tradicional (cabos para la navegación, cernidores, etc.) elaborados con fibras vegetales (junquillo, boquis, ñocha, quilineja, etc.) por elementos fabricados principalmente de plástico y metal.

---

<sup>18</sup> <https://atlas cultural.net/arte-y-artesania/cesteria-indigena-tejiendo-resistencia-cultural-traves-fibras-naturales/>

Específicamente Jannette González y Marijke Van Meurs (2013) señalan que estos cambios se evidenciaron en:

- Confección de nuevas piezas (paneras, individuales, carteras, cuelgas de pájaros, seres mitológicos)) que son vendidas directamente a los turistas que llegan a las islas en busca de objetos ornamentales.
- Reemplazo de los objetos utilizados tradicionalmente para las faenas de la vida cotidiana por contenedores de plástico.

Ambas autoras aseguran que en distintas zonas de Chiloé se pueden evidenciar estos cambios:

En Chaiguao, Lastenia Chiguay comenzó en esos años a elaborar las hoy características cuelgas de pajaritos; en Llingua, la familia Mansilla llegó a través de un complejo proceso a la elaboración de figurillas representativas de la cosmovisión insular, las llamadas `figuras mitológicas´; mientras en Llanco, el matrimonio Marilicán-Lindsay elaboraba `lujos´ de quilineja´ (p. 65).

El Museo Regional de Ancud posee una colección llamada “Cestería de Chiloé” compuesta por 190 piezas provenientes de distintas localidades e ingresadas en la década del ´70, según el estudio realizado por González y Van Meurs, ambas funcionarias del museo. Durante los años 2007 y 2011 se realizaron investigaciones que permitieron documentar estos objetos y entregar información precisa de sus procesos, de su creación y sobre la vida comunitaria de las cesteras y cesteros. En esta investigación podemos encontrar una interesante diferencia entre la cestería utilitaria y la cestería ornamental, donde aseguran que:

Esta división tiene que ver, además, con un momento histórico específico en el que surge la segunda clasificación, con el destinatario del objeto (quien los “usa” y/o adquiere) y con lo que va a permitir este giro: que las artesanas “puedan vivir de esto” y que el oficio perdure en el tiempo a pesar de las transformaciones de la cultura (p. 97).

Dentro de la clasificación de piezas utilitarias, este informe distingue dos tipos:

- Las que se teján para el uso propio y que se relacionan con las necesidades propias del mundo rural y sus prácticas. En esta sección se encuentran los canastos y las canastas utilizadas para la recolección, guardado y preparación de alimentos; canastos utilizados para la alimentación y resguardo de animales, como bozales, por ejemplo; sogas para los animales y embarcaciones; escobas y escobillones. González y Van Meurs aseguran que estas piezas ya no se fabrican porque no se

usan en las comunidades chilotas, debido al auge de la cestería ornamental y a la disminución de algunas prácticas agrícolas.

- Las que se tejían para los “otros”, independiente de que pertenezcan para su misma comunidad o para una vecina. Aquí encontramos canastos, roperos, maletas, carteras, paneras, individuales. Este tipo de cestería tiene que ver con un estilo de vida más urbano, replicando objetos preexistentes en la cultura occidental y que al parecer comenzó a ser tejida durante la segunda mitad del siglo XX (p. 103).

En cuanto a la cestería ornamental, las autoras señalan que comenzaron a crearse cerca de la década del '70 y se distingue por la creación de objetos como juegos de vajilla compuestos de tazas, soperas, jarros y botellas; figuras zoomorfas como caballitos, pescados, toninas, gallinas y gansos; cuelgas de pajaritos; y el canasto-pájaro o el canasto-gallina. En el caso de la cuelga de pajaritos se le atribuye su autoría, en este informe, a la artesana Lastenia Chiguay, y su hija Hortensia Raimapo. Las autoras indican, sin embargo, que:

La importancia de esta artesana y de su hija Hortensia no solo radica en dicha autoría, sino en el reconocimiento por parte de sus pares como quien dio inicio a la cestería ornamental: “ella fue la que lo inventó”, asegura tajante Fedina (artesana entrevistada); “de ellos nació. De esta familia (...) de ahí en adelante”, asiente Gladys, quien también se refiere a ella como “la profesora”, y afirma que la creación de las *cuelgas de pajaritos* fue un “paso muy llamativo. Y ahí empezó a venir gente de otros lados”. (p. 106)

No obstante, la importancia de este reconocimiento para dicho grupo familiar por su innovación en las creaciones existió una circunstancia histórica “que las mismas artesanas identifican” (p.106) según las autoras. Este hecho fue la construcción de la carretera panamericana de Ancud a Quellón después del terremoto de 1960, la creación de los Centros de Madres a fines de la misma década y su vinculación con CEMA Chile<sup>19</sup>, institución que se convertiría en un importante poder comprador y en una red de capacitación de artesanas y artesanos de distintos oficios y regiones del país, como parte de un plan para revitalizar la artesanía nacional, proceso

---

<sup>19</sup> Institución privada dirigida por Lucía Hiriart, esposa de Augusto Pinochet. Desde 1974 los Centros de Madres estuvieron coordinados bajo esta figura de corte paternalista y asistencial. Tuvo entre sus propósitos la coordinación de actividades entre mujeres de escasos recursos, a través de las acciones tuteladas por "voluntarias" (la mayoría, esposas de militares o partidarios de la dictadura) y orientadas a proporcionar a las "socias" (mujeres de base) capacitación técnica-manual, moral e intelectual tendientes a la superación física y espiritual de las mujeres. En 1981 esta fundación cambió de nombre y desde entonces se le conoce como Fundación CEMA-Chile. (Fuente: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl))

que quedó detenido con la llegada de la dictadura (p. 107). Desde 1973 a la fecha el informe destaca tres hitos que les han permitido a las artesanas mantener vivas sus tradiciones y generar ingresos económicos:

La participación de algunas de ellas en las Ferias de la Universidad Católica y la importancia de Lorenzo Berg en la identificación y reconocimiento de los artesanos, la entrega, entre 1986 y 1988, de artesanía a la municipalidad de Quellón a través de un sueldo mínimo (aun cuando haya durado muy poco) y el nexos con la Fundación Artesanías de Chile hace unos 4 o 5 años, lo que les ha permitido vender una gran cantidad de piezas. En este contexto, cabe señalar que, si bien ambas artesanas valoran el reconocimiento de su trabajo y mencionan, por ejemplo, algunos talleres dictados por ellas, lo que más destaca son aquellas circunstancias que generan posibilidades de comercialización (p. 108).

Es necesario comentar, para cerrar, que se ha perdido con el tiempo la diversidad de objetos utilitarios tradicionales y de denominaciones; denominaciones de los objetos que ya no se tejen, las que en su mayoría son palabras mapuche-williche, pero también de aquellos que continúan tejiéndose, como los lloles, que pasan a ser designados con el genérico “canasto”, tal como lo aseguran González y Van Meurs. Y, por otro lado, la transformación de la funcionalidad del oficio: siguen existiendo principalmente mujeres, que tejen, se mantienen las técnicas de cestería tradicional (puntos y procesos), pero se modifica el tipo de objetos: prácticamente ya no se teje para el uso propio, sino para la comercialización (p. 108).

El uso de fibras vegetales también sufre pérdida o transformación. En el pasado cada familia fabricaba sus propios utensilios con fibras vegetales, pero con el tiempo esta práctica se mantuvo en reducidos grupos. Actualmente, la deforestación del bosque nativo en todo el archipiélago de Chiloé -producto de la explotación para generación de leña, explotaciones ilegales y plantaciones forestales- gatilla además la pérdida de muchas fibras del bosque siempreverde: los boquis, la quilineja y otras enredaderas leñosas. También, la falta de protección a los humedales implica la pérdida de las áreas de recolección de las juncáceas como el junquillo y el napo. Otro factor importante es el acceso a los bosques producto de las ventas a privados de grandes extensiones de tierra que antes eran de uso comunitario, como aseguran ambas autoras:

Cabe destacar aquí también la pérdida de acceso a los cesteros y cesteras a las áreas de recolección de fibras que tradicionalmente fueron de acceso comunitario, producto de la llegada de los ‘nuevos vecinos’ provenientes del norte o del extranjero que, desconociendo la cultura local, cercan o clausuran senderos hacia estos lugares de recolección por el hecho de pasar por propiedad privada (p. 65).

Es así como la introducción de la manila subsanó en parte esta deforestación del bosque. Esta planta es originaria de Oceanía y es muy resistente, su recolección es más simple que la de las fibras originarias de la zona, ya que se da en distintas partes del territorio, no solo en los bosques siempreverdes, y se reproduce con facilidad, por lo que se puede encontrar en las casas como una suerte de “cerco vivo”. La manila también reemplazó al junquillo, por ser una fibra más resistente o porque su recolección está al alcance de sus hogares, ya que se reproduce sin dificultad. Además, está presente desde la zona centro hasta el sur del país.

La manila (*Phormium tenax*) es una planta costera siempreverde y perenne que permite su cultivo doméstico, facilitando su cosecha. Las hojas se cortan con cuchillo desde la base cuando tienen de 1 a 3 metros de largo. Luego, se rasgan longitudinalmente, armando atados o manojos y se ponen a secar durante 1 a 3 semanas. Luego de ese proceso la fibra está lista para ser trabajada y dar forma a útiles y bellos objetos<sup>20</sup>.

En el siglo XXI la utilización más masiva de la manila se relaciona con las múltiples capacitaciones en cestería que se realizan a los artesanos/as de parte de las municipalidades. En los años ´70 esta fibra se usaba para hacer sogas o amarrar los atados de trigo, luego se reemplazó por el junquillo, “ya sea porque es una fibra más fácil de recolectar, manipular o preparar, pero también por desconocimiento de la historia y características de la cestería tradicional de Chiloé” (Van Meurs, p. 66).

Frente a este escenario, nos pareció relevante destacar y visibilizar la importancia de la quilineja como una fibra nativa local que pertenece a la familia de las astromelias. Se trata de una enredadera leñosa del bosque siempreverde, que habita sobre la corteza de los árboles de luma, canelo, mañío y tepa. Se adhiere a los troncos por medio de raíces finas y adventicias (aéreas), pudiendo alcanzar grandes alturas. Sus tallos son delgados, muy ramificados, flexibles y resistentes y nacen de un rizoma subterráneo. También crece a ras de suelo cuando no encuentra soporte<sup>21</sup>. Su hábitat es el bosque siempreverde y se encuentra desde el Maule hasta Magallanes, pero especialmente en los bosques chilotes.

Según la clasificación científica, existen dos tipos: *luzuriaga radicans* y *luzuriaga polyphylla*. La primera posee flores blancas de 1 cm. de longitud, su período de floración es de septiembre a noviembre, y su fruto es una baya globosa, lisa, de 1 cm. de diámetro, de color

---

<sup>20</sup> [www.cordillerana.cl](http://www.cordillerana.cl)

<sup>21</sup> [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)

anaranjado vivo. *Luzuriaga polyphylla*, por su parte, posee flores blancas por dentro y rosadas por fuera que miden de 1 a 2 cm. de longitud. Su periodo de floración es de octubre a enero y su fruto es una baya globosa, amarilla, redonda y lisa, de 6 a 8 mm. de diámetro<sup>22</sup>.

*Luzuriaga radicans*



23

*Luzuriaga polyphylla*



24

---

<sup>22</sup> [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)

<sup>23</sup> Imagen obtenida de Google

<sup>24</sup> Imagen obtenida de Google

Según la información entregada por González y Van Meurs, la época de recolección de esta fibra es variable, pero en invierno es el periodo ideal ya que su limpieza se vuelve más fácil, debido a que la vegetación está más suelta. Para extraerla, ésta se tira desde la parte de abajo del tronco despegándola del árbol en forma circular y ascendente, siguiendo el recorrido de la enredadera, lo que produce un fuerte crujido. Luego hay que limpiarla, golpeándola con una vara, para sacar la vegetación que tiene entretejida. La vara utilizada para la limpieza es preparada: se raspa para que quede lisa, sin ramas, y se optimizan los extremos: a uno se le saca filo y el otro se arregla para que sea más cómodo el proceso. Una vez limpia se ordena. Cuando ya se ha producido toda la recolección en el monte, se juntan en el suelo, procurando que a un lado esté la raíz; la cual se identifica al ser el extremo más grueso y abundante. Ordenar la quilineja de esta forma es necesario si se van a elaborar escobas y escobillones. Cuando se tiene toda la quilineja estirada, se toma un extremo y comienza a ser enrollada. Primero se hace una especie de nudo simple y, luego, se sigue enrollando; finalmente, se toman algunas hebras con las que se amarra un atado<sup>25</sup>.



26

---

<sup>25</sup> [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)

<sup>26</sup> Imagen obtenida de [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)



Las primeras referencias de esta planta aparecen en el siglo XVII, en que se utilizaba para amarrar las lanchas. En el siglo siguiente, se continúa con el mismo uso, aunque ya aparece la denominación quilineja para nombrar específicamente esta fibra. En el siglo XIX sus usos se amplían en el campo, pues se utilizó para coser lanchas, tejer cestos y hacer escobas, los que fueron exportados desde Ancud a distintos lugares de Chile y el extranjero. Hacia 1970, su recolección se realiza a gran escala para exportar la fibra en la fabricación de escobas. Actualmente, se usa exclusivamente para la cestería y para crear objetos decorativos, y su uso industrial casi no existe, debido a su reemplazo por fibras artificiales y por la escasez de la quilineja en tamaño adecuado para su recolección. Así lo asegura Juan Marilicán, artesano, entrevistado en el informe de González y Van Meurs (2013):

La escasez de quilineja se ha vuelto el principal motivo por el cual “Cloro” ya no la trabaja tanto, ya que, como cuenta su padre, si bien “antes habían montañas de quilineja. Ahora ya no hay nada ya, todo lo han ‘rasa’o (...) Porque se cortó, lo cortaron (...) Lo largaron fuego, lo quemaron.” Y como ya no hay quilineja en los alrededores de su casa, debe ir aún más lejos, recorriendo kilómetros a caballo y a pie. Cabe destacar que, tras ser extraída del árbol, la quilineja se demora unos cinco años en volver a crecer<sup>28</sup>.

Juan Marilicán y su hijo Clodomiro distinguen los tamaños de la fibra dependiendo de los usos que se les quiera dar, ya que existe una quilineja fina y otra gruesa.

La quilineja fina –que posee un fruto anaranjado y semilla pequeña-, según don Juan, crece en el Laurel y en la Patagua, y la gruesa en los Ulmos y en la Luma gruesa. Además, de acuerdo a dicha diferencia, son utilizadas para crear diferentes piezas. La fina, como señala “Cloro” Marilicán, es “para hacer cosas chicas. Para hacer unos maceteros redonditos así como copas” y la gruesa sirve

<sup>27</sup> Imagen obtenida de [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)

<sup>28</sup> [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)

para hacer escobas, escobillones y canastos. No obstante, calidad y variedad de tonos también son motivos de distinción; y, a su vez, ambas características dependen del árbol en el que han crecido. Así por ejemplo, mientras la quilineja de Tapa vieja, según “Cloro”, no sirve, la de Tapa nueva es muy buena y es más clara, más blanca, a diferencia de la de Melí, que es anaranjada<sup>29</sup>.

Según los tipos de fibra existen diferentes técnicas para cada tipo de objeto. Generalmente se hace una veta trenzada, y se teje para dar forma a canastos u objetos ornamentales.

No podemos dejar de nombrar la mitología chilota con respecto a esta fibra. Al respecto, Sonia Montecinos (2003) señala que “curiosamente, se dice que el Trauco, personaje mitológico que produce gran atracción sexual en las jóvenes vírgenes, se viste con quilineja, y que la Fiura, su compañera o versión femenina, utiliza sus coloridos frutos como aretes” (p. 376).

Se han catastrado cincuenta y tres artesanas, artesanos y organizaciones que conocen el uso de la fibra hoy en Chiloé, pero solo cuatro la trabajan a la fecha, siendo exclusivamente mujeres quienes mantienen la tradición en la actualidad. Una de ellas ha sido reconocida en Francia por el valor de su trabajo y por la creación de objetos artísticos representativos de su naturaleza, cultura y por su belleza, su nombre es Raquel Aguilar Colivoro. También podemos encontrar a la familia Marilicán, de la comunidad de Llanco, como una gran representante de este oficio, según el texto de González y Van Meurs del Museo Regional de Ancud (2007), en la cual se traspasó este oficio por lo menos en tres generaciones. Esta familia es una de las que continúa con este oficio y que se han reconocido por su interés en el desarrollo de piezas ornamentales e innovadoras, como aseguran cabe destacar que:

Dicho interés pertenecía a su madre, quien se especializaba en piezas delicadas y decorativas, así como las copas, que hacía de una hebra, aunque con un estilo o tejido distinto. Claramente, en la familia Marilicán existe una apreciación estética, un interés que va más allá de lo cotidiano y utilitario, lo cual se evidencia al ver las piezas y al escuchar a don Juan y a “Cloro” (su hijo), cuando hablan sobre éstas. La herencia de don Juan es inmensa.

Debido a la importancia de esta familia y de su labor en la celebración del Día del Patrimonio Cultural de 2007 se le otorgó a Juan Marilicán el premio “Defensa del Patrimonio Cultural de Chiloé”, en un acto convocado por la Gobernación Provincial de Chiloé, la Dirección Provincial de Educación, la Comisión de Monumentos Nacionales y la Red de Cultura de Chiloé<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)

<sup>30</sup> [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)

El caso de la cestería chilota en quilineja representa con claridad la dualidad entre arte y artesanía por su versatilidad, por el valor de su manufactura y por su valor simbólico representante de un modelo de resistencia en el mundo globalizado actual.

## 2. Discusión teórica

*«La trama de la vida humana se compone de hilos que vienen del pasado, entretajidos con otros formados por el presente. Desperdigados entre ellos, todavía invisible para nosotros, están los del futuro. El presente eterno: los comienzos del arte.»*

*Sigfried Giedion.*

En el presente capítulo exploraremos la relación entre arte, artesanía e identidad cultural. Analizaremos estos conceptos y su relación con el mercado y cómo esta genera una tensión entre las prácticas tradicionales y las presiones de la comercialización. Además, nos referiremos a tres conceptos básicos que definirán nuestro trabajo: territorio, tejido y fibras vegetales, para lograr conocer y entender la cosmovisión mapuche vinculada a la práctica de la cestería. La cual le otorga un valor simbólico al objeto que pretendemos visibilizar debido a que permite comprender en profundidad el trabajo artesanal en la sociedad contemporánea.

## 2.1. ¿Artesanía, arte, arte popular?: Una discusión abierta

En este apartado presentamos una breve discusión teórica sobre conceptos de *artesanía*, *arte* y *arte popular* basados en distintas manifestaciones latinoamericanas vinculadas a comunidades indígenas. Si bien es una discusión abierta, creemos, basados en los autores y autoras analizados, que podemos pensar estos conceptos desde una mirada artística que contempla una mirada descolonizada de ellos, basados en sus representaciones, símbolos y tradiciones, que nos parecen fundamentales para analizar estas expresiones latinoamericanas.

La artesanía latinoamericana posee una larga tradición histórica y cultural de carácter subalterno y ha sido investigada hace décadas en diferentes ramas del saber. Es la manifestación más tangible del patrimonio cultural inmaterial, según la Fundación Artesanías de Chile, y como asegura la UNESCO (1997), la artesanía se basa en la producción de objetos artesanales, que:

Son los producidos por los artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la 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 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<sup>31</sup>.

Como asegura Juan Acha (1990), la *artesanía* tradicional es el sistema de producción estética de objetos utilitarios que, sobreviviendo a los cambios históricos y sociales, conserva

---

<sup>31</sup> <https://artesaniasdechile.cl/aprende-con-nosotros/fundamentos-de-la-artesania-2/>

técnicas y formas de producción del pasado. Esta se caracteriza por el trabajo basado en oficios y el uso de materias primas como el algodón, lino, fibras vegetales, uso y tallado de madera y piedras, trabajo con cerámica, mostacillas, greda, entre otros. Con ellos se crean objetos de colores fuertes, bordados vivos, tallados y formas propias, representativos de símbolos, creencias y tradiciones ancestrales muchos de ellos con fines utilitarios que, además, actualmente se pueden transar en el mercado, siendo una herramienta de sobrevivencia para las comunidades. Todas estas materias primas son recolectadas y trabajadas por ellas, quienes además se encargan de preservar los ecosistemas naturales, fuente de su quehacer. De ese trabajo comunitario, silencioso, lento y de carácter transgeneracional e imitativo, en algunos casos, surgen objetos bellos y útiles, que se pueden usar para lo que la imaginación permita, y que representan la creatividad y manejo de técnicas acabadas donde la belleza tiene rol protagónico, tal como asegura Octavio Paz (1988):

Jarra de vidrio, cesta de mimbre, huipil de manta de algodón, cazuela de madera: objetos hermosos no a despecho sino gracias a su utilidad. La belleza les viene por añadidura, como el olor y el color a las flores. Su belleza es inseparable de su función: son hermosos porque son útiles. Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso (p.133).

