



Facultad de Arte

Magíster en Arte mención Patrimonio

VALORIZACIÓN DE LA ARTESANÍA DURANTE LOS AÑOS SESENTA:
DESCUBRIMIENTOS, ENCUENTROS Y CONFLUENCIAS ENTRE LA ARTISTA-
DOCENTE BEATRIZ DANITZ Y LAS TEJEDORAS DE MINAS DEL PRADO.

Tesis para optar el grado de Magíster en Arte mención Patrimonio.

Lola Catalina Palacios Jiménez

Director tesis: Ramón Castillo Inostroza

Valparaíso, Chile

2024

Dedicatoria

A Beatriz Danitz y a las tejedoras de Minas del Prado, del pasado, del presente y del futuro.

Agradecimientos

A mi familia, por todo apoyo y cariño de siempre

A Dionis y Marcio, por confiar en mi trabajo y acompañarme en este proceso

A las mujeres que conocí en Minas del Prado, por su hospitalidad y por dar a conocer sus historias

A Ramón, por ayudarme en este proceso de investigación

A María, por su enseñanza y metodología

A Florencia, por impulsar el entusiasmo de investigar

A Ximena, por compartir sus lecturas

A Soledad, por su conocimiento textil

A mis amigas y amigos, por estar presentes y apoyar también en el proceso

A la vida, por tanto y más

Resumen

A fines de los años sesenta y principios de los setenta, el Departamento de Acción Social de la Universidad de Chile (DASUCH) facilitó el encuentro entre la artista-docente Beatriz Danitz y las tejedoras de Minas del Prado, localidad precordillerana de la región del Ñuble. Estas mujeres cultivaban una destacable tradición textil, reuniendo a más de cien tejedoras de distintas edades. Pese a la relevancia de este vínculo, la relación entre Danitz y las tejedoras ha sido escasamente investigada y documentada, lo que ha contribuido a una cierta invisibilización de su impacto, especialmente frente a los desafíos actuales que enfrentan las tradiciones ante el comercio. Este estudio examina cómo Danitz valoró la tradición textil entre 1968 y 1971, analizando los conceptos y las acciones específicas que llevó a cabo, su influencia en la preservación de la práctica, y la percepción tanto de las tejedoras como del público. Asimismo, se explora las resonancias actuales en la comunidad tejedora ante su obra. La investigación adopta una metodología cualitativa que incluye la revisión de documentos, entrevistas con tejedoras actuales y de la época, y el análisis de contenido y de imagen, en relación a las obras creadas tanto la artista-docente como de las tejedoras. Los hallazgos evidencian un amplio conocimiento por parte de Danitz, desde su rol académico y artístico, y la identidad significativa de la tradición textil. Con ello, se busca visibilizar esta experiencia como un ejemplo de diálogo, confluencia y transferencias entre arte y artesanía.

Descriptores

<ARTE> <ARTESANÍA> <TRADICIÓN TEXTIL> <ARTISTA> <VALORIZACIÓN>
<TRANSFERENCIA>

Abstract

In the late sixties and early seventies, the Department of Social Action of the University of Chile (DASUCH) facilitated the meeting between the artist-teacher Beatriz Danitz and the weavers of Minas del Prado, a town in the foothills of the Ñuble region. These women cultivated a remarkable textile tradition, gathering more than a hundred weavers of different ages. Despite the relevance of this link, the relationship between Danitz and the weavers has been scarcely researched and documented, which has contributed to a certain invisibility of its impact, especially in the face of the current challenges faced by the traditions in the face of commerce. This study examines how Danitz valued the textile tradition between 1968 and 1971, analysing the specific concepts and actions she undertook, their influence on the preservation of the practice, and the perception of both weavers and the public. It also explores the current resonance of her work in the weaving community. The research adopts a qualitative methodology that includes the review of documents, interviews with current and former weavers, and the analysis of content and image, in relation to the works created by both the artist-teacher and the weavers. The findings show a broad knowledge on the part of Danitz, from his academic and artistic role, and the significant identity of the textile tradition. With this, we seek to make this experience visible as an example of dialogue, confluence and transfer between art and crafts.

Keywords

<ART> <ARTCRAFTSMANSHIP> <TEXTILE TRADITION> <ARTIST>
<VALUATION> <TRANSFERENCE>.

Tabla de Contenidos

1. Introducción	12
2. Marco Conceptual	14
2.1. Arte	14
2.2. Artesanía	16
2.3. Política de la Memoria y Patrimonio Cultural	20
2.4. Arte Popular	23
2.5. Composición, técnica y materialidad	26
3. Investigaciones Textiles	30
3.1. Nivel Latinoamericano	30
3.2. Nivel Nacional	33
4. Universidad y Danitz	35
4.1. DASUCH y Proyecto Características socio-económicas de los Artesanos Populares de la provincia de Ñuble. Año 1969.	35
4.2. Beatriz Danitz	39
4.2.1. Trayectoria Inicial (1936-1967)	39
4.2.2. Investigación en la Comunidad Artesanal Textil “Minas del Prado” de Niblinto (1968-1970)	41
5. Minas del Prado	46
5.1. Historia	46
5.2. Tradiciones textiles: Mapuche y Minas del Prado	53
6. Trabajo Investigativo	56
6.1. Análisis de Contenido	58
6.1.1. Descubrimientos	58
6.1.2. Encuentros	62
6.1.2.1. Análisis de Cuadernos	62
6.1.2.1.1. Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos	63
6.1.2.1.2. Cuaderno de Matemáticas	67
6.1.2.2. Bocetos en acuarela	71
6.1.2.3. Análisis de Proyectos de Investigación	74
6.1.2.4. Análisis de Muestrarios Textiles	88
6.1.3. Propuesta	100
7. Análisis de Imagen	102
7.1. Confluencias	104

7.1.1.	Muestras Textiles	104
7.1.1.1.	Del análisis de las muestras de las tejedoras de Minas del Prado	123
7.1.2.	Pinturas en acuarela	125
7.1.2.1.	Del análisis de las pinturas de Beatriz Danitz.....	138
8.	Minas del Prado actualmente	141
8.1.	Primera Visita	141
8.2.	Segunda visita.....	143
8.3.	Tercera Visita.....	151
8.3.1.	Tejedoras actuales	151
8.3.2.	Tejedoras de la época	153
9.	Conclusión.....	158
10.	Referencias	161
10.1.	Bibliografía	161
10.2.	Webgrafía.....	164
10.3.	Comunicación personal.....	165
11.	Anexos	166
11.1.	Anexo N°1	166
11.2.	Anexo N°2.....	168
11.3.	Anexo N°3.....	169
11.4.	Anexo N°4.....	171
12.	Apéndices.....	172

Índice de Imágenes

Imagen 1, Beatriz Danitz en una reunión con un grupo de tejedoras de Minas del Prado. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	29
Imagen 2, Las 100 tejedoras de Minas del Prado Hacen Obras Maestras con raíces, Hollín y Lana Ajena, Las Últimas Noticias, martes 11 de Agosto de 1970, pág. 3. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	42
Imagen 3, Las mujeres de Minas del Prado Debe incentivarse labor de las tejedoras artesanales, Diario La Discusión, lunes 22 de febrero de 1971, Chillán. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	43
Imagen 4, Expondrán esta tarde Tejedoras de Minas del Prado traen a la ciudad sus tejidos, La Discusión Chillán – Chile, lunes 3 de mayo del 1971, pág. 3. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	44
Imagen 5, Lista de preguntas con respecto a Minas del Prado. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	48
Imagen 6, Posiblemente carta de Elsa Medel en respuesta a las preguntas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	49
Imagen 7, Pueblo – Minas del Prado. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	52
Imagen 8, 10/02/68 2° Reunión. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	59
Imagen 9, Sábado 17 de febrero 1968. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	60
Imagen 10, 9/11/68 1° Reunión. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	60
Imagen 11, Lucía Barros Gallegos, Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	65
Imagen 12, Olivia Mardones, Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	66
Imagen 13, Tabla de registro de las tejedoras de Minas del Prado del Cuaderno de Matemáticas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	69
Imagen 14, Bocetos de motivos, estudio de los colores y las formas, que se encuentra en el Cuaderno de Matemáticas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	72
Imagen 15, Primera parte del Cronograma de encuestas a artesanos de la Comuna de Coihueco, Cuaderno de Matemáticas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	84
Imagen 16, Croquis de Murallas, Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	85
Imagen 17, Croquis de Genoveva Fuentes Enríquez, Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	85
Imagen 18, Diagrama de Casa Familia Herrera Arzola, Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	86
Imagen 19, Diagrama de Casa Familia Sepúlveda Fuentes, Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	86