Por otra parte, Silvana Navarro (2015) entiende la *artesanía* como la producción de objetos materiales locales que se introducen en dinámicas de mercado de compraventa. En estas prevalece la producción manual, el uso de materias primas naturales, el empleo de técnicas transmitidas por tradición junto a otras formas de creación. En este sentido, se incluyen elementos artísticos, estéticos, culturales, morfológicos, de uso y significado a los que está expuesto el artesano productor, bien sea por tradición o evolución. Estos pueden ser considerados como parte de una expresión de identidad y de cultura autóctona nacional y se ven influidos tanto por el desarrollo histórico, geográfico y marco sociocultural donde se producen, como por elementos ajenos a la tradición, provenientes de grupos externos al productor<sup>32</sup>. De esta forma, podemos deducir que llamamos artesanía cuando los objetos artesanales se comienzan a comercializar, ya que es parte del proceso en el cual un objeto tradicional se llena de herramientas para su transformación y adaptación; el mismo tiempo tanto el producto como la cadena productiva y el oficio se transforman para adaptarse al mercado, de acuerdo con el planteamiento de Navarro (2013) en el artículo sobre artesanía latinoamericana (p.2).

---

<sup>32</sup> [www.silvananavarro.com](http://www.silvananavarro.com)

Siguiendo esta línea, Navarro identifica tres elementos básicos de la artesanía:

- El artesano como creador y constructor de cultura.
- El objeto artesanal, la artesanía, como expresión de identidad y de cultura autóctona.
- La actividad artesanal, como el proceso en que se aplican técnicas y prácticas artesanales tradicionales y contemporáneas y como procesos productivos que provee de medios de vida al artesano, influenciados por un consumidor quien hace que el objeto cotidiano devenga en artesanía.

Entendiendo que la artesanía pertenece al mundo del patrimonio cultural, Navarro aclara que esta práctica pertenece tanto al patrimonio material como al inmaterial. En el primero, tenemos a los objetos y al producto artesano en sí mismo; los que son inmutables al tener procesos preindustriales aún vigentes, y a la vez son simbólicos, ya que son testimonios de las historias locales, regionales e incluso nacionales de los ritos, mitos y tradiciones asociadas al producto o a su producción. Por otra parte, pertenecen al patrimonio inmaterial por los saberes del artesano, su creatividad, habilidades y forma de transmisión de conocimientos. Son dinámicos y evolutivos, por la creación de nuevos productos, técnicas, usos de nuevos materiales e innovaciones desarrolladas. Y, por último, son utilitarios, por los diferentes usos y modos del objeto producido. Por todo esto, la artesanía es un elemento cultural, que forma parte de nuestra cultura y tradición. Y el artesano es un agente cultural que transmite valores de otro tiempo, de otro ritmo, de otro modo de ser y de otro sentir<sup>33</sup>.

Todos los oficios que realizan las y los artesanos trabajan bajo las mismas premisas productivas, comparten formas particulares de distribución y consumo de sus obras (ACHA, p. 93). Sin embargo, se encuentran ubicados en el sector secundario de la economía, ya que se dedican a la creación de bienes duraderos de corte utilitario bajo procesos claramente diferenciables de los usados en la producción industrial de objetos.

Al reflexionar sobre este tema y su gran valor en el mundo globalizado de hoy, inmediatamente pensamos en la definición de *artesanía* y cuál es su diferencia con el *arte*. Pensar en ello, incluye contemplar el término *popular* y el de *arte popular*, para evitar confusiones conceptuales. Todos estos conceptos representan dificultades y desafíos al analizarlos hoy, ya que pertenecen a distintas áreas del conocimiento y porque la división teórica que actualmente conocemos entre arte, artesanía y diseño surge a la luz de circunstancias históricas, propias de la

---

<sup>33</sup> [www.silvananavarro.com](http://www.silvananavarro.com)

cultura occidental y signada por procesos continuos de reclasificación (RAFAEL LACRUZ, 2019).

Sin embargo, existe una diferencia de origen que tiene relación con un artesano que crea y fabrica objetos anónimos, en el que existe detrás un trabajo colectivo realizado en el taller, muy distinto al trabajo reflexivo, solitario y propio que realiza el artista. Como asegura Isabel Fernández (2018), el artesano continúa controlando todas las fases del proceso de creación del objeto. El taller sigue siendo un lugar donde el trabajo es comunitario y anónimo y en el que ni la “firma” ni la “invención” –hoy llamada creatividad– son todavía importantes<sup>34</sup>. Sin embargo, como afirma Paz, queda registrada la huella de cada artesano en cada objeto de su creación:

Hecho con las manos, el objeto artesanal guarda impresas, real o metafóricamente, las huellas digitales del que lo hizo. Esas huellas no son la *firma* del artista, no son un nombre; tampoco son una marca. Son más bien una señal: la cicatriz casi borrada que conmemora la fraternidad original de los hombres. Hecho por las manos, el objeto artesanal está hecho para las manos: no solo lo podemos ver sino que lo podemos palpar (p. 136).

Fernández asegura que en la antigua Grecia existía el concepto de *téchnē* que se refería a todo el trabajo que necesitaba de la técnica y del conocimiento para crear un objeto, funcional y bello a la vez. Sería de esta palabra que surgiría el concepto de artesanía, tal como lo conocemos actualmente. Sin embargo, Heidegger (1997) se refiere a la *técnica* como una forma de revelación y de cómo el mundo se revela ante nosotros. Es un modo de ser que transforma la manera en que el ser humano se relaciona con el mundo.

La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abrirá un ámbito completamente distinto de la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad, del veri-ficar. (p. 121)

Así, el mundo se representa como un recurso disponible para el hombre, entendido según Heidegger para el arte más elevado, ya que pertenece al producir, basado en un conocimiento profundo de su entorno, el cual consideramos que tiene mucha relación con el concepto de técnica aplicada a lo que hoy consideramos artesanía.

---

<sup>34</sup> [https://www.dissenyhub.barcelona/sites/default/files/publication\\_article/isabel-fernandez-delmoral.pdf](https://www.dissenyhub.barcelona/sites/default/files/publication_article/isabel-fernandez-delmoral.pdf)

Por otra parte, Ticio Escobar (2008), considera que el *arte* es el producto de un individuo, en el cual la técnica no es el fin de su producción, ya que además el objeto artístico anulaba el ideal estético y el contexto social, político, religioso y práctico en el que estaba inscrito. De esta forma, define al arte como:

El conjunto de prácticas que tengan las notas básicas de *ese* arte, tales como la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción (p.41).

No será hasta el siglo XVIII cuando aparece una nueva idea basada en L'Encyclopédie de Diderot y d'Alembert (1751 y 1772). Esta definió la separación entre bellas artes manifestadas en esculturas, poesías, música, grabados; y las artesanías y oficios, entendida como un arte mecánica. Con esta separación, aparece el artista como una persona creativa que realiza obras únicas y no utilitarias, sino solo por el placer estético de la contemplación. Siguiendo con el planteamiento de Fernández, a lo largo de siglo XIX, cobrarán gran importancia los museos como instituciones validadoras del nuevo orden.

Así, queda definitivamente fijada esta separación hasta nuestros días, en que, por fin, parece que vuelve a difuminarse. El moderno sistema de las Bellas Artes, dominante en Europa y América del Norte de manera indiscutible desde inicios del siglo XIX, establece una ordenación donde el arte se enfrenta a la artesanía, el artista al artesano y la estética a lo utilitario. Si bien, en principio, este hecho no constituía un problema, comenzará a serlo en el momento en que la artesanía quede infravalorada y sin tener entrada en las instituciones validadoras (museos, galerías...) ni en el mercado del arte (o, lo que es lo mismo, el público –de élite– del arte).

Desde finales del siglo XIX e inicios del XX, surgen escuelas de diseño, como la Bauhaus, que combinaba el arte, la artesanía y el diseño junto con la tecnología para alcanzar una visión común de diseño más pura sin decoración innecesaria. Sus principios se apoyaban en tres pilares: practicidad, funcionalidad y limpieza. Esta tendencia artística acompañada de filósofos y artistas creó una importante crítica teórica y social a este nuevo sistema de ordenación, según Fernández, quien asegura que:

En distintos momentos históricos, políticos y artísticos, vuelven a preguntarse una y otra vez dónde está el límite, el punto de unión o de separación entre el trabajo único y creativo del artista y el trabajo “repetitivo” y utilitario del artesano; cuál es la verdadera diferencia que los separa de manera definitiva, de modo que, mientras el Arte se encumbra a lo más alto de la organización del sistema de las artes, por el contrario, la artesanía permanece relegada al pasado.

Sin embargo, actualmente existe en el mundo del arte una preocupación por la recuperación y utilización de materias primas y de técnicas artesanales, lo que permite que esta reflexión tenga sentido y evalúe permanentemente los difusos límites entre arte y artesanía. En este análisis, consideramos esencial esta reflexión, ya que existen límites muy difusos, y a veces personales, para separar estos conceptos. Sin embargo, los objetos creados por artesanas y artesanos creemos que sí podríamos enmarcarlos dentro de manifestaciones artísticas por su belleza, inspiración y creación propia. Es más, por su constante adaptación a los cambios de la sociedad y a la representación de sus mundos y tradiciones creemos que son objetos artísticos, a pesar de las diferentes conceptuales existentes hoy.

Por último, el término *popular*, según lo planteado por Escobar, da cuenta de la posición asimétrica de ciertos sectores en relación con otros y de los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación. Bajo este concepto entenderemos las producciones de las comunidades heredadas de los llamados pueblos originarios de América Latina, en el que existen un conjunto de formas provenientes de culturas diversas, entre las que indígenas y mestizas adquieren una presencia marcada (p. 40). Por su parte, “arte popular” se refiere al conjunto de formas que producen ciertas comunidades subalternas, buscando replantear sus mundos a través de sus prácticas (p.57). Según esto, es posible entender como arte algunas manifestaciones comunitarias que tienen un alto contenido ritual, identitario y colectivo, manifestado estéticamente y sensiblemente por su carácter de *obras de culto*, de objetos cuya objetividad plena se encuentra en la dimensión de la práctica festiva y ceremonial, de la repetición imaginaria del sacrificio fundante de la comunidad y su singularidad, y que seguirá siendo una obra de arte mientras apele, aun instrumentalmente, a los argumentos irrefutables de la belleza (ECHEVERRIA, 2001).

Este *arte popular* se expresa a través de la creación de objetos artesanales, que representan el saber de las comunidades. Estas creaciones cuentan historias, todas distintas, plasman el paso del tiempo, sus símbolos, las huellas de quién los hizo, con qué fin, y así se van construyendo infinitos relatos materiales y simbólicos de las comunidades. Ellos reflejan el orgullo y revitalizan la identidad de un grupo, a la vez que conservan y transmiten técnicas de trabajo tradicionales y diseños específicos de cada región o grupo, incluso algunos permeados con nuevos mercados, usuarios y creaciones. Como relata Paz, es imposible ignorar además la belleza de cada objeto hecho con las manos a través de la diversidad de oficios existentes:

La persistencia y proliferación del adorno en la artesanía revelan una zona intermedia entre la utilidad y la contemplación estética. En la artesanía hay un continuo vaivén entre utilidad y

belleza, ese vaivén tiene un nombre: placer. Las cosas son placenteras porque son útiles y hermosas (p. 136).

Estos objetos enriquecen el valor de cada producción artesanal y es por esta razón que su estudio, preservación y difusión se vuelve tan importante en un mundo globalizado como el actual, ya que, a través de ellos podemos rescatar múltiples historias de nuestras comunidades que permiten variadas alternativas, miradas, valoraciones y resignificaciones de sus tradiciones, ignoradas por siglos. La artesanía latinoamericana “es la expresión material de la cultura de un país, donde lo indígena, lo africano y lo europeo, se han mezclado y fundido sin tener una clara división de donde empiezan o terminan” (NAVARRO, 2013, p. 4). Se entiende, entonces, que esa identidad propia de los productos artesanales es la que le da valor y representa su forma resistir, solo por existir en un mundo globalizado. De esta forma, el objeto artesanal es el vehículo en el que se manifiesta la resistencia cultural, propuesta en esta investigación.

Según el trabajo realizado por Jorge Vargas Maturana, desde un análisis epistemológico, el término *resistencia*, viene del latín *resistentia*, que se refiere a mantenerse firme, persistir, oponerse reiteradamente sin perder el puesto. Por lo tanto, “la acepción es la reincidencia de situarse fijamente en una posición y sin ninguna variación, forjando oposición ante cualquier fuerza contraria”<sup>35</sup>. Si revisamos la definición entregada por la Real Academia de la Lengua Española (RAE), nos encontramos con la definición de tolerar o aguantar o “ponerse a algo con fuerza”<sup>36</sup>. El concepto ahora ampliado a personas o grupos se entiende como “la forma obstinada de conservar una postura que se traduce en la opinión, identidad, género, política y cultura propios”<sup>37</sup>, que es como se entienden en este análisis las manifestaciones culturales de grupos subalternos, representados en este texto, por los artesanas y artesanas. Sin embargo, Vargas Maturana asegura que

A pesar de ello, el choque de identidades que se manifiesta en hechos concretos, no son entes monolíticos que están en una constante colisión y que eternamente se estrellan sin variación, sino más bien, este encuentro evidencia una nueva etapa del colectivo resistente al cambio social provocado por una fuerza dominante. La dialéctica, reflejará indicios de flexibilidad que serán prueba de un cambio social matizado en los diferentes sectores sociales de la comunidad.

Es así como el concepto de resistencia siempre debe asociarse a dominadores y dominados en cualquier representación social, según Vargas Maturana, donde

---

<sup>35</sup> <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/1791/4104>

<sup>36</sup> <https://dle.rae.es/resistir>

<sup>37</sup> <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/1791/4104>

existan grupos que instauren fórmulas con el objeto de ejercer el control sobre otros, y que estos respondan de diversas maneras con el fin de la protección, readaptación u oposición a tales ejercicios de poder, formas que serían de tipo material, económico, alimentario, geográfico o inmaterial: identidad, género, política o religión.

Debido a sus propias características es que el concepto en cuestión tiene mucha relación con la configuración de la identidad cultural, expresada en oposición a modelos dominantes que impiden su desarrollo. Estos modelos se encuentran en constante lucha y en una

búsqueda en donde existen retrocesos y contradicciones frente a la implantación de la dominación, que arrincona y desnaturaliza la cultura primigenia, que es la fuente de la resistencia, volviéndola ajena al colectivo original. Por ello, los procesos de oposición fracasan y no fructifican, aunque de ningún modo desaparecen.

Para este análisis en particular, entenderemos *resistencia cultural* como “un conjunto de fenómenos sociales que, a través de la adopción firme, desarrollo y puesta en práctica de símbolos y significados culturales, actúan contra una estructura de dominación social, impidiendo su carácter hegemónico y proponiendo alternativas de vida”<sup>38</sup>. Antonio Gramsci, filósofo, intelectual y político italiano, fue el primero a principios del siglo XX en subrayar la importancia de la resistencia cultural frente a la hegemonía capitalista con el objetivo de reconfigurar la sociedad civil. Sus aportes teóricos tienen que ver con el concepto de hegemonía cultural y posmodernismo en las sociedades de consumo.

Por su parte, Silvia Rivera Cusicanqui (2018) reivindica en sus escritos a la micropolítica como espacio de resistencia y lucha, debido a que esta “está debajo del radar de la política y trabaja sobre colectivos pequeños y acciones corporales que permiten que florezcan espacios de libertad”<sup>39</sup>, los que podríamos asociar a las diversas prácticas artesanales, como la cestería, donde encontramos características de resistencia cultural en todas sus manifestaciones.

Es por este motivo que la puesta en valor de estos oficios representa la importancia de la mantención de las tradiciones en las comunidades y su preservación, así como la relevancia de las representaciones simbólicas de las mismas. En relación con el mismo tema, Paz señala:

Por sus dimensiones y por el número de personas que la componen, la comunidad de los artesanos es propicia a la convivencia democrática; su organización es jerárquica pero no autoritaria y su jerarquía no está fundada en el poder sino en el saber hacer: maestros, oficiales, aprendices; en fin, el trabajo artesanal es un quehacer que participa también del juego y de la

---

<sup>38</sup> <https://ikusmira.org/p/resistencia-cultural>

<sup>39</sup> <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>

creación. Después de habernos dado una lección de sensibilidad y fantasía, la artesanía nos da una de política. (p. 138).

Por último, el mundo de las artesanías y los oficios se enfrenta hoy a una dificultad en el seno de sus familias, ya que los hijos de las y los artesanos ya no quieren aprender ni dedicarse a estos oficios. Muchos de ellos prefieren estudiar y trabajar en ámbitos más rentables en términos económicos, en los que el trabajo pueda ser menos exigente y más rápido. En este sentido, nos enfrentamos a una posible pérdida de las tradiciones familiares que a la vez deben competir con las leyes del mercado. Es por esta razón que, entre varias medidas que deben tomar como políticas de los países de la región, se deben conservar los ecosistemas y asegurar el correcto acceso a las materias primas para dar continuidad y seguridad a la producción artesanal y apoyar su difusión como medio de subsistencia y de recuperación de memorias colectivas, entendido como una estrategia de resistencia cultural.

## **2.2. La artesanía y su vínculo con el mercado: Un ejemplo de resistencia**

A continuación analizaremos la vinculación de las artesanías con el mercado actual, donde es posible advertir una forma de subsistencia y resistencia, donde tanto las artesanas y los artesanos y el mercado capitalista se necesitan para subsistir. Esto permite que se cree un nuevo fenómeno cultural, diferenciado de los productos en serie, en el cual se continúan expresando creencias, símbolos y tradiciones de las comunidades indígenas dentro de una forma de operar en la lógica económica actual.

Tal como lo asume esta investigación, el retorno a las raíces latinoamericanas a través de sus objetos, podemos interpretarlo como una forma de resistencia al modelo económico imperante, ya que nos muestra la importancia del vínculo con la naturaleza y su conocimiento en la creación de productos artesanales. Cada uno de estos objetos es único, no seriado, y demanda tiempo de creación individual, por lo que podemos asumir que en cada creación hay una huella del paso del tiempo rescatado en el presente.

Los centros de producción artesanal corresponden a la identificación de un lugar geográfico donde se elabora un tipo de artesanía entendido como la ejecución y práctica de un oficio tradicional realizado por una o más personas, en un territorio, con ciertas características que definen

su identidad y que lo convierten en una manifestación cultural reconocible. En estos centros de producción encontramos los talleres en los que se producen los objetos artesanales. Según el planteamiento de Paz (1988) el taller del artesano se diferencia del modelo industrial, por su forma de operar, y podemos pensar que tiene un rol fundamental en la resistencia al sistema económico, debido a que

El artesano no se define por su nacionalidad ni por su religión. No es leal a una idea ni a una imagen sino a una práctica: su oficio. El taller es un microcosmos social regido por leyes propias. El trabajo del artesano raras veces es solitario y tampoco es exageradamente especializado como en la industria. Su jornada no está dividida por un horario rígido sino por un ritmo que tiene más que ver con el del cuerpo y la sensibilidad que con las necesidades abstractas de la producción. Mientras trabaja puede conversar y, a veces, cantar. Su jefe no es un personaje invisible sino un viejo que es su maestro y que casi siempre es su pariente o, por lo menos, su vecino (p. 138).

Sin embargo, como ocurre con otras formas de patrimonio inmaterial, podríamos pensar que la artesanía podía desaparecer con el surgimiento del mundo del *retail*, producto de la globalización actual, debido a que estos productos no pueden competir de manera global con las condiciones con las que opera el mercado. Según asegura la UNESCO, la globalización crea obstáculos para la supervivencia de la artesanía, debido a la producción en serie como modelo de producción y a la deforestación de los espacios naturales de donde se obtienen las materias primas:

La producción en serie ya sea en grandes empresas multinacionales o en pequeñas industrias artesanales locales, puede suministrar a menudo los bienes necesarios para la vida diaria con un costo de tiempo y dinero inferior al de la producción manual. Muchos artesanos pugnan por adaptarse a la competencia con esas empresas e industrias. Las presiones ambientales y climáticas influyen también en la artesanía tradicional, y la deforestación y roturación de tierras disminuyen la abundancia de los principales recursos naturales<sup>40</sup>.

Es importante considerar que el proceso de incorporación de las artesanías al mercado, entendido como forma actual de comercializar productos, es muy distinto al modelo económico actual de producción en serie, sobre todo por la dimensión simbólica que conforman estos productos, debido a las distintas representaciones del arte, la religión, la naturaleza y las cosmovisiones de cada comunidad. De esta forma, Navarro (2013) sostiene que

La cultura es un apretado tejido de relaciones, en el cual las artesanías abren una ventana para comprender y visualizar la conexión integral entre lo natural, lo social y lo simbólico del grupo social que las produce. Como elemento básico la artesanía se inscribe en la economía de un grupo social, en donde se producen objetos para el consumo familiar con materiales y herramientas que se obtienen directamente en la unidad doméstica y que tiene como fin suplir necesidades de la vida cotidiana. Una vez cubiertas las necesidades de la unidad doméstica, la artesanía se convierte en

---

<sup>40</sup> <https://ich.unesco.org/es/tecnicas-artesanales-tradicionales-00057>

objeto de trueque en el seno de la comunidad a la cual pertenece el artesano y finalmente, aparece la producción mercantil, que da impulso al comercio de productos por cambio monetario o su equivalente. De esta forma vemos un pequeño recuento de cómo la artesanía pasa a formar parte del comercio (p.8).

A pesar de las dificultades con las que se encuentra la artesanía para sobrevivir bajo este modelo económico, las propias comunidades han creado una estrategia económica de subsistencia, que incluye significados identitarios que aluden al pasado, pero que se resignifican en el presente y en armonía con los procesos de comercialización. Actualmente los objetos artesanales son parte del mercado, lo que significa que existen ciertas tradiciones que se han permeado y cobran protagonismo social a partir de su flujo mercantil, a pesar de las dificultades que le exige el sistema. Según esta idea, ambos –mercado y artesanía- se necesitan para comercializar, generando el sector artesanal una arista importante del desarrollo económico de los países de la región, ya que “genera empleo directo e indirecto, aporta al desarrollo social, evita las migraciones a zonas urbanas, se convierte en una barrera contra la violencia y fomenta el empoderamiento de las mujeres” (NAVARRO, p. 1). Como también señala García Canclini (1989), las artesanías siguen vivas y, en algunos casos, toman fuerza gracias al sistema económico actual, ya que los productos artesanales:

Se modifican al relacionarse con el mercado capitalista, el turismo, la ‘industria cultural’, con formas de arte, comunicación y recreación. No obstante, las artesanías –en ese contexto de transformación– lejos de perder su identidad, subsisten y crecen (...) porque cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo (...) Es por ello que se deben contemplar aspectos contextuales enmarcados en (...) la subordinación de las comunidades tradicionales al sistema hegemónico, así como por la complementación e interrelación entre ambos”.

Por otra parte, los productos artesanales se comercializan a mayor precio, a propósito de su exclusividad, y, permite que los grupos artesanales vivan, en su mayoría de estas ventas. Por lo que existe una relación de dependencia de ambos, ya que la artesanía indígena:

Se integra en nuevos contextos de producción y venta, por lo cual no puede ser analizada de forma escindida al modo capitalista de producción como fenómeno puramente cultural, ni como fenómeno puramente económico entendido bajo los estándares universales del mercado (VOSCOBOINIK, 2021).

Siguiendo el planteamiento de Voskoboinik, observar a los artesanos y su dinámica de producción y venta, en términos de pérdidas y contaminación de la pureza tradicional, implica no ver las transformaciones de los pueblos indígenas, comprendidos como sujetos históricos y políticos con capacidad de cambiar, innovar y resignificar sus artesanías. Así, observamos cómo,

a pesar de las condiciones de desigualdad impuestas, la dinámica artesanal reproduce vínculos de reciprocidad comunitaria en las ciudades, además de constituirse como un elemento identitario propio de una lógica socio económica alterna, que se resiste a caer en la lógica capitalista de competencia y máximo beneficio individual. Por otra parte, no debemos olvidar que las artesanías tienen ventajas competitivas al ingresar al mercado, como plantea Navarro (2015), al ser los artesanos los dueños de los medios de producción, por lo tanto, tienen más libertad a la hora de fijar precios. También se diferencian por sus técnicas tradicionales, materiales y todos los elementos involucrados dentro del proceso artesanal. De esta forma, la artesanía ha ido cambiando, innovando sus productos y vinculándose con las demandas del mercado, pero al alero de él y diferenciándose de él a la vez. Esto produjo un cambio en la producción artesanal, a partir de la incorporación de materiales nuevos, de nuevas tecnologías, de nuevas estrategias de promoción y comercialización, y una apuesta de cambio en algunos diseños. Sin embargo, y en algunos casos, se puede pensar en la pérdida de identidad, problemas sociales, laborales y medioambientales. Es por esto por lo que Navarro señala que hay que concebir la industria cultural de la artesanía desde otro enfoque, donde existen aspectos que se mantienen y otros que se van perdiendo. Por lo tanto, es fundamental apoyar esta producción sobre todo por su carácter identitario:

Apoyar la difusión y el acceso de las artesanías al mundo, pero no por su modelo económico sino por su carácter identitario. Propongo una política alternativa en el que vender o ampliar el público consumidor no sea su único objetivo [...] La industria artesana debe hacer posible la experiencia de apropiación y de invención, debe ser capaz de producir un movimiento de recreación permanente de su identidad<sup>41</sup>.

Basados en estos conceptos, es que entenderemos la artesanía a partir de sus procesos de producción y las relaciones sociales que se necesitan para producirlo, intercambiarlo y hacerlo circular, y no solo desde la concepción del producto elaborado o como objeto en sí mismo. En este sentido, es posible advertir una resistencia al modelo económico actual desde el mundo artesanal, en tanto no comparte sus formas de producción, ni de resguardo de naturaleza, ni la valorización del tiempo frente a la cantidad de productos creados y al valor simbólico representado en su quehacer.

Para que estas comunidades continúen trabajando con sus materias primas, es necesario que conserven sus tradiciones, apoyen sus producciones y colaboren en la conservación de los ecosistemas damnificados por el sistema económico actual y extractivista. Finalmente, el “arte popular” moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación

---

<sup>41</sup> [www.silvananavarro.com](http://www.silvananavarro.com)

de diferencias y, además, constituye un referente fundamental de identificación colectiva, por lo tanto, es un factor de cohesión social y contestación política (ESCOBAR, 2008).

En este sentido las cosmovisiones indígenas y subalternas siguen vigentes a través de las prácticas artesanales y se resignifican e innovan a partir de las limitaciones sociales y económicas que se les presentan a través de sus condiciones de existencia, aunque formen parte del sistema económico dominante a través del mercado (VOSKOBOINIK). Los artesanos crean productos para su venta en el mercado como un medio de subsistencia, muchas veces debido a la precariedad laboral y social en la que la mayoría se encuentra. Podemos concluir que fueron las mismas comunidades las que tuvieron que insertarse en el modelo económico actual para poder subsistir. García Canclini (1989) plantea que es una confluencia de dos tradiciones de mercados, que pasan a establecer entre ellas una relación de dominación. La producción artesanal no pasa a existir bajo el capitalismo, sino que el capitalismo empieza a existir en ella, reproduciéndose en su interior.

Las manifestaciones artesanales, en general, deben analizarse no como prácticas aisladas y descontextualizadas, sino insertas en un proceso continuo de transmisión de valores, creencias, saberes y técnicas que caracterizan e identifican a un grupo social a través del tiempo. Por lo tanto, en la artesanía siempre hay tradición e innovación. Así, los diversos usos sociales de este patrimonio tienden a estar en consonancia con un conjunto de representaciones y significaciones que cada grupo social (re)produce, institucionaliza, practica y transmite, por medio de formas variadas de socialización e interacción entre los miembros (PEDROTTA ET ALT, 2013). Siguiendo este planteamiento, Navarro asegura que es el artesano el que introduce cambios e innovaciones en sus productos para imponerse en el mercado actual, así

La artesanía experimenta cambios de acuerdo a la sociedad que la produce. Vemos dos vertientes fundamentales, la primera dirigida a la obtención de ingresos y la otra con un carácter de creación y materialidad cultural. Estos dos elementos se mezclan e interactúan y en la actualidad se puede decir que uno no puede vivir sin el otro. Así vemos que el artesano desarrolla los conocimientos y técnicas heredadas de generación en generación, adaptándose a las condiciones y necesidades de la sociedad de donde el artesano se nutre y convive (p. 8).

En este mismo marco, existe la discusión sobre la relación entre la artesanía y las industrias culturales. El concepto de industria cultural es desarrollado por Theodor Adorno y Max Horkheimer para referirse a la capacidad de la economía capitalista, una vez desarrollados ciertos medios técnicos, para producir bienes culturales en forma masiva, y que determinan en gran medida las actuales economías del arte y la cultura. Así, la economía se desarrolla en torno a bienes culturales tales como el arte, el entretenimiento, el diseño, la arquitectura, la publicidad, la

gastronomía o la artesanía ente otros. De esta forma, es posible establecer que la artesanía se encuentra inserta con fuerza en las industrias culturales, lo que, además, se intensifica por medio de la creación de redes, fundaciones, premios y asociaciones que representan, protegen, divulgan y apoyan los trabajos realizados en base a oficios.

Finalmente, es importante entender la artesanía no solo como un producto, sino como un “mensaje de la cultura”, como plantea Navarro, que es representado a través de un objeto, y es por esta razón que el objeto llega a ser la pieza principal analizada al estudiar las artesanías.

Debe tenerse en cuenta que los objetos artesanales son verdaderamente textos comunicantes que se abren a múltiples lecturas, referencias directas o indirectas a diferentes geografías, culturas y pensamientos.

En todos los campos o en medio de selvas y montañas, campesinos e indígenas producen y reelaboran fragmentos dispersos de su historia y de su cultura. Se establecen modos de relacionarse con el público, se estructuran modos de venta, acciones inconscientemente teatralizadas que parecen corresponder a la imagen que los compradores tienen de los artesanos<sup>42</sup>.

La introducción de la artesanía en este mercado no se debe a la reproductibilidad que pueda tener en términos económicos, sino a la cantidad de personas que pueden ser alcanzadas por su mensaje, a través del objeto artesanal, tanto al interior del pueblo que la produce como del significado que le pone el artesano(a) a ese producto. Navarro asegura que la tradición cultural, la identidad y las estrategias de comunicación para el comercio inician una historia de interacción en donde se retroalimentan, y en donde al final el objeto cobra diferentes significados de acuerdo con el contexto en el cual es leído.

Vemos entonces la transmisión de dos mensajes fundamentales que envía el artesano, el primero nos habla de sus referentes culturales, de la creatividad y experticia que se plasma en una obra de “arte popular” y la segunda de las estrategias tomadas para que estos productos sean reconocidos al exterior de sus productores<sup>43</sup>.

Para terminar, este fenómeno tiene relación con un proceso de patrimonialización, en el cual los cambios en el sistema económico y la aparición de nuevos productos comercializables al exterior de su propia cultura son la base de la identificación de un producto artesanal como identitario:

Así lo que anteriormente sólo era un oficio desempeñado por un pequeño grupo, objetos de uso cotidiano, ahora se convierten en patrimonio cultural de la comunidad, de la región e incluso indispensables en la definición de pertenencia a un país. Como resultado de esto los procesos de patrimonialización redefinen la cultura produciendo representaciones que buscan conceptualizar lo

---

<sup>42</sup> <https://www.silvananavarro.com/post/2015-2-3-mensajes-de-la-artesan%C3%ADa>

<sup>43</sup> <https://www.silvananavarro.com/post/2015-2-3-mensajes-de-la-artesan%C3%ADa>

“original” y lo “auténtico”; el desarrollo de estos procesos permite la transformación de un objeto cotidiano a un producto artesanal comercializable y aceptado ampliamente por mercados externos al de sus productores. Así, un producto artesanal con los procesos de patrimonialización es exhibido como representante de una cultura original (NAVARRO, 2013, p. 11).

En relación a la cestería, ha sucedido que a medida que el interés por la artesanía sostenible y las tradiciones culturales ha ido en aumento, la cestería indígena ha adquirido relevancia en el mercado internacional, generando la necesidad de desarrollar estrategias de comercialización que respeten la autenticidad y el valor cultural de estas piezas. Estas estrategias deben ser respetuosas con la tradición, ya que buscan visibilizar la historia y el significado cultural detrás de cada cesta indígena. Esto implica trabajar directamente con las comunidades, respetando sus métodos de producción, valorando el tiempo y la habilidad que requiere cada pieza, y asegurando que los artesanos reciban una compensación justa por su trabajo. Además, estas estrategias promueven la transparencia en la cadena de suministro, desde la obtención de las materias primas hasta la comercialización de los productos terminados, garantizando que se respeten los derechos y la dignidad de los artesanos. Esto será clave para el trabajo de investigación que proponemos, pues gran parte de la visibilización que pretendemos realizar a través del análisis y experimentación con la quilineja tiene relación con el apoyo a la producción y las ventas de las comunidades para asegurar la subsistencia de la técnica y de sus familias. La comercialización de la cestería indígena a través de canales éticos y sostenibles no solo contribuye a preservar la riqueza cultural de las comunidades indígenas, sino que también permite a los consumidores adquirir piezas únicas con historias significativas, lo que promueve la valoración y el respeto por la diversidad cultural. Lo fundamental es la importancia de la transmisión de conocimientos, técnicas, simbolismo cultural y, sobre todo, la comprensión profunda del vínculo con la naturaleza.

Finalmente, como asegura Rivera Cusicanqui (2018), las formas de resistencia cultural que planteamos en este análisis representadas en objetos de cestería tienen estrecha relación con los consumos y su acción política, que asumimos. Es por eso que destacamos la invitación de esta autora:

Es fundamental repensar nuestros consumos cotidianos, pues es ahí donde se hace más visible la brecha entre el hablar y el hacer. A este gesto lo enraízo en una `política del cuerpo`, como política de supervivencia: la *micropolítica*. No está a mi alcance pensar lo que es posible hacer a escala macro. Lo único que puedo hacer es llevar a cabo lo que creo, cumplir con lo mío, poner el cuerpo, hacerlo en un entorno de comunidades de afectos, que quizás irradiarán hacia afuera y se conectarán con otras fuerzas e iniciativas, lejos de la competencia y de las estrategias del ´éxito´ (p. 93).

### 2.3. Territorio, tejido y fibra vegetal: Conceptos entramados con la tradición mapuche

#### Territorio

Nos parece necesario comenzar este apartado refiriéndonos al concepto de *pensamiento situado* planteado por Donna Haraway, entre otras (CRUZ, REYES, CORNEJO, 2012). Este se refiere al conocer, saber y hacer qué sucede en un cuerpo que habita en un territorio específico, que está condicionado por las circunstancias, las perspectivas y las ubicaciones de quienes lo producen. Bajo esta premisa lo situado es la diferencia, que se manifiesta en factores como el género, la raza, la cultura, la clase social, etc. Estos factores implican tensionar las hegemonías academicistas y reconocer el modo en que se organizan otros saberes a la luz de las luchas sociales, y que permite pensar afectadamente, subjetivamente. De esta forma, se puede lograr una visión más amplia y completa de la realidad, que es uno de los puntos que analiza este trabajo.

Este concepto también se enmarca dentro de un posicionamiento epistemológico y decolonial, donde siempre está involucrado el cuerpo y el ser del investigador, lo que nos parece fundamental en este análisis debido a la postura epistemológica que adquirimos al estudiar la cestería en fibras vegetales. Como asegura Rivera Cusicanqui “el pensar geográfico es un pensar situado, y es vital como gesto epistemológico” (p. 108).

Por su parte, el concepto de *territorio* hoy se analiza desde varias aristas, transformándose en un concepto elástico y flexible que se transforma, porque tiene relación con el lugar / espacio y forma que se habita, se comparte y genera comunidad, ya que se entiende también como un posicionamiento epistemológico. Así lo entenderemos en este análisis. En este sentido Vinciane Despret (2022) plantea pensar el territorio a través de otros sentidos como la escucha, para dar cuenta de otras dimensiones y crear nuevas relaciones. Esta noción descoloniza el concepto conocido tradicionalmente, ya que implica entenderlo más allá de sus lógicas hegemónicas asociadas a propiedades privadas, límites meramente geográficos vinculados a fronteras y control de recursos o a similitudes culturales, sino a un conjunto “comportamental”. Así, asegura, el “territorio puede no estar ligado al espacio sino al tiempo” (p. 25). En este sentido, el territorio lo entenderemos como el espacio compartido por una comunidad vinculada y en profundo contacto con su naturaleza independiente de su ubicación geográfica, que tendrá características que implican ritmos, procesos, cambios, reorganizaciones y reterritorializaciones como asegura Despret.

La autora propone este concepto de territorialización en vez de categorías como espacio y territorio, ya que el espacio deviene como territorio una vez que es *territorializado*. Para ello es fundamental contar con un acabo conocimiento de ese espacio, de la naturaleza, de sus ciclos, de las necesidades humanas, lo que genera comunidad, apego y el desarrollo de una cultura, y a la vez, permite crear fronteras más elásticas que permiten nuevas y diversas formas de habitar y crear nuevos mundos:

Hay, sin ninguna duda, gran cantidad de modos de ser del habitar, que multiplican los mundos. Estoy convencida, junto con Haraway y muchos otros, que multiplicar los mundos puede volver más habitable el nuestro. Crear mundos más habitables sería entonces buscar cómo honrar las maneras de habitar, inventariar lo que los territorios implican y crean como maneras de ser, como maneras de hacer. Esto es lo que pido a los investigadores (p. 35).

Sobre el concepto de espacio asegura que este “coopta modos de atención, maneras de ser [...] contiene fuerzas, potencias, que los actos de territorialización vienen a buscar” (p. 104). Pero este espacio, según Despret, puede ser territorio en algún momento y dejar de serlo en otro, ya que el primero posee una “*afectividad variable*” que permite que el territorio lo moldee rítmicamente. Es en el momento en que un espacio se apropia -no a modo de propiedad, sino que se vuelve apropiado o inapropiado para uno mismo- que se vuelve territorio.

Concretamente la autora plantea a través de la vida de los pájaros imaginar otras territorialidades, donde ellos se territorializan en la medida que se apropian del espacio. Por esta razón, elige la palabra potencia para referirse a la capacidad o posibilidad de otros sonidos, olores, colores y relaciones, donde habrían territorios que dependen únicamente de sus potencias “de ser amados, cantados, disputados, repartidos, conquistados, marcados, conocidos, reconocidos y apropiados” (p. 35). En este sentido, esta concepción del término tiene relación con el tejido en fibras vegetales, ya que representa formas de habitar que se dan en distintas partes del mundo y que multiplican las formas de comprenderlo, ya que “un territorio no solamente es habitado -o tiene la potencia de ser habitado o habitable-, sino que hay tantas cosas que hacer con él como lo hay criaturas en el mundo” (p. 35).

Basados en estos conceptos es que podemos entender el territorio mapuche – huilliche, que habita gran parte de las regiones del sur de Chile y de la Isla de Chiloé, con el nombre de Wallmapu, que nos obliga a repensar nuestros territorios y raíces. Si bien existe una mirada geopolítica, también existe otra mirada sobre las vidas que lo habitan, sus prácticas y costumbres en relación al territorio.

Wallmapu es un concepto del mapuzugun utilizado para definir una idea de territorialidad propia (NARANJO, ANTILEO, PALMA, BESANDON, 2023). Sus usos semánticos han cambiado con el tiempo y han tenido diversos procesos de reflexión y redefinición. Sin embargo,

Wallmapu puede entenderse como el territorio del pueblo mapuche. Es más que una comunidad, reducción o lof. Es más que la suma de las partes, básicamente porque tiene una resonancia política con la idea de un hogar donde construir y ejercer el derecho a la autodeterminación del pueblo mapuche. Supera, también, la separación fronteriza entre Chile y Argentina (p. 17).