Imagen 20, Croquis de paisaje [Minas del Prado], Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	87
Imagen 21, Muestrario de Lanas teñidas. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	89
Imagen 22, Muestrario Textil N°2. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	94
Imagen 23, Muestrario Textil N°3. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	95
Imagen 24, Muestrario Textil N°2. Anverso. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	97
Imagen 25, Muestrario Textil N°2. Reverso. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	99
Imagen 26, Análisis a partir de “ventanas de abstracción” de las acuarelas de Beatriz Danitz elaborados por Lola Palacios Jiménez. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	126
Imagen 27, Yolanda Cares Riquelme, que se encuentra hilando la lana. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	144
Imagen 28, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Yolanda Cares Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	145
Imagen 29, Alfombras con mechitas creadas por la tía y la abuela de Mabel. Fotografías tomadas por la investigadora, Minas del Prado, Chile.	145
Imagen 30, Margarita Viscay Meriño (en primer plano), que se encuentra preparando la lana. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	146
Imagen 31, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Margarita Viscay Meriño. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	147
Imagen 32, Telar vertical de A.G., donde se está llevando a cabo el tejido de una manta. Fotografías tomadas por la investigadora, Minas del Prado, Chile.	148
Imagen 33, Laura Cares Riquelme (en segundo plano) y Silvia Ferrada Cares (en primer plano). Laura se encuentra tejiendo y Silvia está lavando lo que podría ser lana. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	149
Imagen 34, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Laura Cares Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	150
Imagen 35, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Silvia Ferrada Cares. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	150
Imagen 36, Rosa Sánchez. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	154
Imagen 37, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Margarita Barros Gallegos. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	154
Imagen 38, Amanda Deyanide Opazo. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	156
Imagen 39, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Amanda Deyanide Opazo (Fresia San Martín Opazo). Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.	156

Índice de Tablas

Tabla 1	67
Tabla 2	78
Tabla 3	81
Tabla 4	106
Tabla 5	107
Tabla 6	108
Tabla 7	109
Tabla 8	110
Tabla 9	111
Tabla 10	112
Tabla 11	113
Tabla 12	114
Tabla 13	115
Tabla 14	116
Tabla 15	117
Tabla 16	118
Tabla 17	119
Tabla 18	120
Tabla 19	121
Tabla 20	122
Tabla 21	127
Tabla 22	128
Tabla 23	129
Tabla 24	130
Tabla 25	131
Tabla 26	132
Tabla 27	133
Tabla 28	134
Tabla 29	135
Tabla 30	136
Tabla 31	137

Índice de Detalles

Detalle 1, Color crema con álamo.	91
Detalle 2, Color café con = cachacura y [quilo].	92
Detalle 3, Color plomo = con nalca y piedra mollejón.	92
Detalle 4, Color gris = cáscara de roble y robo.	92
Detalle 5, Color gris claro = cáscara de roble y robo débil.	93
Detalle 6, Color negro = quintral de machi y robo.	93
Detalle 7, Muestra de lana de color celeste.	93

Índice de Figuras

Figura 1, Ubicación geográfica de la localidad de Minas del Prado, Comuna de Coihueco, Región del Ñuble. Elaborado por Carolina Jara.	46
--	----

1. Introducción

La presente investigación de tesis, enmarcada en el ámbito del Arte mención Patrimonio, aborda la crisis de valorización de las artesanías durante las primeras décadas del siglo XX. Se enfoca en un caso particular ocurrido entre 1968 y 1971 en la región del Ñuble –antigua provincia–, y examina la compleja valoración de las creadoras involucradas de este contexto: por un lado, la artista, pedagoga e investigadora Beatriz Danitz; y por otro, la comunidad textil de las tejedoras de Minas del Prado.

El objetivo principal de esta investigación es visibilizar la escasa valoración que ha recibido la producción artística de Beatriz Danitz, atendiendo a su trayectoria como artista, docente e investigadora, así como la de las tejedoras de Minas del Prado, en relación con su tradición textil. Ambas, son valorizadas dentro de un círculo reducido, lo que se relaciona con eventos históricos del país que fragmentaron y dispersaron los testimonios de quienes vivieron los hechos.

En primer lugar, se explora los límites conceptuales y formales entre arte y artesanía, nociones claves para comprender las trayectorias de las creadoras. Se examinan los acontecimientos que las vincularon, en el marco de la teoría de la Política de la Memoria y su relación con el Patrimonio Cultural. Para ello, se abordan los siguientes conceptos: visibilidad, política, valor, valor simbólico y valor económico. También se consideran los subconceptos emergentes del trabajo de Danitz, como arte popular, junto con aquellos identificados por la investigadora en la relación a las creadoras: composición, técnica y materialidad.

A continuación, se analiza el contexto investigativo del ámbito textil, desde la perspectiva latinoamericana hasta una mirada situada en el contexto chileno. Se revisan estudios sobre tradiciones textiles que incorporan enfoques políticos, sociológicos o patrimoniales, así como investigaciones centradas en el sur de Chile, particularmente desde la perspectiva del diseño textil.

Posteriormente, se examinan los antecedentes universitarios que facilitaron y apoyaron el encuentro entre las creadoras, especialmente el rol del Departamento

de Acción Social de la Universidad de Chile (DASUCH). Se detalla la trayectoria de Beatriz Danitz hasta los eventos que la conectan con las tejedoras de Minas del Prado.

En el siguiente apartado, se presenta la historia y tradición textil de Minas del Prado a partir de estudios especializados y los propios registros de la artista-docente. Se incluye, además, un análisis comparativo entre esta tradición y la tradición textil mapuche, a nivel sintáctico y formal.