Rescatamos dentro de este análisis nuevamente la posición contrahegemónica del concepto que rompe con el mapa instalado por el colonialismo republicano. Apoyamos el planteamiento de los autores ya citados que entrega una noción fundamental para entender este territorio de parte de quienes lo habitan:

No es posible entender Wallmapu sin los procesos de despojo territorial. La reducción del territorio mapuche como resultado de la guerra de invasión y la instalación de colonos durante el siglo XIX y XX es un elemento estructural de la definición de Wallmapu. La imaginación de una posibilidad político territorial alberga un anhelo de reparación frente al robo sistemático e impune de los territorios indígenas. En la idea de Wallmapu coexiste un anhelo de justicia ante las políticas expansivas de la violencia colonial chileno-argentina (...) No es posible entender Wallmapu sin los procesos de despojo territorial (p. 20).

Según los autores el quehacer intelectual del movimiento mapuche ha logrado instalar la idea de Wallmapu como un concepto que reúne añoranza, anhelo, deseo de justicia y lucha por derechos colectivos, lo que ha permitido afianzar una unidad en el pueblo mapuche. Sin embargo, rescatamos que también Wallmapu es un acabado conocimiento de ecosistemas, de bosques, aguas y espacios que permitieron a un pueblo desarrollar la vida por largos años.

Desde estos sentidos, el territorio mapuche es construido desde el habitar aquellos lugares, reconocerlos, aprender de ellos. ... Las familias mapuche han construido conocimientos desde el ser, estar y vivir en esa mapu precisamente. Si bien esa territorialidad sobrevive con esfuerzo ante el escenario extractivista y depredador del modelo forestal y los altos consumos hídricos, todavía es posible pensar las formas y vidas de ese territorio de manera distinta. Los bosques del Wallmapu han sido conocidos por generaciones, desde ahí surgieron observaciones, conexiones y conocimientos para el devenir de las familias mapuche (p. 21).

En el caso de la cestería estos conceptos son necesarios para entender el fenómeno en su totalidad, ya que las elecciones de las materias primas dependen del lugar geográfico que se habita y se apropia una comunidad. Es por esta razón que las personas establecen una estrecha relación con las fibras, así como la forma de procesarlos y de crear objetos para sus usos y necesidades que logran transformarse en objetos representativos de una cultura y que les otorga identidad, basada

en un estrecho contacto con la naturaleza y sus tiempos. Este conocimiento va modificándose junto a la relación de las personas con el espacio y los cambios políticos y climáticos.

Siguiendo esta idea es necesario, entonces, vincular el concepto de *neoextractivismo* en este análisis, que tiene relación con la expansión de las industrias y su impacto en las ecologías y en conflictos socio ambientales, debido a la sobreexplotación de recursos naturales en América Latina. Es un nuevo modelo económico que aparece en el siglo XXI:

En el que las economías latinoamericanas se vieron favorecidas por los altos precios internacionales de los productos primarios (commodities), y comenzaron a vivir una época de crecimiento económico. Esta nueva coyuntura coincidió con el cambio de época, caracterizado por el cuestionamiento del consenso neoliberal, las intensas movilizaciones sociales y el cuestionamiento de las formas más tradicionales de representación política (SVAMPA, p. 11).

Este concepto aparece a la vez como una categoría analítica y con un fuerte acento político según Svampa, pues

Nos “habla” elocuentemente acerca de las relaciones de poder y las disputas en juego y remite, más allá de las asimetrías realmente existentes, a un conjunto de responsabilidades compartidas y al mismo tiempo diferenciadas entre el norte y el sur global, entre los centros y periferias (p. 14).

Siguiendo este planteamiento, podemos encontrar que los orígenes de este fenómeno se remontan al origen de la conquista española de parte de Europa,

Sin embargo, al calor del nuevo siglo XXI, el fenómeno del extractivismo adquirió nuevas dimensiones, no sólo objetivas –por la cantidad y la escala de los proyectos, los diferentes tipos de actividad, los actores nacionales y transnacionales involucrados–, sino también de otras subjetivas, a partir de la emergencia de grandes resistencias sociales, que cuestionaron el avance vertiginoso de la frontera de los commodities y fueron elaborando otros lenguajes y narrativas frente al despojo, en defensa de otros valores –la tierra, el territorio, los bienes comunes, la naturaleza (p. 12).

El extractivismo ha sido asociado no sólo al despojo de tierras y saqueo de bienes naturales, sino también a las ventajas comparativas y las oportunidades económicas que emergieron al compás de los diferentes ciclos económicos y del rol del Estado. Sin embargo, el problema radicó en la mono producción que conlleva la destrucción de la biodiversidad, acaparamiento de tierras y destrucción de territorios (SVAMPA). Es así como aparece la resistencia como una forma de hacer política, de valorizar territorios de comunidades indígenas y rescatar formas de vida, especialmente en estas comunidades que luchan por resguardar sus formas de vida y tradiciones, frente a la deforestación de bosques, contaminación ambiental y conflictos sociales.

En suma, el extractivismo recorre la memoria larga del continente y sus luchas, define un modo de apropiación de la naturaleza, un patrón de acumulación colonial, asociado al nacimiento

del capitalismo moderno. Sin embargo, su actualización, en el siglo XXI, trae aparejada nuevas dimensiones a diferentes niveles: globales (transición hegemónica, expansión de la frontera de commodities, agotamiento de los bienes naturales no renovables, crisis socioecológica de alcance planetario), regionales y nacionales (relación entre el modelo extractivo-exportador, el Estado-nación y la captación de renta extraordinaria), territoriales (ocupación intensiva del territorio, luchas ecoterritoriales con participación de diferentes actores colectivos( p. 21).

Nos parece importante considerar este concepto en el análisis, ya que podemos encontrar gran parte de su descripción en lo que sucede actualmente con los bosques chilotes, su privatización, abuso de recursos naturales y precisamente es la consecuencia de la extinción de la quilineja, fibra vegetal autóctona de la Isla. Esto genera nuevas formas de relación entre el ser humano y la naturaleza, escasa producción y disminución de la producción de artesanas y artesanos y, por último, el aumento de los precios de sus productos y la creación de objetos decorativos según la demanda de los compradores. Todos, factores que nos llevaron a estudiar este tema en busca de respuestas frente a la escasa fibra chilota hoy en día, al vínculo de la artesanía en cestería con el mercado y sobre todo, a entenderlo como una práctica cultural de resistencia, que nos transmite la importancia de las raíces de las tradiciones de nuestros pueblos y de pensar en otras formas de vida posible. Es por eso que no podemos olvidar que:

El buen vivir tiene como uno de sus ejes centrales la relación del hombre con la naturaleza como parte integrante de ella. De este modo, conlleva otros lenguajes de valoración (ecológicos, religiosos, estéticos, culturales) respecto de la naturaleza, al plantear que el crecimiento económico debe estar supeditado a la conservación de la vida (...) Los derechos de la naturaleza plantean un cambio civilizatorio profundo, que cuestiona las lógicas antropocéntricas dominantes y se convierte en una respuesta de vanguardia frente a la actual crisis civilizatoria (SVAMPA, p. 55).

## **Tejido**

El tejer existe desde los inicios de la humanidad y es reconocida como la expresión artística y utilitaria más antigua presente en todas las culturas, como se ha mencionado anteriormente. Este acto se caracteriza por entrelazar fibras que da origen a un objeto. Según el texto de Rodríguez, Ciafardo y Cuomo (2019):

Se une a lo táctil, a la confección manual, gracias a la utilización de materiales blandos y moldeables. Se constituye como un puente que permite unir el pasado, el presente y el futuro, propiciando un arte híbrido debido a su variado abanico de influencias enraizadas en lo ancestral y lo popular, que fue adquiriendo la entidad de obra artística, al deslindarse paulatinamente del estigma de su cualidad de artesanal (p. 190).

En los tejidos queda la marca de la tejedora en sus creaciones y los pensamientos se expresan en el tejido. Según el estudio realizado por Myriam Perret (2021) el acto de tejer “se trata de una secuencia de etapas que involucra planificar con la mente, consolidar el conocimiento en el corazón y hacer con las manos” (p.8). La atención de la tejedora es paciente y minuciosa, “esta atención no distancia a la artesana de lo que ocurre a su alrededor, al contrario, suelen ser momentos compartidos, agradables, mezclados con charlas distendidas” (p.9).

El acto de tejer implica procesos previos que son necesarios para lograr el producto final, como lo es el hilar. Este puede ser de lanas o fibras textiles como vegetales. A pesar de ser procesos distintos, según el tipo de materialidad con el que se va a trabajar, este paso es fundamental para contar con los procesos necesarios para comenzar a tejer. Este consiste en:

Un agregado continuo de fibras, de longitud individual limitada y naturaleza diversa, que han sido manipuladas (obtenidas, seleccionadas y procesadas) para ser integradas en una nueva unidad, a partir de su torsión conjunta. Esta unidad textil puede unirse a otras similares, para así formar hilos (cordeles) con hilados (cabos) múltiples.... Un hilo presentará entre sus variables y atributos de construcción: longitud, diámetro, dirección/es y ángulo de torsión y grado de tensión, que variarán de acuerdo con los fines tecnológicos, estéticos, funcionales, de confort y/o de performance de la producción textil, en conjunción con las múltiples posibilidades (conocidas o no) que se desprenden de las propiedades inmanentes de las fibra (p. 9).

Una vez iniciado el tejido, aparecen los gestos textiles, considerados por Tania Pérez-Bustos (2021) como

Actos comunicativos cargados de sentido que se expresan en los movimientos de nuestros cuerpos en relación con la materialidad textil; movimientos a los que pocas veces prestamos atención por su condición rutinaria (...), pero que sin embargo tienen una potencia importante, la cual emerge de la relación entre los cuerpos humanos y más que humanos que les crean. Estos gestos hacen que la materialidad se transforme, se componga, resista, se deshaga y vuelva a hacer, y con ello también van permitiendo que nuestros cuerpos encarnen esas mismas posibilidades materiales. Así, pensar desde los gestos textiles implica asumir su ontología material, los cuerpos humanos y más que humanos que le constituyen y son constituidos en ella, los tiempos y espacios que les hacen posible (p. 28).

Dentro de estos actos encontramos uno que es fundamental tanto en el tejido textil o con fibras vegetales, como también en el bordado: la repetición. Este acto permite avanzar en el tejido, y a veces retroceder, dar forma y a la vez, entrar en una dinámica atemporal, meditativa, creativa muy vinculada al tiempo que se percibe detenido en ese momento del tejer. Además, la repetición es necesaria, ya que:

Se repite para guardar la memoria corporal de lo que se hace, se repite para aprender y entender las puntadas, se repite y repite y repite para alcanzar la maestría de la labor. Junto con esto, el hacer textil en sí mismo es fundamentalmente repetitivo, los materiales se envuelven y enredan

sobre sí mismos una y otra vez de formas múltiples, y en esa repetición material, se va envolviendo al cuerpo que repite. Son muchos los cuerpos que aprenden y repiten, los cuerpos de quienes enseñan y aprenden, los cuerpos que se evocan al repetir, el propio cuerpo que se envuelve sobre sí mismo al realizar este gesto y con ello, de forma especular parece también desplegarse y multiplicarse (p. 38).

Es en este acto donde aparece el cuerpo, y en este tejer colectivo aparece un diálogo con la materialidad y comienzan las tejedoras a mover su cuerpo según lo que necesiten hacer o el punto que estén desarrollando. Es también el momento donde la tejedora se conecta con sus memorias ancestrales y permite detener el tiempo o al menos su percepción, donde se producen “espacios propios, en los que otras formas de estar en el mundo son posibles” (p. 48 y 49). Esta repetición, según el planteamiento de Pérez- Bustos nos hace sentir distintos al final, porque esa práctica implica un observar, un detenerse, un pensar, un crear, un aprender, un resistir.

Encuentro fluidez en la relación entre generación y destrucción mientras el tejido va emergiendo, fluidez entre anudar y desanudar, anudar, anudar, anudar y desanudar... la generación de superficies está sostenida por su destrucción parcial y cuidadosa. La destrucción parcial es reconstruida por el tejido. Sobre esto Haraway nos recuerda que la vida y la muerte están inexorablemente enredadas y trenzadas, la muerte es abono para la vida, y que ese entrelazamiento es un feminismo especulativo, un hacer figuras de cuerdas, un hacer tejido, «es pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos, (...) como la vida misma, los orígenes (p. 109).

Un punto interesante es el resultado del tejido, independiente de cómo sean sus terminaciones según la técnica aplicada. El proceso creativo conmueve y queda como registro de las manos de la tejedora en él. Generalmente es difícil no sentir alguna emoción o conexión al tener entre las manos un tejido, ya que el objeto es el que lleva las huellas de quien lo hizo y cuenta historias de quienes los hacen. Es por esta razón que hoy los pensamos como objetos de resistencia cultural frente a un consumo masivo de productos, generalmente de plástico, creados en fábricas. Pérez-Bustos asegura que:

Quien aprecia esta materialidad no puede dejar de tocarla, así lo textil convoca al tacto y es tacto. Se produce con el cuerpo y el cuerpo se produce en ese hacer. Las piezas textiles encarnan el cuerpo que las hizo, en ellas está el sudor de las manos en movimiento que entrelazaron o atravesaron hilos para construir su superficie (p. 227).

Por último, siguiendo a esta autora, los cuerpos en el hacer textil son generalmente en colectivo y “quizás por ello también, son genealógicamente femeninos” (p. 227). Generalmente las mujeres tejen acompañadas, pero sobre todo queremos destacar la cantidad de memorias femeninas que se evocan en esos actos de tejer cuyos cuerpos son traídos a la memoria al hacerlo todas juntas.

Para Rivera Cusicanqui el tejido y la tejedora son la gran metáfora de la interculturalidad, ya que “las mujeres siempre tejen relaciones con el otro, con lo otro. Con lo salvaje, con lo silvestre, con el mercado, con el mundo dominante. Siento que hay una capacidad de las mujeres de elaborar relaciones de interculturalidad a través del tejido. Es un reconocer también que el cuerpo tiene sus modos de conocimiento”<sup>44</sup>. Es también una forma de repolitizar un oficio doméstico, que traspasa al tejido y encuentro el cuerpo de la tejedora con sus historias, memorias, territorios y comunidades. De esta forma podemos pensar en las tejedoras como productoras de tejido social y del cuidado de las tradiciones y de la vida. La práctica comunitaria, social y heredada, como dice Paz, hace de este oficio un valor innegable en el rescate de nuestras tradiciones culturales latinoamericanas y particularmente frente a las formas de operar del mercado.

Hecho con las manos, el objeto artesanal guarda impresas, real o metafóricamente, las huellas digitales de quien lo hizo. Esas huellas no son la firma del artista no son un nombre; tampoco son una marca. Son más bien una señal: la cicatriz casi borrada que conmemora la fraternidad original de los hombres (p. 136).

Creemos en este punto que no podemos dejar de nombrar las prácticas femeninas de las arpilleras. En Chile, este tipo de bordado comunitario representó la resistencia de muchas mujeres, su forma de vivir duelos, penas, opciones políticas y especialmente como una forma de hacer comunidad y de denunciar violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar<sup>45</sup>. Estas arpilleras fueron voces, oídos, denuncias, y hoy una fuente histórica comunitaria reconocida a nivel mundial.

El primer objeto creado a través del tejido con fibras vegetales en la civilización humana se dice que son los nudos para amarrar embarcaciones o los canastos para transportar materiales esenciales de subsistencia. Ambos de corte utilitario, necesarios para sobrevivir. La “teoría de la bolsa de la ficción” es un ensayo de Úrsula K. Le Guin<sup>46</sup>, que plantea que el primer dispositivo cultural fue probablemente un recipiente en forma de bolsa para contener agua, semillas, comida, etc. y que finalmente se transforma en un transporte cultural:

Si algo que hacen los humanos es poner algo que desean, porque es útil, comestible o hermoso, en una bolsa, una canasta, o un trozo de corteza u hoja enrollada, o una red tejida con tu

---

<sup>44</sup> <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>

<sup>45</sup> <https://artishockrevista.com/2020/03/26/arte-mujer-y-memoria-arpilleras-de-chile/>

<sup>46</sup> <https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2015/04/La-teoria-de-la-bolsa-como-origen-de-la-ficcion-UrsulaKLeGuin.pdf>

propio cabello o con lo que tengas, y luego te lo llevas a casa contigo, y entonces el hogar es otro tipo de bolsa o bolsa más grande, un contenedor para personas, y luego sacas lo que recogiste y lo comes o lo compartes o lo guardas para el invierno en un contenedor de soldados o lo pones en el atado de medicinas o en el santuario o en el museo, el lugar sagrado, el área que contiene lo que es sagrado, y luego, al día siguiente, probablemente hagas lo mismo nuevamente— si hacer eso es humano, si eso es lo que se necesita, entonces soy un ser humano después de todo. Totalmente, libremente, alegremente, por primera vez (p. 9)

La producción artesanal no solo es una manifestación creativa, sino que también desempeña un papel fundamental en la subsistencia y la adaptación de los individuos a su entorno. Estas creaciones artesanales, como el tejido, la alfarería y otros objetos, representan la forma en que los individuos se adaptan y utilizan su entorno para cubrir sus necesidades básicas.

Por ejemplo, el tejido se desarrolló como una forma de cubrirse y protegerse, mientras que la alfarería se empleó para calentar, cocinar y servir los alimentos. Además, se crearon objetos líticos y de cestería para actividades relacionadas con la pesca y la caza. En resumen, la artesanía se originó para satisfacer las necesidades prácticas de las personas en su vida diaria (p. 26)<sup>47</sup>.

Según los hallazgos arqueológicos más recientes, los nudos que confeccionaron los primeros habitantes de Monte Verde sería el inicio de la cestería en nuestro continente. Esto quiere decir que en el territorio mapuche ya habían comunidades habitando nuestros espacios y vinculándose con la naturaleza a través de sus producciones de nudos y cestos<sup>48</sup>.

La evidencia arqueológica nos ayuda a pensar la antigüedad del oficio cestero, elucubrar posibilidades con respecto a las prácticas y las costumbres que pudieron tener las poblaciones humanas antiguas. A estos hallazgos se suman los bosques, quienes a través de sus árboles y biodiversidad narran su propia historia, complementando las materialidades arqueológicas (p. 16).

Respecto a la artesanía en cestería mapuche, podemos encontrar un vínculo intrínseco entre las manifestaciones artísticas y el contexto social y natural en el que se desarrolla, el que permite que la comunidad genere su propia identidad y tradiciones, que se heredan de generación en generación por traspaso oral y prácticas comunitarias familiares. La cestería es un gran ejemplo de tejido en comunidad por el profundo significado cultural y simbólico que tiene para el pueblo mapuche, ya que representa, además, la conexión con la naturaleza, el conocimiento de sus ciclos, tiempos y mensajes en cada una de sus representaciones: “A través de la cestería se agita una cierta memoria de las manos, conjugando técnicas y materialidades de la vida que contienen relaciones

---

<sup>47</sup> [https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION\\_CESTERIA\\_WALLMAPU-digital.pdf](https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION_CESTERIA_WALLMAPU-digital.pdf)

<sup>48</sup> Ver mapa en [https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION\\_CESTERIA\\_WALLMAPU-digital.pdf](https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION_CESTERIA_WALLMAPU-digital.pdf) p. 12.

específicas entre personas, familias y otras formas de vida” (p. 21)<sup>49</sup>. Hay algo de continuidad y habilidad en el tejido de cestos de fibras vegetales, que servían de sustento a las comunidades basadas en el intercambio de estos objetos con fines utilitarios. Además, “el conocimiento sobre las formas de vida vegetal y su uso en la cotidianidad potencia la imagen de una sociedad que se despliega por un vasto territorio” (p. 25)<sup>50</sup>, y que posee un conocimiento acabado de las fibras con las que identifica sus procesos, características y utiliza las que tiene a su alcance.

En los tejidos mapuche con fibras vegetales podemos distinguir cuatro puntos básicos, que están relacionados a la cestería en general, como comentábamos en un capítulo anterior. Ellos dependen de las fibras que dispongan y de los objetos que necesiten crear para su uso doméstico, ya que algunos puntos son más resistentes o tupidos que otros.

Estos puntos son, según el análisis de Carrasco, Cisternas (2019):

- Aduja o espiral: Tejido tupido que logra un tejido compacto y grueso que resulta impermeable. Consiste en enrollar en espiral un manajo de fibra vegetal y con la ayuda de una aguja gruesa se va dando puntadas cada cierto trecho con hebras de fibra. Así, se va recubriendo el interior a la vez que se van dejando unidas las espirales entre sí. Es una de las técnicas más simples y antiguas y es reconocida por un perfecto acabado.
- Entramado: Consiste en el entrecruzamiento de fibras sobre una urdimbre previa. Es decir, se realiza un esqueleto de fibras que luego se van cubriendo con otras fibras entrecruzándolas. Esta técnica es ideal para aprender el oficio por su simpleza y rápido aprendizaje.
- Anudado: Esta técnica se basa en la construcción de una especie de red a partir de trenzas de fibra que se van entrecruzando para formar rombos.
- Trenzado: Esta técnica se basa en entrecruzamiento de tres manajos de fibras vegetales delgadas, la cual se une a través de la costura para formar un cesto.

Con estos puntos la comunidad mapuche comenzó tejiendo nudos, cestos y hoy en día existe una variada producción de objetos utilitarios y decorativos que pueden vender para costear sus gastos familiares.

---

<sup>49</sup> [https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION\\_CESTERIA\\_WALLMAPU-digital.pdf](https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION_CESTERIA_WALLMAPU-digital.pdf)

<sup>50</sup> [https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION\\_CESTERIA\\_WALLMAPU-digital.pdf](https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION_CESTERIA_WALLMAPU-digital.pdf)

Sin embargo, la degradación del bosque y las expectativas de los jóvenes por estudiar carreras profesionales, hacen difícil que estas tradiciones subsistan por mucho tiempo más. Siguiendo el planteamiento de Carrasco y Cisternas,

Los desafíos de la cestería como práctica cultural deben ser analizados teniendo en cuenta las dinámicas y procesos económicos de los territorios. La cestería mapuche se ha visto condicionada por la privatización de la tierra y los recursos. La fragmentación del bosque nativo y la falta de acceso a él han modificado la relación de los artesanos con el territorio, afectando su cercanía con la naturaleza, cambiando la forma de recolección y, en algunos casos, incluso los tipos de fibras que utilizan para su labor. La desaparición de ciertas fibras vegetales ha obligado a incorporar materiales que tradicionalmente no se utilizaban en la elaboración de cestería, ya fuera por su calidad o atributos estéticos. Ejemplo de las transformaciones es el caso de aquellas empresas forestales que, como parte de las medidas de compensación que deben implementar, han puesto en marcha iniciativas de fomento de la cestería, poniendo a disposición de los artesanos locales plantas nativas cultivadas en invernaderos construidos dentro de sus predios.

El peligro asociado a la pérdida de tradiciones e identidad es grande, ya que las fibras no crecen de igual manera en hábitats distintos. Es el caso de la quilineja, donde hoy existe muy poca fibra debido a las explotaciones en los bosques y a la privatización de ellos. A veces tampoco las artesanas y artesanos tienen acceso a grandes cantidades, por lo que sus producciones disminuyen considerablemente. Sin embargo, un factor fundamental considerado en este análisis es la posible pérdida del valor simbólico asociado a esta producción, la que se encuentra intrínsecamente asociada al bosque y a su recolección. En este sentido, la introducción de la ñocha o manila, ha podido suplir la falta de otras fibras en la Isla de Chiloé, llegando incluso a ser más conocida que la fibra nativa, la quilineja. Por último, según las autoras,

Las instituciones encargadas del patrimonio cultural nacional –en especial, los museos–, enfrentan hoy una serie de desafíos relativos al registro, investigación, exhibición y puesta en valor de sus colecciones de cestería. En el caso particular de la cestería mapuche, los museos deben promover la cestería como práctica tradicional, incluyendo a miembros del pueblo mapuche en el conocimiento y reconocimiento de las piezas, para la posterior descripción de los contextos de hallazgo. A lo anterior se suma la necesidad de avanzar en el trabajo de recopilación de bibliografía, la cual, si bien es escasa, se encuentra disponible para ser organizada y analizada. Sería recomendable, finalmente, que los museos integraran en sus guiones la discusión ecológico-política, que permite distinguir con mayor claridad las amenazas subyacentes a la disputa por los recursos y la construcción de formas de desarrollo en los territorios.

## **Fibra vegetal**

En el caso específico de la cestería, el cuerpo de las mujeres, que son las que más tejen, es un instrumento de producción, ya que se expone, se articula y también se modela durante el proceso de realización de artesanías (MATARRESE, 2016), y gracias a él se logra la realización de un objeto.

Durante el procesamiento y realización de las cesterías, que tiene lugar generalmente por la tarde, la disposición corporal es sedentaria y el trabajo que se requiere es el minucioso diseño y tejido de las piezas. Es contrastiva la aparente quietud que conlleva esta actividad que las mujeres realizan sentadas en diversas reposeras o sillas –según dispongan– con el incansable y muchas veces imperceptible movimiento de sus manos que por momentos parecen, a un desatento observador, cobrar autonomía (MATARRESE).

Este proceso comienza con la búsqueda de materias primas, especialmente en los bosques, los tratamientos necesarios y finalmente la creación/acción. En este punto es importante reflexionar acerca de la estética, su percepción y expresión que da cuenta de procesos sociales dinámicos y de la circulación de los objetos creados (MATARRESE, p. 2 y 3). En el caso de la cestería, además existe el conocimiento de la naturaleza y las tradiciones de cada comunidad que son fundamentales para entender los objetos producidos y poder asignarles un valor y significado. No podemos olvidar la importancia también de la práctica continua que logra habilidades en el tejido y creación de objetos, como también el carácter comunitario que tiene este oficio tanto en la recolección de materias primas, como en el compartir momentos de tejido y creación.

Finalmente, rescatamos el acto de tejer como una forma de crear nuevos mundos, de resistir y de transformar aspectos de la naturaleza, en arte. Es importante entender este traspaso de saberes por cientos de años a través de la oralidad, sin necesidad de la escritura y el profundo conocimiento de los ecosistemas y las propiedades de las plantas que se utiliza en la creación de cestas nos permite plantear una existencia continua de estos saberes y técnicas a lo largo del tiempo (p. 21)<sup>19</sup>.

Específicamente en el caso de esta investigación se analizarán dos casos de artesanas chilotas que trabajan con la fibra de quilineja para crear sus objetos artesanales. Decidimos considerar la voz de estas mujeres como sustento teórico, y a propósito del pensamiento situado,

---

<sup>19</sup> [https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION\\_CESTERIA\\_WALLMAPU-digital.pdf](https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION_CESTERIA_WALLMAPU-digital.pdf) p 21

porque ellas reflexionan sobre el origen y el significado del tejido con esta fibra vegetal, al practicar esta técnica ellas representan mejor que nadie sus representaciones y significados.

Raquel Aguilar Colivoro es una de ellas, mujer huilliche del estero de Yaldad, vive a 7 kilómetros de Quellón. Para ella, la quilineja es una especie ancestral: “mis abuelos, mis bisabuelos y quienes vinieron anteriormente tenían quilineja, la trabajaban porque era una necesidad, era lo básico, porque era algo utilitario, no como hoy que es más decorativo” (Artesanías de Chile, “Visita al taller de un artesano”, min1:36). Ella recolecta la fibra de lo que queda cuando sacan leña del bosque y así la reutiliza. Teje con la raíz, no usa herramientas y solo se recolecta lo que se va a utilizar, para asegurar la conservación de la planta y para que sirva a futuras generaciones. Rescatamos de su testimonio el contacto y vínculo con la naturaleza y lo exponemos acá como un modelo de resistencia cultural, debido a que, al tejer, según sus palabras:

Se produce una conexión con la tierra, la naturaleza y uno va dejando un trazado en la historia de poder enseñar no solo el oficio sino también la conservación. Detrás de cada pieza que uno realiza hay un rescate. Para que yo pueda hacer esta pieza hubo un traspaso de conocimiento de generación en generación. En mi caso estaba perdida en dos generaciones, pero estaba en mis genes, venía en mi sangre cuidarla, por eso volví a tejer para recatar lo que mis antepasados hacían. (Artesanías de Chile, “Visita al taller de un artesano”, min13:02).

Asegura Aguilar que la quilineja hembra es más delgada y se usa para trabajos de joyería, para los productos decorativos y utilitarios usa la quilineja macho, que es más gruesa y dura, aunque ambas son flexibles y resistentes.

El año 2023 Raquel Aguilar participó en la sexta versión de la Bienal Internacional Oficios de Arte y Creación Revelaciones, en el Gran Palais Ephemere, al pie de la Torre Eiffel, siendo esta la bienal de artesanía contemporánea más grande de Europa. Inaugurada en 2013 y organizada por Ateliers d'Arts, sindicato que reúne a más de seis mil artesanos, artistas y fabricantes de obras de Francia, y cuya misión es la valorización, representación, defensa y desarrollo económico de los talleres de arte. La selección de las artesanas y artesanos que participaron ese año de Chile, seis en total, estuvo a cargo del comisario francés Romain Juilha y Nury González, artista chilena, curadora y directora del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, a la fecha<sup>52</sup>. Podemos analizar que gracias a esta participación su trabajo cuenta con valoración social, que va más allá de la propia materialidad del objeto. Por lo tanto, nos encontramos frente a un caso de producción

---

<sup>52</sup> <https://www.cultura.gob.cl/destacado/comienzo-la-participacion-de-chile-en-revelations-2023-la-bienal-de-artesania-contemporanea-mas-importante-de-europa/>

artesanal, con valor simbólico y social, que además está en peligro de extinción y cuenta con una escasa puesta en valor en la sociedad.

Otro caso relevante es el de Lucy Guineo, artesana mapuche huilliche, quien vive en Ancud. Aprendió el oficio de su abuela y de su madre desde niña y en la adultez comenzó a retomar el oficio como una terapia, “me fui reencontrando con mi identidad y mi cultura huilliche, de la que me siento muy orgullosa” (Artesanías de Chile, “Reflexiones desde el taller de Lucy Guineo”, min1:17). Eligió trabajar con la quilineja por su valor histórico y mitológico en Chiloé, “en el bosque te cargas de energía y te sientes bien contigo misma” (Artesanías de Chile, “Reflexiones desde el taller de Lucy Guineo”, min1:22). Sus trabajos comenzaron a ser reconocidos por la Municipalidad de Ancud, el Museo Regional de Ancud, su comunidad y los turistas.

En las entrevistas realizadas por la Fundación Artesanías de Chile, ella relata sobre la recolección de la quilineja, la cual actualmente solo se encuentra solo en el bosque de los campos. Cuenta que al bosque no se debe ir sola y se debe pedir permiso para entrar, ya que se le debe respeto. Para recolectar la fibra y trabajar con ella para poder sacarla se debe tener fuerza ya que es dura y necesita por lo menos cuatro kilos de quilineja para aprovechar el viaje. Una vez terminada la recolección se debe limpiar y secar para recién poder comenzar a crear sus diseños de objetos. Hoy sus piezas son decorativas y se compran como adorno, son piezas de colección validadas por un grupo social que reconoce en ese trabajo un alto valor simbólico y bello.

Ambas artesanas viven de sus trabajos hechos a mano, transados en un mercado informal en el que prima el dato y en el que no existe un soporte formal para la adquisición. Es por ello, igualmente, que su visibilización y valoración hoy resulta fundamental. Además, este ejercicio de reconocimiento permite acceder a la identidad de la comunidad huilliche, en tanto, según señala Echeverría, esta “solo ha sido verdaderamente tal o ha existido plenamente cuando se ha puesto en peligro a sí misma entregándose entera en el diálogo con las otras identidades” (ECHEVERRÍA). La comunidad huilliche, hoy organizada en grupos que intentan en Chiloé mostrar sus tradiciones, se expresan en el trabajo de la cestería en tanto piensan que esta tradición puede perderse. Al menos así lo aseguran ambas artesanas, las que le dan un gran valor a las tradiciones familiares vinculadas al trabajo con la fibra.

Finalmente, debido a sus características, es posible establecer que esta práctica artesanal, opera como una resistencia al modelo económico imperante en nuestro país, y en el mundo, en el que “el arte popular es capaz de imaginar modalidades alternativas que no significan ni la

cancelación de la belleza ni el desaire de sus funciones sociales: puede conservar al mismo tiempo la eficacia de sus formas y de la densidad de los significados” (ESCOBAR). Este oficio nos muestra cómo operan en el sistema de vida actual otras formas de vivir y de relacionarse que le dan sentido a la existencia y que permiten que se configuren una serie de dinámicas sociales que se entrelazan y que, finalmente, le dan sentido al arte y representan sus expresiones.

El futuro de esta técnica depende de la conservación del bosque de Chiloé, de su recolección sustentable y de su propagación en zonas donde se ha explotado por el uso maderero. Actualmente la fibra se encuentra en peligro de extinción, existe un desconocimiento botánico y escaso rigor histórico y cultural en relación con sus múltiples usos.

Este análisis desde lo cultural y material tiene como objetivo pensar en la existencia de otras formas de vida posible como una herramienta fundamental para hacer política, para el arte, para desarrollar imaginarios en la globalización. Es por este motivo que la cestería en quilineja representa la conexión a un territorio, a las memorias ancestrales, al cuerpo y los conocimientos de la naturaleza, donde el ser humano se reconozca como parte de ella. Esa es la invitación.

### 3. Objetivos

El objetivo general de esta tesis es: analizar el valor simbólico, material y sociopolítico de la cestería en quilineja, destacando su rol como práctica de resistencia frente al modelo económico capitalista, a través de la experimentación artística con la fibra.

Los objetivos específicos son:

1. Identificar y analizar el debate sobre el patrimonio inmaterial, la artesanía y el arte en América Latina, situando la cestería en quilineja en el contexto chileno.
2. Explorar la materialidad del tejido vegetal, profundizando en sus significados y valores culturales.
3. Reflexionar sobre el potencial de esta práctica artesanal como acto de resistencia frente al sistema económico actual, mediante la experimentación artística con fibras vegetales.

#### **4. Preguntas de investigación**

La tesis aborda las siguientes preguntas centrales:

- ¿Cómo la cestería en quilineja produce un valor simbólico y socio-político en la actualidad?
- ¿Cómo dialogan lo cultural, lo social y lo político a través de esta práctica artesanal?
- ¿Puede un tejido hecho a mano con fibras vegetales ser un acto de resistencia frente al capitalismo?

## 5. Metodología

Esta investigación se basa en el paradigma cualitativo ya que busca conocer, comprender significados y formas de vida, y visibilizar una de las tradiciones artesanales más antiguas en el mundo: la cestería en fibras vegetales. Para ello se trabajará desde la metodología de investigación desde la práctica artística, en consonancia con los fundamentos del Magíster en Arte Popular Latinoamericano. Esta metodología se enmarca en el proceso artístico, el cual es fundamental para entender los significados y el valor de la tradición analizada, junto a su reflexión crítica y la propia experimentación. No hay separación entre sujeto y objeto y no hay distancia entre el investigador y la práctica, según lo planteado por Henk Borgdoff (2010), en quien nos basaremos para entender esta metodología.

Un aspecto importante de este tipo de metodología es que busca no solo estudiar la corporalidad sino también la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo, según María José Contreras (2013). Y aplicado en el estudio y experimentación de la cestería tiene mucha relación, debido a que el cuerpo es un actor fundamental en el momento de crear y producir objetos de fibras vegetales, es donde también se encuentra la memoria corporal de las mujeres que practican esta artesanía y el espacio donde se trabaja con el cuerpo. Como señala Contreras, “es necesario reivindicar que aquello que el cuerpo sabe no puede traducirse al discurso, no del todo por lo menos. Existe un residuo de la experiencia que habita en nuestro cuerpo individual y también en nuestros cuerpos sociales que es irreductible a la palabra”. (p. 85).

La perspectiva de esta metodología es situada, se analiza a partir de un territorio americanista y chileno específicamente; interseccional y feminista, sin que ese sea el foco mayor a estudiar, pero es imposible dejarlo de lado al ser una práctica femenina en la mayoría de los casos estudiados. Y estas adscripciones identitarias están presentes en la práctica y creación. También existe un foco político fundamental que vincula a la práctica con la resistencia al modelo económico actual y que a través de la experimentación con las fibras vegetales esperamos reflexionar. El proceso se identificará con el concepto de conocimiento situado de Donna Haraway, basado en la importancia desde dónde se piensa una problemática y qué situación tomo yo, junto a la importancia de los materiales que pueden ser distintas fibras vegetales, tales como el mimbre, el yute, la quilineja, la manila. Por lo tanto, el lugar de enunciación y el sujeto de esta práctica soy yo, ya que esta investigación tiene relación con mi experiencia en el proceso de tejer con fibras

vegetales, para conocer y acercarme a las experiencias de artesanas que nos hablan de nuestra memoria como país y como mujeres. Además, se analizarán reflexiones de artesanas chilotas, de símbolos que marcan la práctica de la cestería y de identificaciones de comunidades con un territorio en la que el conocimiento de la naturaleza es su base, ya que nos hablan de un modo de vivir y relacionarse con su entorno. Sumado a ello, esta producción artístico cultural se basa en cuatro grandes temas relacionados con el tejido: el tejido mismo, la memoria de los antepasados a través de las fibras, el cuerpo y su relación con el territorio, el silencio y tiempo de la práctica, y la resistencia cultural como forma de mostrar otras opciones de vida posibles al sistema económico capitalista.

Se utilizarán como herramientas la experimentación, el uso de preguntas, la libertad en la elección de herramientas de otras metodologías, como el hacer una bitácora creativa basada en una adecuación del cuaderno de campo, revisión bibliográfica exhaustiva, material visto en clases, conversaciones en los semanarios e investigaciones provenientes de estudios asociados a patrimonio cultural y experiencias museográficas.

Al final de la investigación se realizará una curaduría a partir de un ejercicio creativo, donde existe una producción artística propia que es parte de la investigación y donde la reflexión emanará de la obra. Los métodos serán experimentales e interpretativos basados en una reflexión crítica y argumentación teórica. El resultado incluye el conocimiento que se genera en el proceso de creación y que será documentado a través de una bitácora. Se centra en los significados y experiencias de las prácticas en su contexto y la importancia de este en la producción de conocimiento vinculado a la resistencia. Finalmente, la práctica intentará resolver mis preguntas: ¿Cómo puedo utilizar mi práctica artística para explorar y comprender un problema social específico? ¿Cómo levanto mi reflexión a partir de una materia específica? ¿De qué manera se inserta en el debate político, artístico y cultural mi obra? ¿Desde dónde me posiciono yo con este discurso o desde dónde estoy narrando? ¿Cómo lo cultural dialoga con lo social? ¿Cómo puedo demostrar que esta práctica habla de resistencia cultural?

Desde la óptica del análisis cultural este proceso cuenta con las siguientes dimensiones:

- Dimensión de enunciación: análisis desde el concepto de territorio como espacio habitado, propio y cercano.

- Dimensión formal: se utilizará en la práctica distintas fibras vegetales como manila o ñocha, palmera, mimbre y yute, en caso de no conseguir quilineja. Además, se registrarán videos y audios del sonido del taller, de las clases y de la fibra en sus distintos procesos.
- Dimensión semántica: se estudiará el aspecto simbólico de este tejido basado en el caso de la quilineja y la manila, pero como representación de manifestaciones culturales adscritas a un territorio que pueden ser aplicadas a cualquier cultura. Se levantará una reflexión desde la materialidad y sus procesos.
- Dimensión ideológica: la investigación tiene una clara dimensión simbólica e ideológica vinculada inicialmente al territorio de Chiloé, a las tradiciones de comunidades indígenas y su revalorización, a los procesos globales y a la visibilización de un oficio. Se producirán objetos en talleres y en una residencia en Valdivia y junto a las reflexiones de algunos ramos del magíster podrá experimentar con sonido e imágenes que complementen el aspecto simbólico e ideológico de la investigación. Los laboratorios del Magister han permitido experimentar con los conceptos de sonido y territorio. Se viajará al territorio de Chiloé o Valdivia para vivir el proceso de la extracción y tejido con fibras vegetales.

Las herramientas metodológicas que acompañaran este proceso son:

- Clases de cestería tomadas entre agosto y diciembre con la artista textil Carla Pinto en sesiones semanales de tres horas donde aprenderé los procesos del tejido en fibras vegetales con manila, yute y palmera, y diferentes puntos (entramado, embarrilado, cruzado y torcido) y creación de objetos.
- Residencia en la Isla del Rey en Valdivia en octubre con Manos de Ñocha, Colectiva Zomo Kimun y Santiago Arte textil, donde durante tres días de realizará el proceso de recolección, hilado y tejido con cuatro puntos distintos y creación de objetos. Durante los tres días solo está planificado tejer y aprender los cuatro puntos básicos en manila o ñocha, además de ir a recolectar al bosque la planta y trabajar en todo su proceso de preparación para tejer, que consta de cortar la planta a utilizar, haciendo cortes hasta casi la base para después colgarla en un lugar seco y fresco. Luego se remoja durante toda la noche idealmente para poder comenzar a tejer. Cada día se practicará un punto nuevo con alguna forma de objeto diferente. Todo este proceso estará acompañado de meditación, concentración y silencio, entramado con las conversaciones con las profesoras sobre la planta, la cestería y la cultura mapuche.