La investigación también documenta el trabajo de intercambio y colaborativo entre las creadoras entre 1968 y 1971, enriquecido por el trabajo de campo de la investigadora, a través de un análisis de contenido sobre diversos documentos, permitiendo conocer el contexto de producción y reconocer las acciones textiles y plásticas tales como: la composición de diseños, los teñidos, materias primas, formas de circulación y mecanismos de transmisión del conocimiento. Este análisis se sustenta en fuentes primarias como secundarias.

Posteriormente, se realiza un análisis de imagen de las fotografías de las piezas textiles elaborados por las tejedoras, así como de las acuarelas de Danitz, interpretándolos como construcciones visuales que reflejan las transferencias de conocimientos entre ambas partes, a partir de los conceptos y subconceptos previamente expuestos.

En el último apartado, se presenta un informe sobre el estado actual de la tradición textil de Minas del Prado, basado en entrevistas semiestructuradas realizadas por la investigadora a tejedoras activas y a quienes compartieron con Danitz. Estas entrevistas se apoyaron en fotografías históricas de finales de los años sesenta y principios de los setenta, así como en documentos del archivo personal de la artista-docente.

Finalmente, la investigación concluye integrando los conceptos, los contextos teóricos e históricos, los orígenes de la tradición textil y el proceso de transferencia de conocimientos y valoración de la tradición textil. Se incluyen las referencias

bibliográficas, sitios web, y anexos documentales pertinentes al análisis desarrollado.

2. Marco Conceptual

En primer lugar, esta investigación se estructura en torno a dos conceptos fundamentales: arte y artesanía. Ambos han sido ampliamente estudiados en sus respectivos campos disciplinares, generando un extenso repertorio de interpretaciones que serán revisadas con el objetivo de comprender el marco teórico que se inscriben las creadoras aquí analizadas.

2.1. Arte

Respecto al primer concepto, arte, se considera el aporte del filósofo e historiador del arte Tatarkiewicz (2010), quien analiza la evolución del término a lo largo del tiempo. Su estudio permite comprender cómo la noción de arte ha sido definida, redefinida y cuestionada en distintos contextos históricos y culturales.

De manera general, puede afirmarse que el concepto de arte ha sufrido transformaciones sustanciales a lo largo de la historia. Tal como señala el filósofo, “la expresión de «arte» se deriva del latín «ars», que a su vez es una traducción del griego «τέχνη». Sin embargo, «τέχνη» y «ars» no tenían en gran medida el mismo significado del que hoy día tiene «arte».” (Tatarkiewicz, 2010, p. 39). Esta evolución semántica refleja cómo el arte ha sido reformulado constantemente según las necesidades y contextos de cada época, lo que permite comprender su carácter histórico, variable y sujeto a disputas culturales.

Durante varios siglos, la noción de arte estuvo estrechamente vinculada a la idea de destreza o habilidad técnica, regulada por un conjunto de reglas específicas.

(...) significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el almacén de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y todo, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes: el arte del arquitecto, el escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos: el arte del arquitecto tiene sus reglas, diferentes de las del escultor, del alfarero, del geómetra y del general. De este modo,

el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición.” (Tatarkiewicz, 2010, p. 39).

El filósofo también propone una definición más amplia de «arte», que discute en diálogo con otras teorías: “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque.” (Tatarkiewicz, 2010, p. 67). Esta formulación se aproxima a lo que actualmente se entiende por arte, ya que integra un espectro más amplio de prácticas, incluidas aquellas que no se limitan a la producción de objetos permanentes, como ocurre en la performance, donde el foco está en provocar una experiencia sensible o emocional en el espectador.

A medida que el concepto de arte fue expandiéndose y complejizándose, también comenzó a fragmentarse en distintas categorías, cada una definida por criterios específicos. Esto dio paso a una división entre las bellas artes y las artesanías, identificadas también como artes liberales y artes mecánicas. Estas clasificaciones, sin embargo, no fueron constantes ni unívocas. En la Edad Media, por ejemplo, las artes liberales estaban asociadas a las ciencias como gramática, retórica, lógica, aritmética, etc., mientras que las artes mecánicas se vinculaban a funciones utilitarias. Durante el Renacimiento, esta separación se acentuó con el surgimiento de las bellas artes como categoría diferenciada, en un intento deliberado de los artistas por distanciarse de los oficios manuales (Tatarkiewicz, 2010, pp. 40-44). Así, se consolidó una jerarquía que marginó prácticas como la artesanía, relegándola a un estatus inferior dentro del campo cultural.