- Bitácora del proceso con reflexiones, dibujos de puntos y objetos, sensaciones.
- Video y audios del proceso.
- Práctica semanal del tejido y del proceso y sus reflexiones, que me permite entender el significado de la quilineja a través de otras materialidades de similares procesos y tiempos.

A través de esta descripción metodológica pretendo ordenar y sistematizar el proceso creativo basado en materias primas vinculadas a un ciclo natural, que tiene distintos tiempos en sus procesos y como resultado permite crear objetos para distintos usos y que representa la memoria de comunidades indígenas presentes hoy. Explicando así, la idea de resistencia cultural que pretende este trabajo y que demuestra que la artesanía se puede pensar como una expresión artística hoy que permite ser, además, comercializada si se quiere.

## 6. Bitácora Creativa

13 de agosto de 2024

Me inscribí en un seminario de cestería en La Reina con la artista textil Carla Pinto. Son siete clases una vez a la semana que duran tres horas cada una. La idea es aprender cinco puntos y crear un objeto por cada tipo de punto.

Esta artista trabaja en manila, yute, algodón, lino, coirón, totora, junco e hilos de cobre. Tiene una capacidad creativa enorme y en su taller, en su casa, se pueden ver todas sus obras. Es muy inspirador y dan ganas de aprender todo.

Hoy tuve mi primera clase de cestería. Fuimos cuatro mujeres a la casa de Carla Pinto. Todas muy simpáticas y acogedoras. Casi todas sabían bastante de bordado o tejido. Me sentí un poco ajena, ya que a pesar de que se tejer con lana y bordar no son hábitos que tenga a diario. Aunque me encantaría que sí lo fueran, tengo muchos proyectos sin terminar. Fue difícil para mí entender esta forma de tejer y soltar mi mano que no hacía nada desde hace dos años, que estuve bordando en Guatemala.

Comenzamos con un tejido con yute negro y burdeo para soltar la mano con el tejido, ya que el yute es más blando y fácil que la manila. Hicimos tres puntos básicos que me costó mucho lograrlos. Pero es increíble como después de mucha práctica y de ensayo y error, se logra. Desarmé varias veces lo avanzado y me di cuenta de que era difícil para mí tejer y conversar a la vez. ¡Cómo lo hacen las artesanas! Pensaba en el texto de Octavio Paz y no logré ese espacio de distensión y conversación que él tanto alude en su ensayo sobre “El uso y la contemplación”. Cuando lograba tejer con fluidez, fue en momentos de silencio, un momento casi meditativo. Maravilloso.



Siento que tengo las manos tiesas. Hace dos años que no hacía nada con ellas. Pero logré disfrutar del espacio y recordar cuando bordaba en Guatemala acompañada de lindas y sabias mujeres. Y cómo ese momento y ese espacio colectivo motiva y te da energía para seguir cosiendo, bordando o tejiendo. Este espacio es realmente inspirador.

Registré conversaciones, saqué fotos e hice videos para no olvidar los puntos. A ratos era igual a tejer con lana y palillo, pero con los dedos. Nunca había hecho algo así.

Me acabo de dar cuenta que el cuaderno que saqué de mi cajón para escribir mi bitácora es de una pintura de Pierre-Auguste Renoir de una mujer, Marie-Thérèse Durand-Ruel cosiendo en un jardín. ¿Coincidencia?



Cuando logré hacer los puntos, me encantó el yute.

Carla insistió en que tejiera durante la semana para soltar la mano a pesar de que no me resultó el diseño planificado.

Las conversaciones en el taller fueron muy entretenidas, escuchamos música y nos conocimos.

Mi canasto no resultó como debería, pero quedó lindo. Tengo que terminarlo aún. ¡Es mucha pega!

Me di cuenta de que soy perfeccionista y a la vez quería terminar como sea.

Al terminar tuve la sensación que esto era difícil y que no era para mí. Pero creo que sí lo lograré. Me salía más fácil tejer sobre las rodillas y sin la base que da forma. El cuerpo apareció en la primera clase. Me encantó saber cómo se teje la base y luego se le da cuerpo al objeto. Siempre pensaba cómo se hacía eso cuando veía canastos y objetos tridimensionales hechos de fibra vegetal.

Me encantó este espacio y estar tres horas tejiendo fue un regalo, una pausa en mi cotidiano.

No me dolieron las manos.

Perdía el hilo del tejido constantemente.

Me encontré con una amiga de mi hermana y fue lindo hablar con sinceridad de nuestras diferencias, a propósito de los colegios de nuestros hijos. Creo que tampoco fue coincidencia que en este espacio me encontrara con ella. Me fui feliz.

#### 14 de agosto de 2024

Soñé toda la noche con la cestería y el tejido. Me gustó ese sueño. Siento que aún estoy bombardeada de ideas, desafíos, experiencias nuevas que no dejan descansar mi mente.

#### 17 de agosto de 2024

Hoy es sábado en la tarde.

Desarmé mi canasto, no me gustaba cómo estaba quedando y quería practicar el tejido. Lucas, mi hijo mayor, quiso que le enseñara a tejer. Me ayudó a tejer con yute y le encantó.

Nos quedó precioso el canasto. Ahora esperaré mi próxima clase para conocer cómo terminarlo.



23 de agosto de 2024

Hoy fue mi segunda clase.

Terminé el canasto de yute. Al final me quedó bien lindo, aunque le faltó darle más forma para que no quedara hundido al centro.

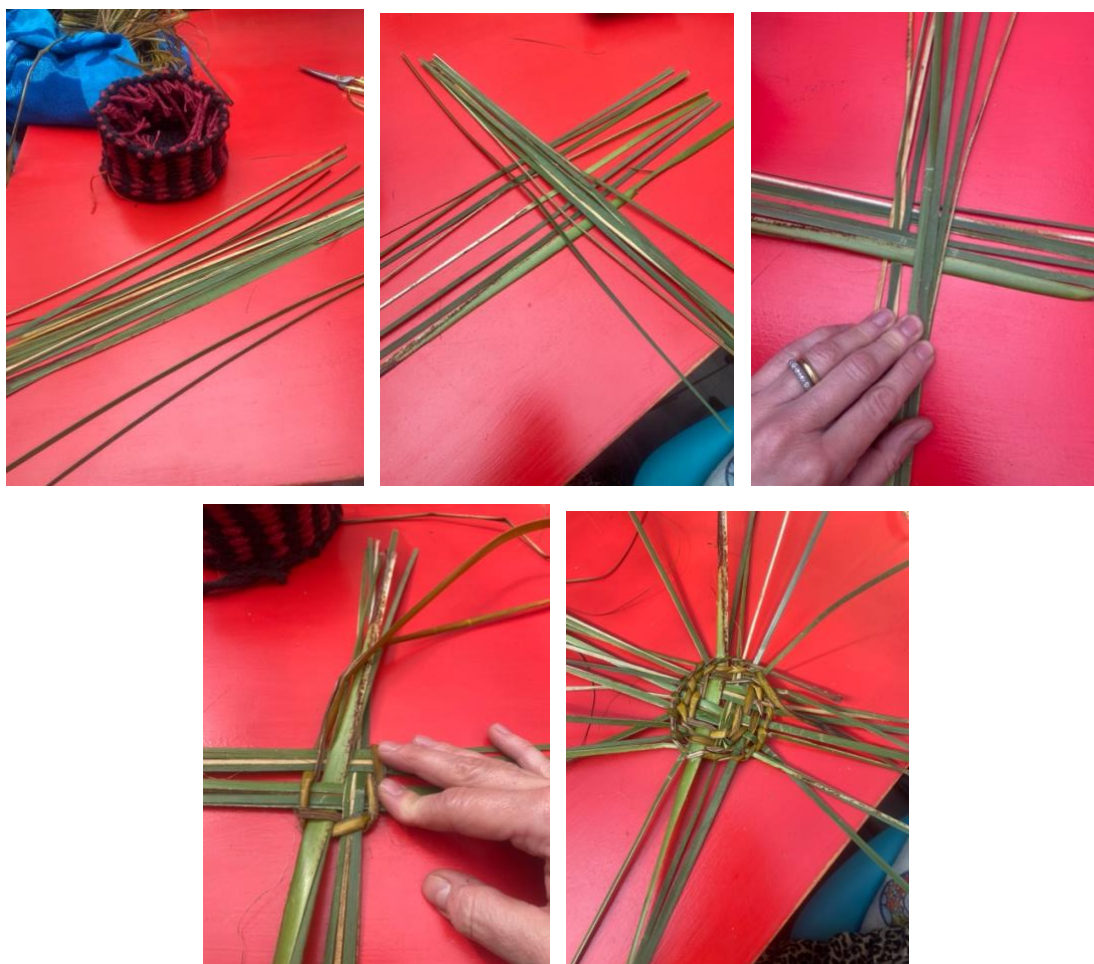


Hoy se sumaron dos mujeres más, mayores que yo, muy simpáticas. Me doy cuenta que me encanta la conversación que se genera, pero me distraigo mucho. Además de aprender y tejer, es un espacio pequeño, con pocas alumnas lo que permite conocerse, conversar de cosas íntimas, compartir experiencias de mujeres, madres, trabajadoras. Es muy lindo cómo el tejido une a las mujeres, me llevó a los orígenes de todo, ese tejer colectivo que sana, ayuda, suelta. Todavía no agarro bien la técnica y para eso necesito estar muy concentrada y un poco apartada del grupo. Cuando ya siento que estoy un poco cansada, descanso y me meto en la conversación.

Carla es lo máximo, es relajada y permite que cada una vaya a sus ritmos y creaciones personales. Tiene una capacidad enorme de enseñar, es relajada, artista y tiene mucha paciencia con todas. Me doy cuenta de lo estructurada que soy yo. Necesito anotar para entender un montón de cosas de la planta, del proceso, del tejido, de los puntos. Carla me dice que ya lo voy a entender y que por ahora, siga tejiendo. Al terminar mi canasto de yute, ya podía comenzar a tejer con manila.

Nos explicó que la planta es más dura, que cuesta al principio tejer con ella. Que no nos asustáramos. El primer paso es tomar hojas de manila, de a una, y con una aguja grande, pinchar en la mitad de la hoja y tirar hacia abajo y luego hacia arriba. Eso se llama hilar. Se separa la hoja en más o menos 8 varitas delgadas, según lo que uno quiera tejer. Ahora nos enseñarán a hacer un canasto de manila.

Se necesita un espacio en una mesa, para poner cuatro varas hacia arriba y cuatro hacia abajo y se empieza a tejer la base del canasto con dos tejedoras que serán las que unan las 8 varas.



Había olvidado todo de una semana a otra, pero no fui la única. Aunque a mí es la que más me cuesta pienso, y soy la más lenta. Las demás alumnas se dedican a varias cosas del tipo textil y además tejen el resto de los días de la semana. Aún no logro incorporar el tejido en mi rutina intensa.

Necesito concentración y que me quede bien, además de la supervisión de la Carla, hasta que vuelvo a agarrar el ritmo del punto y logro disfrutar. Me pregunto qué pasa con el error, con la perfección, aún esos temas me dan vuelta en la cabeza.

Alcancé a hacer la base del canasto hoy, pero lo quiero agrandar.

Es difícil tejer con fibra vegetal, es más dura y se notan más los errores. Como las fibras son distintas de colores y grosores no siempre el tejido queda perfecto. Perfecto esa es la palabra que me obsesiona hoy. Pero, a la vez pienso en lo lindo que es que algo no sea perfecto, que quede mi huella en el objeto, mi aprendizaje técnico y de vida. Eso también es bonito. Con el yute era más fácil se pasaba más desapercibido el error.

Salgo de nuevo con la sensación de que me cuesta, no me queda lindo, pero me encanta estar acá. Me traje un fajo de manila que tengo que remojar un rato antes de empezar a usarla, porque si no, se rompe y se pone muy dura. Tendré que experimentar, eso es lo que nos dice la Carla y nos cuenta que solo probando ella llegó a sus propias técnicas.

28 de agosto de 2024.

No he tejido.

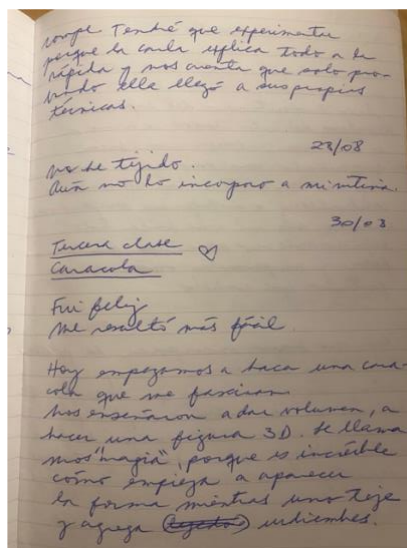
Aún no lo incorporo a mi rutina.

30 de agosto de 2024.

Tercera clase.

Fui feliz.

Me resultó más fácil.



Hoy empezamos a hacer una caracola, que me fascinan. Cuando las vi en Chiloé realmente aluciné, no podía entender cómo lograban esa forma redonda, perfecta, linda, y ahora voy a saber cómo se hacen. No lo puedo creer. Nos enseñaron a dar volumen, a hacer una figura tres D. Le llamamos “magia”, porque es increíble cómo empieza a aparecer la forma mientras uno teje y se agregan urdiembres. Pienso en el tejido con lana y el proceso es el mismo, solo que es más complejo porque las fibras son duras y a veces estorban al tejer. Me dan ganas de que tengan colores distintos para no confundir las urdiembres con las tejedoras.

Esta vez me resultó fácil, agarré la técnica y me quedó parejo. No me equivoqué, qué satisfacción más grande.

Sigo disfrutando del espacio de tiempo de estas clases, es como si se detuviera el tiempo. Pienso mientras estoy con clases sobre el tiempo. Las clases se me hacen largas, son tres horas donde hago una pausa en mi cotidiano, que tanto anhelaba hacer, y siento que el tiempo transcurre lento, se detiene. Pienso en el concepto de resistencia de mi tesis, acá lo encuentro, en un tiempo detenido, distinto, pausado, que no corre igual que el día a día.

Una amiga siquiátrica me contaba que cuando uno empieza a hacer algo manual aumentan las conexiones cerebrales y se modifican muchas cosas en uno. No me cabe duda. Este espacio vale oro para mí, me hace feliz y me permite soñar con un futuro que anhelo. Seguro cambiará algo en mí.



3 de septiembre de 2024

Aún no logro incorporar la práctica a mi cotidiano. Siempre estoy llena de cosas que hacer, pero lo que me ha costado es planificarme porque debo remojar la fibra antes de tejer y cuando tengo tiempo para tejer recuerdo que no la remoje y está dura. Y no puedo tejer en ese momento. La cestería implica un proceso que debe estar en tu inconsciente para hacerlo parte de ti. No es llegar y sacar la lana y los palillos.

Así se me han pasado los días.

6 de septiembre de 2024

Planifiqué mi tarde para avanzar en mi caracola.

Aún no me fluye y no incorporo la práctica a mis días. Me agobia no poder lograrlo.

No pude hacer nada, estaba mi casa llena de niños y llegó gente. Pienso finalmente que el único espacio que tengo para tejer, ahora, es en clases. Y está bien así. Dejaré esa mañana a la semana para tejer. Hay que saber y reconocer dónde y cómo resistir.

15 de septiembre de 2024

Cuerpo como resistencia. Pienso en eso permanentemente. Acá tejemos con las manos, ponemos el tejido contra el cuerpo.

Me duela la espalda.

No hice nada en varios días.

25 de septiembre de 2024

Para la semana del 18 se suspendieron las clases.

Esa semana nos fuimos a la playa y no hice nada.

Pero estos días he estado trabajando con la fibra, experimentando tiempos de remojo, con agua fría y caliente, tiempos, secado con una toalla, he hilado que me encanta y avancé un poco en mi canasto y en la caracola. Tengo todo a medias, la Carla nos iba a enseñar cinco puntos distintos y yo me fui quedando atrás y empecé todos y no he terminado ninguno.

Hoy me propuse terminar desde las primeras cosas que aprendimos.

27 de septiembre de 2024

¡Terminé mi primer canasto! ¡Felicidad!



Hoy me propuse terminar el canasto y lo logré.

Quise probar con un punto de un canasto tejido en quilineja que le compré a la Lucy Guineo en Ancud, para ver cómo quedaba en manila.

Queda muy distinto.

Agarré rápidamente el ritmo del tejido y quedó hermoso. Fue gratificante.

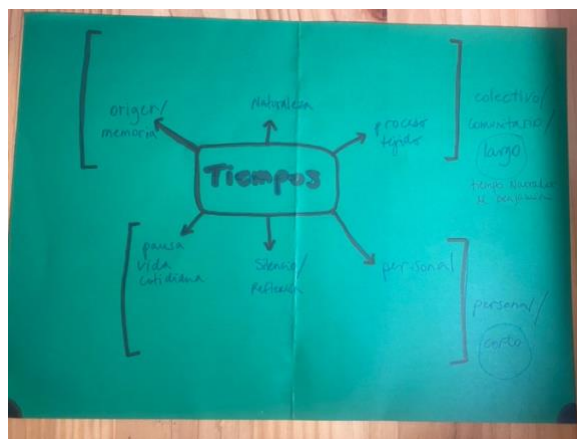
Quedó muy distinto al que copié, pero precisamente esa diferencia quería ver.



A veces tejo parada, a veces tejo sentada. Pero sentada con el tejido contra el cuerpo me sale más fácil.

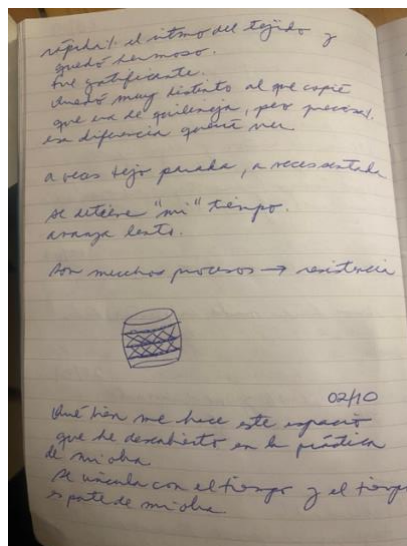
Se detiene mi tiempo cuando tejo.

Avanza lento.



Pienso en la resistencia y en la cantidad de procesos que hay dentro de la cestería. Imposible que este oficio no sea resistir.

Resistir.



2 de octubre de 2024

Qué bien me hace este espacio que he descubierto en la práctica de mi práctica. Se vincula con el tiempo y el tiempo es parte de mi práctica.

El taller al que asistía ya se acabó, pero decidí continuar por unos meses más, especialmente mientras esté preparando mi tesis. Quiero conocer los distintos puntos, quiero manejar mejor la técnica y seguir experimentando qué sucede esas mañanas con estas mujeres mientras tejemos.

Me han piropado mi canasto que sí quedó lindo e imperfecto. Me gusta eso, mi huella. Además, decidí tejer con fibras gruesas y delgadas lo que genera un mix de colores y texturas muy bonito. Cuando ya se seca el objeto queda café con tonalidades y texturas distintas. Hay una parte de la hoja que tiene una línea muy fina de color rojo, es maravillosa. Ahora intento hilar para que quede esa parte en el tejido. Cuando se seca queda como color tierra y se diferencia del resto de las hojas.

Mi mamá me dice que todas las mujeres de la familia somos malas para tejer, refiriéndose a ella y sus hermanas. Si bien le encanta lo que hago, me lo dice con un afán de no ilusionarme mucho, ya que no tenemos "dedos para el piano". Pues acá estoy, rompiendo otra herencia más. Pienso en mis dos abuelas que tejían mucho, una más que otra, pero siempre tejieron, aunque no me enseñaron. O quizás sí, pero no lo recuerdo.