El filósofo Ludovico Castelvetro abordó explícitamente la distinción entre arte y artesanía. Propuso una clasificación basada en la función de cada práctica: mientras las artesanías producían objetos necesarios para la vida cotidiana, las artes –como la pintura, la escultura y la poesía– tenían como propósito preservar en la memoria hechos y acontecimientos. Por esa razón, las denominó *anti commemorative della memoria*:

“*Las artes memoriales*. Lodovico Castelvetro, cuyo nombre es uno de los más populares en la historia de la poética, estudió el problema en un tratado de 1572 (*Correttione*, p. 79). En él distinguió un cierto grupo de artes y las opuso a las artesanías, fundamentándolo con otras bases. Las artesanías producen aquellas cosas que el hombre necesita, mientras que las artes como la pintura, la escultura y la poesía sólo sirven, pensaba, para mantener en la memoria cosas y acontecimientos. Por esta razón, la denominó *arti commemorative della memoria*.” (Tatarkiewicz, 2010, p. 47).

Como sugiere Castelvetro, la distinción depende en gran medida de la intención atribuida al arte en momento histórico específico. Así, en ciertos periodos, el arte se vinculó con la construcción de memoria colectiva –por ejemplo, en el caso de revoluciones o grandes hitos históricos– mientras que en otros contextos predominó una noción estética o formalista.

Posteriormente, Tatarkiewicz (2010) no ofrece nuevas distinciones explícitas entre arte y artesanía, lo que sugiere que, una vez establecida la separación conceptual, esta fue asumida como evidente y raramente cuestionada. Esta lógica dicotómica ha perdurado hasta el presente, y sigue marcando una diferencia simbólica entre quienes practican estas disciplinas: artistas y artesanos/as.

2.2. Artesanía

En comparación con el concepto de arte, «artesanía», comparte ciertos significados relacionados con la creación y la expresión material, aunque varía sustancialmente según el contexto histórico, cultural y territorial. En particular, el territorio y la identidad local son factores clave que modelan la práctica artesanal.

Una de las definiciones actuales más reconocidas es:

Artesanía: la elaboración de objetos o productos realizados individual o colectivamente para los cuales pueden utilizarse herramientas y/o implementos, predominando la ejecución manual. Este dominio de la técnica y la transformación de las materias primas involucran, a su vez, habilidad, sentido de pertenencia y creatividad en la elaboración de productos pertenecientes a una determinada cultura. Tales aptitudes se despliegan mediante distintas formas de combinar la memoria, la reflexión y el conocimiento experto que sustentan el proceso del trabajo artesanal. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017, p. 80).

Esta definición responde a investigaciones recientes vinculadas a instituciones culturales como la UNESCO, y pone énfasis en dimensiones clave de la práctica artesanal: la transmisión cultural, el uso creativo del conocimiento técnico y el fuerte arraigo territorial. Así, se reconoce la artesanía no solo como técnica de producción, sino como una forma de pensamiento situada.

Dentro de este marco, emerge también un concepto relacionado, aunque diferenciado: el artificio. Si bien en ciertos contextos contemporáneos puede emplearse como sinónimo de arte o artesanía, históricamente ha sido abordado como una noción distinta. El término proviene del latín *artificium*, que sería “arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho algo” (Real Academia Española, s.f., definición 1). Desde una perspectiva filosófica, autores como Flusser y Guarín Martínez (2024) reflexionan sobre el artificio en relación con la capacidad humana de transformar deliberadamente el entorno: “(...) nuestros métodos cambian. Son técnicas. Hacer, en nuestro caso, es actuar sobre el mundo objetivo para cambiarlo.” (p. 2). Luego, afirman que el artificio es “hacer deliberado”, es decir, una acción creativa consciente que se diferencia de los procesos naturales o instintivos. Esta noción amplía la comprensión de la creación humana como un acto intencional, libre y transformador.

Sin embargo, a pesar de estas distinciones conceptuales, las fronteras entre arte, artesanía y artificio continúan siendo difusas. Esta ambigüedad se acentuó a partir del siglo XIX, especialmente con el impacto de la Revolución Industrial, que reformuló la organización del trabajo y la producción cultural.

En este sentido, Malagón (2022), analiza los cambios en las hace un análisis de la figura del artista y el artesano durante este periodo. Refiriéndose al siglo XIX, señala:

La complejidad de los procesos de la industrialización temprana y, en otras ocasiones, el carácter inicialmente errático de los mismos posibilitó el surgimiento no solo de nuevos tipos de artesano, sino de figuras intermedias entre el antiguo artesano y el nuevo artista moderno, los ‘trabajadores artísticos’ mencionados y los diseñadores. Ambos fueron absorbidos por el nuevo campo de las artes aplicadas y decorativas hasta el surgimiento del diseñador

moderno que, a inicios del siglo XX, reconfiguró una vez más la relación entre el artesano y el artista. (p. 14).

Este proceso de transformación evidencia cómo las categorías de arte y artesanía no son fijas, sino históricamente construidas, sujetas a tensiones productivas. En la actualidad, estas distinciones siguen vigentes, muchas veces reforzadas por los sistemas educativos, los museos y los mercados del arte, aunque no siempre fue así.

A modo de contextualización, y para comprender cómo se configuraron históricamente los conceptos de arte y artesanía en Chile, es necesario revisar brevemente algunos hechos relevantes que anteceden el encuentro entre Beatriz Danitz y las tejedoras de Minas del Prado. Estos antecedentes permiten observar cómo las categorías desarrolladas en otros contextos –como la distinción propuesta por Malagón (2022) – se adapta o reconfigura en el marco chileno.

En la década de 1920 emergieron procesos que transformarían radicalmente el campo artístico chileno, tanto en lo relativo a las experiencias visuales como en lo institucional y pedagógico. Por un lado, las nuevas interpretaciones sobre el arte que traían consigo las vanguardias europeas tensionaban los cánones tradicionales. Por otro, desde la esfera académica, se promovían reformas estructurales que buscaban integrar el arte con prácticas manuales y decorativas, desdibujando –al menos en su intención inicial– las fronteras entre las bellas artes y las artesanías.

Uno de los hitos clave en este periodo fue la Reforma Educativa de 1928, impulsada por Carlos Isamitt al asumir como director de la Escuela de Bellas Artes. Esta reforma tenía como objetivo desarrollar un sentido decorativo vinculado a las artes aplicadas, conectando con el arte de carácter netamente nacional y elementos indígenas interpretado a partir del desenvolvimiento de la individualidad original. En este contexto, el maestro debía guiar al estudiante en su crecimiento artístico, evitando la mimesis de maestro a discípulo (Revista de Arte, 1928, pp. 4-5). Sin embargo, el proyecto enfrentó una fuerte resistencia institucional. “(...) en enero de 1929, Carlos Isamitt fue notificado del cierre de la Escuela de Artes del Ministerio de

Educación Pública y la suspensión de todos los cambios curriculares y contrataciones hasta entonces implementados.” (Maulen, 2022, p. 30).

Pese a ello, la Escuela de Artes Aplicadas logró consolidarse progresivamente. Uno de los pasos iniciales fue la designación de José Perotti como Inspector Técnica de la Sección Vespertina de Arte Decorativo. Esta sección ofrecía cursos “(...) destinados a la formación de obreros, que se inscribían en una línea similar a lo realizado en 1907-1927 por la antigua Escuela de Artes Decorativas, pero con nuevas perspectivas de acuerdo a la orientación nacionalista de la época.” (Castillo, 2010, p. 69).

Durante este periodo se impartieron cursos propuestos por Isamitt, como dibujo y composición decorativa; dibujo lineal, modelado, además de talleres de cerámica y encuadernación artística. A ellos se sumaron también docentes extranjeros, entre los cuales destaca Karl Hassmann, a cargo del taller de cerámica. Algunos de estos profesores permanecieron solo un breve tiempo; tal es el caso de María Kociva, quien

llegó a fines de 1928, en medio de la crisis, y en palabras de Calor Isamitt, no tenía los alumnos capacitados ni las condiciones propicias para desarrollar su trabajo. Ante la incertidumbre, permaneció en el país por poco tiempo, pero pese a ello, logró instalar en Artes Aplicadas la práctica del ‘kilim’ (telar polaco). (Castillo, 2010, p. 146).

Posteriormente, con la Reforma a la Educación Artística de 1932, la Escuela de Artes Aplicadas fue reconocida oficialmente como parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Esta integración permitió establecer un plan de estudios formal, donde se otorgaban títulos de Licenciado en Artes Plásticas, profesional de Artesano, profesional de Artífice y profesional de Profesor de Artes Aplicadas. Gradualmente, la escuela adquirió mayor legitimidad y atracción, permitiendo a estudiantes especializarse en distintas áreas luego de un primer año en común.

En las décadas siguientes, la Universidad de Chile jugaría un papel determinante en el desarrollo de la educación artística, especialmente entre 1967 y 1973, en un contexto de transformaciones profundas en la educación superior.

En la época en que Bonsiepe hacía estas declaraciones se desarrollaba uno de los procesos más transformadores de la educación universitaria chilena, particularmente entre los años 1967 y 1973. En ese momento la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile tenía una injerencia directa en la mayoría de las decisiones de conducción de la educación superior en lo relativo a las artes y los oficios. (Maulen, 2023, p. 11).

Estos antecedentes históricos permiten comprender cómo, en el contexto chileno, surgieron diversos intentos por articular –aunque no sin tensiones– el campo de las bellas artes con el de las artes aplicadas, trazando así un espacio intermedio entre arte y artesanía. Dichos procesos, impulsados desde la institucionalidad educativa y cultural, sentaron las bases para una valoración diferenciada de las prácticas creativas, y resultan fundamentales para contextualizar el encuentro entre la artista-docente Beatriz Danitz y la comunidad textil de Minas del Prado.