Hoy ya me convencí de que mi proceso artístico de mi tesis será con manila, debido a la dificultad de encontrar quilineja y tomar contacto con las artesanas y viajar solo por si las encuentro. Quilineja hay poca y las artesanas son reacias a compartirla, y claro, si hay muy poca y es la base de su trabajo. Pero en este tiempo practicando con manila he aprendido a quererla y a respetarla. Incluso encuentro que lo que buscaba en la quilineja, especialmente lo simbólico, lo he encontrado en la manila. Esa dureza y firmeza y flexibilidad a la vez, también la tiene la manila. El proceso de la manila es muy similar al de la quilineja. Pienso además en el concepto de territorio que he trabajado en mi tesis, y la manila está en el territorio que habito. Y la cestería se trata específicamente de eso, de tejer con las fibras vegetales de tu entorno. También pienso en que debemos reivindicar la mezcla, lo mestizo, lo que uno se va apropiando a través de la historia y se va transformando en nuestra identidad. Pienso en Silvia Rivera Cusicanqui y su libro sobre la identidad ch'ixi. Y la manila, si bien es introducida, hoy es parte de nuestra cultura e identidad. En Chiloé se teje casi en un 90% con manila y no tiene menos valor. Me ha gustado la manila.

Esta foto es de una planta de manila que encontré en una casa en Paine. Es la más grande y frondosa que he visto.



Veré qué pasa y si este plan resulta después de la residencia en Valdivia.

11 de octubre de 2024

Seguimos tejiendo en clases.

Hoy me enseñaron a tejer un amonite con manila y totora. A veces la Carla le pone hojas de palmera.

Los amonites son fósiles de moluscos que tienen una forma de espiral. Son muy lindos. Este tejido se hace con aguja y manila y el punto es de la cestería yagán. Una belleza.



18 de octubre de 2024

Residencia Isla del Rey, Valdivia.

Manos de Ñocha, una agrupación liderada por Katherine Almendra, y Rayén Loncomilla, crearon una residencia junto a Santiago Arte Textil, en la Isla del Rey, en Corral, Valdivia. Durante tres días estábamos invitadas a tejer con manila, recolectar la planta, conocerse y reflexionar sobre la cestería en un entorno lleno de naturaleza en el hospedaje de don Rigo.

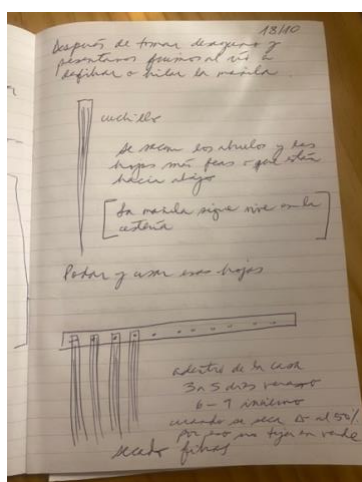
Apenas vi este anuncio me inscribí, sabía que acá encontraría lo que buscaba, práctica, silencio, retiro. Para llegar a Valdivia tuve que irme un día antes y volverme un día después por los horarios de los vuelos. No tenía muchos días de vacaciones y tampoco quería ausentarme tantos días de mi casa.

Esas dos noches, me quedé en un hotel sola. Fue un regalo. Descansé, caminé, recorrí, dormí. Fue realmente una pausa en mi vida. ¡Y todo esto gracias a la práctica de este oficio, a cuántas partes me ha llevado! Qué lindo es Valdivia, disfruté muchísimo. Al día siguiente de haber llegado me pasaron a buscar a las 9 para ir a Corral a tomar una lancha hacia la Isla del Rey.

El lugar es un sueño, no hay ruidos más que de animales, todo verde. Somos cuatro alumnas y dos profesoras. Todas muy simpáticas, calladas eso sí, y de mi edad. No las conocía.

Nos instalamos en esta casa enorme, muy cómoda y comenzamos con un desayuno preparado por todas. Después de tomar desayuno y presentarnos, fuimos al río a buscar manila para desfibrar o

hilar. Acá hacen algo distinto a lo que aprendí en Santiago. Dejan un espacio donde no se separa el hilo de la planta para poder colgarlo y así secarlo en una pared.



Se trabaja con un cuchillo y se van sacando los abuelos de la planta y las hojas más feas que están fuera. Se sacan desde abajo o las que están hacia abajo.

Se poda la planta y se usan esas hojas.

En Valdivia y en el sur en general, las hojas se secan en la casa en unos 3 a 5 días en verano, y entre 6 a 9 en invierno. Es importante saber que cuando se seca, disminuye un 50% por eso no se teje en verde. Este proceso de secado es muy distinto al que aprendí en Santiago, por el clima. En Santiago hay que remojar la planta mucho antes de tejer. Puede ser toda la noche, mientras se teje o incluso hervirla unos minutos para que se ablande.

Comenzamos con la técnica de canasto trenzado.

Estuvimos 5 horas tejiendo sentadas en un comedor grande con una vista preciosa y mucho silencio. Nadie hablaba, era un silencio meditativo. Al principio me pareció extraño, después me acostumbré y me permitió meterme de lleno en el tejido. Lo disfruté.

A veces me paraba para cambiar de posición, mi cuerpo me lo pedía. Al final me dolieron los dedos, nos enseñaron a ablandar las fibras con los dedos hasta que quede lisa y suave. Se comienza con un cuchillo, después con una aguja y al final con los dedos. Quedan sucios y duelen un poco.

Para hacer un canasto chico se necesitan 2,5 mt de trenza. Es hartito.

Varias hojas se embarrilan y se amarran a la pata de la mesa y se empieza a trenzar.

Se van agregando más tejedoras para ir alargando la trenza.

Después con aguja de zapatero o de saco se va cociendo en zig-zag y se van poniendo las trenzas una al lado de la otra y se le da la forma que uno quiere.



Me sentí feliz al terminar mi canasto, me cansé. Hicimos una pausa para almorzar y descansar un poco, para luego seguir y terminar el canasto. Las profesoras son bien estructuradas en el sentido de enseñar la técnica perfecta, no hay espacio para crear mucho, sino que hay correcciones y los objetos a realizar deben ser elegidos según la técnica que aprendemos. Al principio me costó este estilo, muy distinto al de la Carla, pero me sirvió mucho, porque en mi estructura entendí el proceso hasta el final.

Pienso en la manila y en cuánto la ignoré cuando comencé esta fascinación por la cestería hace ya tres años, cuando estuve en Chiloé. Al pensar que era traída de afuera de Chile, no me pareció importante visibilizar su aporte cultural. Hoy la reconozco absolutamente como ese aporte, además, la manila es lo que hay en mi territorio, ya que se encuentra desde la zona central hacia el sur. Está en jardines, plazas, la botan, es fácil de recolectar y también puedo experimentar con otras fibras de mi lugar: esa es mi resistencia: obtener de mi territorio lo que hay, usarlo y darle vida, que permanezca en el tiempo.

Es impresionante cómo detener un poco la vida ajetreada para parar, pensar, tejer, nos lleva a conectarnos.

Tejimos todo el día con mucho olor a planta. Me gusta.

Terminamos el canasto, después de tejer todo el día. Estoy cansada. Me duele mucho la espalda, me di cuenta que tejí agachada, las sillas no son muy cómodas.

19 de octubre de 2024

Después de levantarnos, tomar desayuno, nos juntamos en el comedor que es el espacio común de la casa para hacer un ejercicio de metacognición entre todas para volver a conectarnos con lo que estamos haciendo. Fue una conversación muy linda y profunda.

1. ¿Qué aprendimos de la técnica y del proceso?

Destaco en mi aprendizaje la importancia de mi espacio, mi forma de tejer, mis tiempos, el silencio del grupo, mi postura corporal. Me conecta con un pasado que desconozco, eso pienso, pero seguro que no es así, porque a la vez es una memoria que está viva en mí, que me conecta con la naturaleza y mi cuerpo. Estuvimos mucho tiempo en la mañana a la orilla del río cortando hojas e hilando, es imposible que en ese acto no haya una conexión profunda con la naturaleza, en silencio, observando, tocando.

El trenzar fue como volver a la infancia, a los orígenes.

El respeto por la materialidad, entendida como un regalo de la naturaleza, cómo sacarla bien, sin hacerle daño.

El sentir la fibra es fundamental para trabajarla, más que exista una técnica perfecta o mecánica para lograr un canasto.

Hay un proceso de observación y conocimiento a través del cuerpo. Aprendí que no se busca la perfección, sino el proceso que me lleva a crear ese objeto y que la fibra (viva) va marcando la pauta: resistencia.

Soltar la necesidad de manejar los tiempos y la construcción colectiva del tejido a través del silencio del acto de tejer.

Nobleza de la planta. Por eso me conquistó la manila. Es impresionante lo dura que es y cómo al tejer y después del proceso de hilado, se vuelve flexible, amigable y al darle forma a sus ramas después de unas dos veces de mantenerla parada, se queda así. Esto buscaba en la quilineja, y acá estoy frente a la manila, encontrando lo mismo.

2. ¿Cómo lo aprendimos?

Es un aprendizaje colectivo. A través de la conversación con la Cata y la Rayén, reflexionamos sobre el traspaso de conocimientos, de sabiduría.

Se llega a este tejido a través de distintas técnicas, traspasando memorias.

A través del silencio, logré conectarme conmigo profundamente y detener el tiempo, de nuevo. Al principio me costó mucho. Nunca había estado más de cinco horas tejiendo en silencio y en compañía, a la vez.

Tiempo meditativo.

Conexión con mi memoria, con la memoria nuestra de niñas, hacer una trenza, estar afuera contando hojas: memoria antigua, pasada.

Silencio, cuerpo, dolor de espalda y dedos, manos sucias.

Después de esta conversación, comenzamos con otra técnica, la de entramado doble o torcido.

Este punto me encanta, es muy lindo y es un placer tejerlo.

Urdiembre va fija, trama se mueve (al revés de la trenza).

Se necesitan al menos 20 varitas de 20 cm cada una y de 50 cm de alto.

Deben ser varitas planas.

La hiladora o tejedoras debe ser largas y flexibles. Hay que ablandarla con un cuchillo. Hasta que quede bien blanca como hilo. Las tejedoras deben ser flexibles, por eso es bueno cortarlas dejándolas unidas al inicio y al tocar es más fácil elegir.

Este punto no me costó tanto, al estar solo tejiendo se aprende más rápido y se agarra el ritmo del tejido. Ideal que el grosor de la fibra sea igual en la trama y en la urdiembre. Pero la tejedora no debe estar tan delgada para que pueda sostener el tejido. Agregar tejedoras cuando aún está larga. Ralo: separación entre fibras. Esto es lo que identifica este punto, ya que quedan espacio entre los puntos.

Hicimos un canasto. Estuvimos tejiendo toda la mañana hasta terminarlo. Fue cansador, me duele mucho la espalda. Hoy sí hubo más conversación, quizás porque ya no estábamos conociendo más.



La memoria tejeril está en la planta.

Al levantar el canasto puedo tejer contra mi cuerpo, me sostiene y me da fuerza para darle forma. Cuando se hace la base es mejor en la mesa, y siempre la mano izquierda resiste y sostiene el tejido. La fibra tiene memoria por eso hay que encausarla al tejer, por ejemplo, levantarla, doblarla, etc. Llevo cinco horas tejiendo el canasto.



Para hacer el asa se debe hacer un trenado con torcido con 4 tejedoras flexibles.

Tejer: memoria del cuerpo, memoria de las manos.

Se teje con lo que hay en tu territorio. Probar con hiedras que son más duras, y sería lo similar a la quilineja me aconseja Rayén. Ella es una mujer mapuche joven y activista. La conocen en toda la isla porque lidera proyectos, es buzo, arma comunidad, es admirable, llena de energía. Mientras tejíamos conversamos mucho de su cultura, de sus tradiciones y de cómo rescató este oficio heredado de su abuela, a pesar de que su mamá no teje.

Investigación sobre la quilineja y lo que quería encontrar, lo encontré en mi territorio, lo simbólico. El proceso artístico será con manila.

Ñocha en mapudungun es hoja que sirve para tejer.

La manila sigue viva en la cestería.

Después de preparar al almuerzo entre todas, nos sentamos nuevamente en el comedor para comenzar otras técnicas: la aduja y embarrilado. Estoy muy cansada y mi dolor de espalda continúa. Pienso que desde que comencé a tejer apareció, la postura en general es agachada y conversando con mis profesoras me dicen que ellas en las noches hacen distintas posturas de yoga. No soy la

única. Pienso en las artesanas en su cuerpo y en sus manos. Resistencia nuevamente aparece en mi mente.



Mientras tejíamos escuchamos una canción que se llama Manos de ñocha, pero no recuerdo quién la cantaba. Era una oda a la planta, preciosa.

La técnica de la aduja se trata de ir enrollando las fibras y con una aguja para saco se va cosiendo en diagonal. Las terminaciones se hacen con embarrilado. Lo encontré más difícil y no sé si me gusta tanto ese punto. El embarrilado es lejos el más difícil, tiene hartos puntos dentro del mismo punto y hoy terminamos de tejer a las 10 de la noche. Sin parar. Cansancio.

Al final salimos a una pequeña fogata que había afuera y luego a dormir. Pero no podía dormir, tenía muchas ideas en la cabeza y, sobre todo, sentía que tenía la conclusión de mi práctica lista, resuelta. El tiempo, la comunidad y la resistencia eran mis conceptos que investigaba. Pero solo al practicar el oficio que estudiaba pude conectarme con ellos y todo se resolvió. Sentí que yo misma era la que resistía, al tiempo, al sistema de vida, al hacer algo con mis manos. Mi cabeza no paraba, pero necesitaba descansar.

20 de octubre de 2024

Después del desayuno nos instalamos rápidamente a tejer de nuevo. Teníamos que dejar la casa las 3 de la tarde, porque es la hora que pasaba el barco que nos llevaba a Corral.

Hoy el tema del tejido era libre. Yo quise hacer dos trenzas pequeñas, me encantó ese punto, para practicarlo. Con uno de ellos hice un pequeño trenzado pensando en un collar que me gustaría hacerlo con hilo de cobre. La otra trenza quedó lista, pero no alcancé a hacer nada más por el tiempo.



Se acababa esta residencia. Una experiencia increíble, gratificante, estoy muy agradecida y no paraba de hacerlo mientras estoy acá. Tejé como loca y pude hacer cinco objetos que quedaron bien, siento que aprendí las técnicas. Me siento orgullosa.



Qué lindo tejer en comunidad, sentí lo que pienso que deben sentir las artesanas, desde lo colectivo hasta el cansancio. Es muy lindo cómo una se empieza a conocer a través del tejido, cómo aflora lo interno de cada una, desde las vivencias más profundas hasta las risas. Esto también me ha pasado en las clases de la Carla. En muy poco tiempo de clases una puede llegar a una profundidad increíble del ser mujer.

Increíble experiencia, me voy llena de ideas, mucho más clara y feliz. Agradecida y sorprendida de lo que ha hecho en mi este bello oficio. Todo cobra sentido, sobre todo con las conversaciones con Rayén y Katherine sobre las tradiciones, el conocimiento de la naturaleza, la práctica de este oficio. No podía estar en otro lugar.

Dedicarme tres días a tejer lejos de mi vida cotidiana fue un regalo. Mientras tejía y ataba y desataba nudos sentía que armaba y desarmaba mi vida, mi relato. Mi propia práctica fue una resistencia, ese salir del tiempo hegemónico, sentir mi cuerpo, conectarme en el silencio. ¿Desestabilizarme? Salir de mi cotidinao. Sí se puede pensar a través de esta práctica en otros mundos posibles, lo viví.



23 de octubre de 2024

Después de llegar de la Isla del Rey sigo pensando en muchas cosas que me dan vuelta en la cabeza. Mi propia práctica fue una resistencia, al cuerpo, al dolor, al detener el tiempo y abandonar las labores cotidianas y domésticas, al encontrarme con el silencio, con mi silencio.

25 de octubre de 2024

Volví a clases con la Carla.

Compartimos ideas y experiencias, ya que ella venía de ir a tejer con la Ismenia, artesana de Chiloé. Tenía ganas de volver a mis clases, a mi lugar. Un espacio más desordenado, menos estricto, más libre.

Pienso en la memoria corporal, lo que “el cuerpo sabe” como dice María José Contreras. Pienso en mis abuelas, la Manana y la Nené, ambas tejedoras, la Manana más que la Nené. Y acá estoy yo tejiendo plantas y recordándolas. A pesar de que tejí algunas veces con ellas, esos no son mis mayores recuerdos con ellas, pero este acto de tejer me lleva a ellas y a mis antepasados. Recuerdo el costurero de la Nené que me regaló mi mamá cuando ella murió. Es mi tesoro. Nunca había hecho este vínculo, pero cuando mi mamá me lo regaló, lo tengo atesorado en mi memoria y hoy es parte de mi costurero.

Hoy avancé en el amonite, que se teje parecido al trenzado pero que me vamos poniendo coirón además de manila a través de una aguja. No alcancé a terminarla.

5 de noviembre de 2024

¿Permite la práctica de la cestería imaginar otros mundos posibles? Creo que sí, especialmente a través de otras lecturas del tiempo y de los procesos naturales y materiales.

Con esto pienso en decolonizar el concepto de tiempo y en abrir otras opciones a la vida que se nos presenta en el hoy que nos toca.

8 de noviembre de 2024

Seguí con el amonite, aún no lo termino, como tampoco la caracola.

A pesar de que ya tengo algo más de manejo en el tejido, al tejer una vez a la semana siento que cada semana vuelvo a empezar, que hay puntos que se me olvidan, pero al empezar a tejer los retomo fácilmente. Este oficio hay que practicarlo mucho para llegar a crear, a salirse de patrones. Aún tejo imperfectamente, y a veces no me importa, porque quiero avanzar, terminar, pero tengo en mi cabeza claro cómo se hace y el proceso que implica el conocimiento del oficio.

15 de noviembre de 2024

Retomé el tejido de la caracola y del amonite. Me sale más fácil, manejo el punto, disfruto tejer. Entiendo la forma de tejer y de agregar tejedoras, no me agobia como me pasaba en un inicio. Ya estoy organizada con los tiempos de este tejer. Remojo mi fibra antes de ir a clases, se qué fibras elegir según el objeto que estoy tejiendo. He ido incorporando los procesos a mi práctica, que en un principio me parecían demasiados y algo agobiantes.

Vuelvo a mi espacio de clases, de conexión y de desconexión. Disfruto mis clases y espero ese día.

Decidí terminar los objetos que tengo inconclusos, como una manera de no olvidar los puntos que he aprendido, para también mostrarlos en mi defensa de tesis y para ver mis propios resultados y avances. Hoy logré terminar el amonite.

22 de noviembre de 2024

¡Terminé la caracola! ¡Quedó preciosa!

Me encanta ver los volúmenes, texturas y colores que hay en ella. Fue un gran desafío tejer con volumen, pero es tan mágico ir viendo cómo toma forma tu tejido una vez que entiendes cómo funcionan las urdiembres. Me encantó, quiero ponerla en un plinto y lucirla como una obra. Recuerdo que una artesana de Chiloé decía que al principio le costaba vender sus productos porque se producía un vínculo con ellos a través del proceso de la creación. Siento lo mismo ahora, el objeto que uno teje representa, al menos para mí, mi esfuerzo, mi aprendizaje, mis errores y logros, y todo un proceso maravilloso. No podría deshacerme de esta caracola a pesar de sus imperfecciones.



Hoy entrevisté a la Carla, como artista textil, y estuvimos conversando de cestería y fibras vegetales. Le comentaba de mi tesis, mis ideas y reflexiones y a propósito de eso, le hice estas preguntas:

1. ¿Qué puntos enseñas en el seminario? ¿Por qué los elegiste?

Enseño cómo preparar la fibra vegetal para tejerla.

Hacemos un ejercicio práctico y corto con cuerdas de yute de diferentes colores a fin de entender el tejido entramado. Este lleva dos urdiembres y 2 tejedoras. Se realizó un pequeño canasto para luego adentrarse en las formas con volumen y mayor complejidad, como es la caracola.

Con el fin de lograr controlar el tejido y luego seguir practicando de forma libre y escultórica, los últimos ejercicios fueron aprender a tejer con la cestería yagan, la cual da más límites al momento de querer lograr volumen, pero estéticamente es muy linda. Con ella se realizó un canasto y la forma de un amonite.

2. ¿Qué significa para ti trabajar con manila?

Para mí trabajar con manila es realmente apasionante, es una planta de fácil acceso en Chile, se encuentra en casi todo el país, crece enormemente, lo que da la posibilidad de hacer estructuras de diferentes tamaños.

3. ¿Crees que la cestería representa una práctica de resistencia?

Para mí la cestería representa la unión entre el oficio, el arte y la naturaleza. Un espacio muy importante para mantener la cultura tanto de nuestros ancestros como los del mundo en general.

4. ¿Qué es para ti lo que más rescatas de esta práctica o lo que más te gusta?