A partir de este punto, el análisis se desarrolla bajo la estructura conceptual propuesta por la teoría de la Política de la Memoria y su vínculo con el Patrimonio Cultural, herramientas que permiten entender cómo se configura los procesos de visibilización, legitimación y transferencia de conocimientos en torno a dichas prácticas y sujetos.

2.3. Política de la Memoria y Patrimonio Cultural

La Política de la Memoria surge en la década de 1990 en Europa como marco teórico para “comprender cómo se recuerda en dichas sociedades y los efectos políticos que de ellos se desprende.” (Reyes, 2015, p. 342). Esta política se desprende del concepto de memorias colectivas, desarrollado por el sociólogo y psicólogo francés Maurice Halbwachs, quien sitúa “(...) la memoria colectiva como un proceso de recuerdo en unos marcos sociales (familia, clase social, religión, institución, espacio y tiempo) y contextos de interacción que moldean identidades individuales y grupales y definen comprensiones del mundo y actuaciones en él.” (Villa y Barrera, 2017, p. 153). De allí, el concepto de memoria colectiva se ha proyectado hacia múltiples campos de estudio, incluyendo América Latina, ya sea como objeto de análisis como base para la elaboración de propuestas teóricas propias. Este enfoque resulta especialmente útil para analizar cómo los procesos históricos, institucionales y culturales han condicionado la visibilidad o

invisibilización de ciertos sujetos y prácticas –como las creadoras aquí estudiadas–, así como las formas en que sus saberes han sido transmitidos, silenciados o valorizados como patrimonio cultural.

La politóloga española, Paloma Aguilar Fernández, propone una definición operativa de Política de la Memoria especialmente útil para comprender los procesos del Cono Suramericano. Según ella, se trata de “todas aquellas instancias de carácter público (no necesariamente político) destinadas a difundir o consolidar una determinada interpretación de algún acontecimiento del pasado de gran relevancia para determinados grupos sociales o políticos, o para el conjunto de un país” (Aguilar, 2008, p. 53). Una perspectiva complementaria por Besse y Escobar (2012), quienes afirman que la Política de la Memoria se “(...) refiere a decisiones respecto a cómo narrar el pasado, analizando e interrogando el discurso de quienes ofrecen narrativas para darle significación y sentido a ese pasado (...).” (p. 39).

Estas definiciones se suman a la noción fundamental de memoria colectiva formulada por Maurice Halbwachs, desde una perspectiva sociopsicológica, y permiten comprender la Política de la Memoria como campo interdisciplinario en el que confluyen tres tipos de agentes: Halbwachs, desde la psicología y sociología; Aguilar, desde la política; y Besse junto con Escobar, desde la historiografía. Particularmente relevante es la definición historiográfica, en tanto se centra en el papel de quien ofrece una narrativa del pasado, dotándolo de significado y legitimidad. Esta figura del *agente narrador* se vincula estrechamente con conceptos claves para esta investigación, como visibilidad, política y valor, los cuales –a su vez– se articulan con la noción de Patrimonio Cultural. En este sentido, resulta pertinente recuperar las siguientes definiciones:

- Visibilidad: “cualidad de visible” o “que puede ser visto” (Real Academia Española, s.f., definición 1).
- Política “actividad en la que se rige o se interviene en asuntos públicos” (Real Academia Española, s.f., definición 9).

- Valor “grado de utilidad o aptitud de las cosas para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite” (Real Academia Española, s.f., definición 1).

Estos conceptos permiten abordar una pregunta central: ¿por qué –y para qué– recordar ciertos acontecimientos?, lo cual implica necesariamente un proceso de asignación de valor al pasado.

Desde esta perspectiva, Guerrero (2005), en diálogo a Thompson (1993) y Giménez (2005c), identifica dos grandes ejes de valorización social del patrimonio cultural:

- Valoración simbólica, “en virtud de la cual estos bienes adquieren forma en la medida en que son estimados por los individuos que los producen y reciben¹.”;
- Valoración económica, “es decir, ser concebidos como bienes que podrían ser intercambiados en un mercado, adquiriendo con ello la categoría de formas simbólicas mercantilizadas.²”

Guerrero (2005) retoma a Thompson (1993) para señalar que

las diversas características de los contextos sociales son constitutivas de la producción y recepción de las formas simbólicas, por ende, cada contexto da forma a complejos procesos de valoración, evaluación y conflicto que están sujetos a específicas formas de distribución de recursos y habilidades sociales.³

Así, cuando un agente visibiliza un hecho del pasado a interpreta su sentido desde una determinada posición política o epistémica, está simultáneamente asignándole un valor –simbólico y/o económico–. Esta valoración, a su vez, activa otros conceptos derivados del marco político del agente, como por ejemplo el de arte popular, que se analizará como categoría interpretativa emergente.