Lo que más aprecio de esta práctica es lo que se produce en nosotros al tejer. Una meditación activa, que te lleva a un relajo mental. Y el proceso es siempre, en mi caso que busco hacer obras escultóricas, una sorpresa. Ya que la obra final, muchas veces no es lo que pensé en primera instancia, es un juego constante entre la planta y lo que quieren hacer mis manos. En conclusión: la mayoría de las veces termino asombrada del resultado.

29 de noviembre de 2024

Hoy terminé mi pantalla.

Claramente me demoré mucho menos que con los otros objetos. Tengo ya incorporado el proceso de agrandar el tejido y luego cerrar y rematar. Llegué a clases con mis hojas seleccionadas, remojadas. El punto torcido me gusta mucho. Lo encuentro muy lindo y es un relajo tejerlo. Tanto así, que siempre que comienzo a tejer sigo sin parar y no me doy cuenta que debo agregar más tejedoras, que no lo he ensanchando o lo que sea. Hasta que me doy cuenta y tengo que desarmar para ajustar.

Me gustó como quedó, también tiene imperfecciones, pero es la primera que hacía.



Fuero tres meses y medio de práctica continua. Logré hacer ocho objetos de distintos puntos y formas. Me siento orgullosa de lo logrado y aprendido. Distinta, con otras herramientas que me permitan enfrentar complejidades de esta vida actual, más conectada con la naturaleza, hoy reconozco la planta, se cómo sacarle sus hojas, cómo hilar para luego tejer. Seguiré con clases, pero para estos efectos mi registro llega hasta acá.

Pienso que la que finalmente resistió soy yo, al tiempo capitalista, a la forma de vida, al correr, al vivir. Mi propia práctica fue mi resistencia y mi conexión a un origen, a mi origen. ¿Qué me lleva a pensar la resistencia mientras tejo? Pienso en el tiempo del proceso y en las dificultades que se presentan en él, tan distintas a la lógica industrial. Todas mis respuestas las encontré en la práctica, porque cuando se estudia un oficio se debe aprender para entenderlo profundamente.

## Conclusiones

La reflexión sobre este tema comenzó hace varios años en mí, y durante estos dos años, especialmente a través de la práctica artística del tejido con fibras vegetales, he podido compenetrarme con un oficio que admiro profundamente. Este proceso me permitió concretar mis ideas, reflexionar sobre cómo llegar al tejido y otorgarme un espacio para realizarlo.

Desde el inicio de esta investigación, algunas de las preguntas clave que me planteé fueron: ¿Cómo conciben las comunidades indígenas el tiempo en relación con la cestería? ¿Cómo puedo utilizar mi práctica artística para explorar y comprender un problema social específico? ¿Desde qué lugar me posiciono? ¿Cómo puedo demostrar que esta práctica artesanal constituye un acto de resistencia cultural? ¿De qué manera mi práctica artística puede aportar a la discusión cultural y social?

Estas inquietudes me llevaron a explorar el impacto, el valor y el simbolismo de la cestería en la cultura actual. Mi proyecto comenzó con el descubrimiento de la quilineja en Chiloé, una fibra delicada y autóctona de ese territorio. Inicialmente, mi intención era visibilizar el trabajo de las artesanas que utilizan esta fibra. Sin embargo, no logré concretar un viaje a Chiloé y enfrenté dificultades para contactar a las artesanas, ya que la quilineja se encuentra en peligro de extinción.

Ante esta situación, mi práctica se reorientó hacia la manila, una planta introducida pero disponible en mi territorio. Aunque inicialmente dudé en trabajar con ella, descubrí que la manila es flexible, fuerte y simbólicamente significativa. Este cambio inesperado me permitió conectar con mis raíces y con el lugar que habito, reconociendo que trabajar con materialidades locales refuerza la identidad territorial y la sostenibilidad.

El objetivo principal de esta investigación fue analizar el valor simbólico, material y sociopolítico de la cestería en quilineja, destacando su rol como práctica de resistencia frente al modelo económico capitalista. Este análisis se desarrolló a través de un enfoque basado en la experimentación artística con fibras vegetales.

Destaco cinco dimensiones como conclusiones principales: 1) La importancia de la práctica en el aprendizaje del oficio; 2) El conocimiento de la naturaleza; 3) Territorio, tiempo y comunidad; 4) Resultados personales y 5) Los oficios como resistencia.

### **1. La importancia de la práctica en el aprendizaje del oficio**

Estudiar un oficio implica practicarlo. Solo a través de la práctica es posible conocerlo y apreciarlo en toda su dimensión profundamente y comprender el oficio como otra forma de vida distintas. Leer u observar no es suficiente; es en la práctica donde se adquiere el conocimiento, especialmente aquellos oficios transmitidos de forma oral y que dependen del uso del cuerpo y las manos.

### **2. El conocimiento de la naturaleza**

El conocimiento de la naturaleza es un resultado inseparable de este análisis. La práctica artística me permitió identificar la planta con la que tejo, hilar sus fibras, seleccionarlas y cuidarlas para evitar su extinción. Este aprendizaje me llevó a reflexionar sobre formas de vida alternativas, sostenibles y posibles, en las que puedo fabricar algunos de los objetos de mi uso cotidiano con materia prima de mi entorno.

Aunque no trabajé con la quilineja debido a su escasez, descubrí en la manila una conexión simbólica y territorial. Las artesanas dicen que se debe tejer con lo que hay en el lugar, y la manila, disponible en mi territorio, se convirtió en esa opción. Desde el principio me sorprendieron su flexibilidad y firmeza, cualidades similares a las de la quilineja, y todo el mundo simbólico que se encuentra vinculado a ella. Sin buscarlo, encontré en mi territorio aquello que buscaba en la quilineja, y todo cobró aún más sentido. Aquí hay manila, y mucha. Esta planta también representa la resistencia, ya que al tejer se manifiesta la relación cuerpo-territorio: permite observar, conocer la naturaleza y generar comunidad.

Mostrar el proceso de este tipo de tejido, desde la hoja de la planta hasta el objeto terminado, subraya el contraste con lógicas del mercado. Además, no se pueden ignorar los procesos complejos que están afectando a los bosques hoy, como el calentamiento global, la privatización y la explotación maderera. Estas dinámicas influyen en la extracción y el acceso a las materias primas, necesarias para esta práctica. Conocer esta situación es imprescindible para manejar de forma sustentable la

extracción de especies vegetales. Este oficio no puede existir sin los bosques, que deben ser protegidos para garantizar su permanencia.

### 3. Territorio, tiempo y comunidad

Estos conceptos emergieron como ejes fundamentales de mi análisis desde una perspectiva decolonial, revelando su conexión con la resistencia cultural, social y política:

**Territorio:** Más allá de límites político-administrativos, entendí el territorio como el lugar que habitamos, con su riqueza cultural y simbólica. Trabajar con fibras locales refuerza la conexión con el espacio y la identidad. También apareció un aspecto ético, que tiene relación con tejer con las fibras del espacio que habitas y no traer una fibra que no existe en tu territorio. Así fue como descubrí en la manila las respuestas que buscaba en la quilineja.

**Tiempo:** La práctica del tejido implica un tiempo pausado, en contraste con las lógicas aceleradas del mercado. Al tejer, experimenté un tiempo meditativo y reflexivo, una forma de resistencia al ritmo moderno. Este tiempo me llevó a pausar el ritmo de mi vida, y eso, en la actualidad, constituye una forma de resistencia. Rescato los distintos tiempos que habitan en mí, demostrando que son compatibles con el modelo de vida actual. Este concepto se relaciona además con los tiempos propios del proceso del tejido: mi percepción del tiempo mientras tejo, la sensación de detenerlo frente al ritmo acelerado de hoy, y el tiempo necesario para alcanzar resultados. En esta forma de percibir el tiempo a través de la práctica del tejido, surgió una experiencia olvidada de mi cuerpo y de mi memoria. Esto lo viví al tejer: apareció un nuevo tiempo en mi vida.

**Comunidad:** Tejer en comunidad permite el intercambio de saberes y la construcción de un tejido social. Este espacio de diálogo y aprendizaje colectivo es profundamente sanador y refuerza la identidad compartida. El acto de anudar, desanudar y volver a tejer la fibra me permitió, a la vez, desanudar y reestructurar aspectos de mi vida, reflexionar sobre mis temas personales y encontrar soluciones en compañía de otras mujeres. Conocer otras historias y compartir experiencias se convirtió en una pausa necesaria, en un acto profundamente meditativo y sanador. Mientras se teje en compañía, las conversaciones fluyen: las penas, las alegrías y la vida misma se entretienen en el proceso. Las tejedoras dicen que tejen para olvidar sus penas, para dejarlas ir, para reflexionar, y que al utilizar las manos se desatan también los conflictos internos.

En esta experiencia del tejer en comunidad aparece el cuerpo: con sus posturas, dolores, cansancio, y como soporte esencial del tejido. Permanentemente se teje contra el cuerpo, y en este acto se revela tanto la fragilidad como la fuerza, con las manos como puente fundamental. El tejido emerge así como un acto de resistencia. Al habitarme en el tejido, logro conectarme profundamente con él, comprenderlo, dejarme llevar y encontrar un espacio de sanación y reflexión.

#### 4. Resultados personales

El tejido me conectó con mi linaje femenino, mi memoria y mis raíces. Recordé el costurero de mi abuela, un regalo de mi madre que guardo como un tesoro. A través de la práctica, me vinculé con estas memorias textiles heredadas y comprendí el valor de los oficios como prácticas de resistencia cultural y personal. Durante este proceso yo también resistí.



#### 5. Los oficios como resistencia

Por todas las razones expuestas, la cestería es una práctica que resiste al modelo económico capitalista y a la homogeneización cultural porque:

- Es una memoria viva de los antepasados.
- Genera una relación cuerpo-territorio y una identidad local.
- Es una forma de subsistencia para muchas mujeres y genera comunidad.
- No depende de maquinaria ni genera huella de carbono.

- Permite crear tus propios objetos de uso cotidiano.
- Utiliza recursos locales de manera sostenible.
- Promueve el conocimiento y cuidado de la naturaleza.

Entonces, ¿cómo esta práctica logra mantener su relevancia simbólica y política en la actualidad? La respuesta se encuentra en la relación entre el arte, la memoria y la resistencia. Finalmente, la transmisión de este conocimiento ancestral es un acto de resistencia en sí mismo, ya que desafía las presiones de la modernidad y el avance tecnológico, y se opone a la homogeneización cultural, demostrando que las tradiciones pueden perdurar y seguir siendo relevantes en la sociedad contemporánea. Considero que hoy existe una urgencia de visibilizar esta manifestación artística patrimonial.

Estos resultados demuestran que los oficios tradicionales no solo son relevantes, sino necesarios en la sociedad contemporánea. Representan una alternativa sostenible y simbólica al modelo actual. Estos hallazgos son importantes para la academia, ya que aportan nuevos conocimientos, contribuyen de manera significativa al ámbito académico y patrimonial, y permiten generar nuevos proyectos que visibilicen, a través de acciones concretas, el aporte de este oficio. La quilineja, en particular, no ha sido estudiada desde esta perspectiva teórica de resistencia. Finalmente, este análisis permitió vincular los objetos con identidad, entender el valor simbólico, político y social de esta fibra, valorar el trabajo de los artesanos, evidenciar el factor económico en su comercialización y reflexionar sobre la relación entre arte y artesanía.

### **Conclusiones finales**

La transmisión del conocimiento ancestral es un acto de resistencia frente a las presiones de la modernidad y el avance tecnológico. Visibilizar este patrimonio contribuye a la preservación de saberes y su relevancia en la sociedad contemporánea. La cestería es arte y resistencia, un aprendizaje que nos invita a aceptar errores, abandonar la perfección y persistir en la práctica. Los cambios y la resistencia comienzan con el arte y las personas. Este proyecto me transformó a mí, y espero que contribuya a transformar también a otras y otros. Los oficios ofrecen motivos de esperanza y nuevas formas de ser y habitar el mundo, abriendo caminos hacia la libertad. Es por eso la urgencia de su visibilidad hoy.

## Bibliografía

### Libros completos:

Acha, J. (1990). *Introducción a la teoría de los diseños* (2ª ed.). Editorial Trillas.

Echeverría, B. (2001). *La identidad evanescente. Las ilusiones de la modernidad*. Tramasocial, UNAM.

Escobar, T. (2008). *La cuestión de lo artístico. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Metales Pesados.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. Grijalbo.

García Canclini, N. (1989). *Cultura y sociedad*. Cuadernos SEP.

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro: Modos de hacer y pensar los territorios*. Cactus.

Heidegger, M. (1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria.

Montecino Aguirre, S. (2003). *Mitos de Chile: Diccionario de seres, magias y encantos*. Editorial Sudamericana.

Naranjo, J., Antileo, E., Palma, J., & Bensadon, S. (2023). *Cestería en el Wallmapu: Entrelazando fibras y memorias*. Recuperado de [https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION\\_CESTERIA\\_WALLMAPU-digital.pdf](https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2024/03/INVESTIGACION_CESTERIA_WALLMAPU-digital.pdf)

Pérez-Bustos, T. (2021). *Gestos textiles: Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón Ediciones.

Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Callas. Recuperado de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.5179/pm.5179.pdf>

Texto de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. (2003). Artículo 2, UNESCO.

### Capítulos o artículos de revistas:

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Estudios de Danza. Práctica e investigación*, 13, Universidad de Alcalá.

Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis*, (21–22).

Carrasco Henríquez, N., & Cisterna Roa, V. (2019). Cestería mapuche: Usos y prácticas culturales. *Bajo la lupa*. Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

González Pulgar, J., & Van Meurs, M. (2013). Cestería de Chiloé: El oficio detrás de las colecciones del Museo Regional de Ancud. En *Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2013*, Centro de Investigaciones Barros Arana.

Navarro, S. (2013). Artesanía latinoamericana: folklor y comercio. En Dalla-Corte Caballero, G., Piqueras Céspedes, R., & Tous Mata, M. (Coords.), *América, poder, conflicto y política*. Universidad de Murcia.

Paz, O. (1988). La artesanía: entre el uso y la contemplación. *Revista Camacol*, 11(34).

Pedrotta, V., Tancredi, M., Mariano, M., & Endere, M. L. (2013). Tejiendo saberes: Patrimonio intangible, identidad y valoración social: El caso de Ercilia Cestac. *Runa, Revista de Antropología*, 34. Universidad de Buenos Aires.

Perret, M. (2021). Tejidos de cuerpo y mente. En *XII Congreso Argentino de Antropología Social (CAAS)*, Universidad Nacional de La Plata.

Rodríguez, M., Ciafardo, M., & Cuomo, C. (2019). Tramas supervivientes del pasado: La presencia del textil en el arte argentino contemporáneo. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Sanfuentes, O. (2012). ¿Por qué recordar? Algunas reflexiones acerca de la relación entre memoria y patrimonio. En Marsal, D. (Comp.), *Hecho en Chile: Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 55-71). Andros.

Subercaseaux, B. (2012). *Identidad, patrimonio y cultura*. En Marsal, D. (Comp.), *Hecho en Chile: Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 33-54). Andros.

Van Meurs Valderrama, M. (2016). Transformaciones de Chiloé a través de las colecciones del Museo Regional de Ancud. En *Museos y paisajes culturales*. Valdivia.

Voskoboinik, N. (2021). Artesanías qom: una práctica colectiva y comunitaria. En *12º Congreso Argentino de Antropología Social*. La Plata, Argentina.

**Artículos en línea:**

Cruz, M. A., Reyes, M. J., & Cornejo, M. (2012). *Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a*. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales. Recuperado de <https://www.moebio.uchile.cl/45/cruz.html>

Fernández Del Moral, I. (2018). *Artesanías versus arte: El eterno debate*. Museo de Disseny, Barcelona. Recuperado de [https://www.dissenyhub.barcelona/sites/default/files/publication\\_article/isabel-fernandez-delmoral.pdf](https://www.dissenyhub.barcelona/sites/default/files/publication_article/isabel-fernandez-delmoral.pdf)

Etulain, J. C. (s.f.). *Patrimonio y su evolución conceptual: Del paisaje natural al paisaje cultural*. Recuperado de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/5569/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/5569/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Hall, S. (2004). *¿Quién necesita la identidad?* Recuperado de <https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/lectura-6.pdf>

Lacruz-Renguel, R. (2019). *Las artesanías tradicionales venezolanas a través de categorías: Una base para la comprensión de su aporte al diseño*. Universidad de los Andes, (4).

Maillard, C. (2012). *Construcción social del patrimonio*. En D. Marsal (Comp.), Hecho en Chile: Reflexiones en torno al patrimonio cultural (pp. 15-31). Andros.

Le Guin, Ú. K. (2021). *La teoría de la bolsa de la ficción*. En Oficios Varios. Recuperado de <https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2015/04/La-teoria-de-la-bolsa-como-origen-de-la-ficcion-UrsulaKLeguin.pdf>

Mariano, M. (2018). *La inmaterialidad y normativa del patrimonio cultural*. Revista Especializada en Periodismo y Educación, Instituto de Investigaciones en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de la Plata, 1(59).

Matarrese, M. (2019). *Cestería pilagá: Una aproximación desde la estética al cuerpo*. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Medina Pérez, M., & Escalona Velásquez, A. (2012). *La memoria cultural como símbolo social de preservación identitaria*. Recuperado de <https://www.eumed.net/rev/cccss/17/mpev.html>

Navarro, S. (2015). *Tejeduría y cestería artesanal en América*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Recuperado de <https://maracuyacraft.wordpress.com/2015/06/25/tejeduria-tejeduria-y-cesteria-artesanal-en-america-cesteria-artesanal-en-america/>

**Sitios web:**

Artesanías de Chile. (s. f.). *Artesanías de Chile*. Recuperado de <http://www.artesaniasdechile.cl>

Atlas Cultural. (s. f.). *Cestería indígena: Tejiendo resistencia cultural a través de fibras naturales*. Recuperado de <https://atlas cultural.net/arte-y-artesania/cesteria-indigena-tejiendo-resistencia-cultural-traves-fibras-naturales/>

Cultura.gob.cl. (2023). Comienza la participación de Chile en Revelations 2023, la Bienal de Artesanía Contemporánea más importante de Europa. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/destacado/comienza-la-participacion-de-chile-en-revelations-2023-la-bienal-de-artesania-contemporanea-mas-importante-de-europa/>

Cordillerana.cl. (s. f.). Recuperado de <http://www.cordillerana.cl>

El Salto Diario. (s. f.). Silvia Rivera Cusicanqui: *Producir pensamiento cotidiano, pensamiento indígena*. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>

Ikusmira. (s. f.). *Resistencia cultural*. Recuperado de <https://ikusmira.org/p/resistencia-cultural>

Memoria Chilena. (s. f.). Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl>

Museo de Ancud. (s. f.). *Transformaciones de Chiloé a través de las colecciones*. Recuperado de [https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911\\_archivo\\_01.pdf](https://www.museodeancud.gob.cl/sites/www.museodeancud.gob.cl/files/images/articles-24911_archivo_01.pdf)

Oficios Varios. (s. f.). *Proyecto cestería en el Wallmapu: Entrelazando fibras y memorias*. Recuperado de <https://oficiosvarios.cl/proyecto-cesteria-en-el-wallmapu-entrelazando-fibras-y-memorias/>

Patrimonio Cultural de Chile. (s. f.). Recuperado de <http://www.patrimoniocultural.gob.cl>

Real Academia Española (RAE). (s. f.). Recuperado de <http://www.rae.es>

SIGPA. (s. f.). Recuperado de <http://www.sigpa.cl>

Silvana Navarro. (s. f.). Recuperado de <https://www.silvananavarro.com/>

TeleSUR. (2024). *Cestería indígena: Tejido ancestral*. Recuperado de <https://www.telesurtv.net/telesuragenda/cesteria-indigena-tejido-ancestral-20240116-0026.html>

UNESCO. (2003). *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado de <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

UNESCO. (s. f.). *¿Qué es el patrimonio inmaterial?* Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

UNESCO. (s. f.). *Recomendación para la salvaguardia de la cultura tradicional y el folclore.* Recuperado de <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore?hub=66535>

UNESCO. (s. f.). *Declaración Universal de la Diversidad Cultural.* Recuperado de <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>

UNESCO. (s. f.). *Técnicas artesanales tradicionales.* Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/tecnicas-artesanales-tradicionales-00057>

UNESCO. (s. f.). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.* Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

Universidad del Bío-Bío. (s. f.). *Arte y cestería.* Recuperado de <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/1791/4104>

Artishock Revista. (2020). *Arte, mujer y memoria: Arpilleras de Chile.* Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/03/26/arte-mujer-y-memoria-arpilleras-de-chile/>