¹ Thompson, J. (1993) *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* Edit. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco.

² Thompson, Op. Cit: 230

³ Thompson, Op. Cit: 217

2.4. Arte Popular

El subconcepto de arte popular ha sido objeto de estudio y análisis a nivel internacional durante el siglo XX. En el contexto chileno, varias figuras reflexionaron y trabajaron activamente sobre este concepto, llevándolo desde el ámbito teórico al investigativo educativo. Entre ellas, destaca Tomás Lago, cuya labor fue fundamental para la consolidación y legitimación del arte popular como una categoría válida tanto en el ámbito educativo como en el expositivo.

Según relata Navarrete (2023), Lago profundizó en el concepto desde la primera mitad del siglo XX, desarrollando una perspectiva que visibilizaba las expresiones populares como manifestaciones culturales legítimas y representativas. En una de sus notas, citada por Navarrete, Lago definía el arte popular como:

(...) la expresión emanada de la raíz misma de la raza, considerada esta como fuente de toda experiencia viva, como manera de sentir y de obrar en la vida colectiva (...) el Arte Popular elaborado generalmente para decorar los utensilios del ajuar doméstico/tejidos, alfarería, cestería, etc. producido por necesidad formal ineludible, es sin duda la base que tienen nuestros pueblos para lograr un carácter propio (...) El concepto de "lo chileno", pues, como definición y cualidad civil tenemos que basarlo en las formas visibles de la cultura que practicamos, formas que primariamente subsisten en su sustancia característica en las creaciones del pueblo (Lago, s.f.).

Ya incorporado a la Universidad de Chile, Lago impartió cátedra sobre arte popular y lo integró a los procesos de investigación formativa. Además, fundó el Museo de Arte Popular Americano (MAPA), concebido como un espacio que revalorizara las manifestaciones culturales populares más allá del marco de la arqueología o del folklore, situándolas como obras de arte dotadas de admiración.

Años más tarde, producto de la presión por una reforma universitaria acorde con los nuevos tiempos, Lago fue destituido como director del museo. Su lugar fue ocupado por Oreste Plath, figura más cercana al campo del folklore que al arte popular, según Navarrete (2023). Sin embargo, Plath también contribuyó a la discusión conceptual con su texto *Arte popular y artesanía en Chile* (1972), en el que escribe:

El arte popular es el producto del intuitivo que emplea su ocio en la realización de un objeto cualquiera en forma espontánea e ingenua; cuando halla su inspiración en el acervo

folklórico común al grupo humano al que pertenece; cuando expresa su sentir y satisface una íntima necesidad de expresión.

El arte popular no dispone, por lo general, de herramientas especializadas y sus recursos técnicos son más bien hereditarios. Es común que un laborante realice, solo, todo el proceso, desde la búsqueda del material hasta la concepción y ejecución de la obra. Busca y encuentra un aliento permanente y válido para expresarse. Tiene originalidad, poder de invención de formas. A veces se resuelve en soluciones inesperadas. (p. 6).

Plath caracteriza este tipo de creación como no profesional, alejada de la técnica especializada, y realizada por un solo individuo desde la recolección de materiales hasta la ejecución final. Esta práctica se distingue por su originalidad, invención y espontaneidad. A su vez, plantea que: *“Es un hecho que la producción de arte popular cuando alcanza cierto éxito tiende a convertirse en artesanía, esto es, tiende a desarrollar la organización de una industria, crea la subdivisión del trabajo y establece el jornal o salario.”* (Plath, 1972, p. 6). La diferencia entre arte popular y artesanía se establecería entonces en la transformación del impulso expresivo en una actividad productiva de carácter económico. Según Plath:

“cuando ese mismo individuo, artista, orienta su impulso activo hacia un fin utilitario, es decir, cuando lo que ha venido siendo una actividad ocasional y desinteresada se transforma en oficio lucrativo, sus posibilidades artísticas se reducirán en la medida que su libertad de creación resulta comprometida por las exigencias de las nuevas condiciones ambientales.” (Plath, 1972, pp. 6-7).

En otras palabras, mientras que el arte popular estaría estrechamente ligado a la vida cotidiana y subjetiva del creador, la artesanía implicaría una lógica productiva, vinculada a un entorno colectivo y estructurado, con fines utilitarios.

Este enfoque permite situar al arte popular como una rama intermedia entre arte y la artesanía. Desde esta perspectiva, Beatriz Danitz retoma y desarrolla el concepto en el marco de su trabajo investigativo con las tejedoras de Minas del Prado.

Danitz registra en sus anotaciones la referencia a Williams J. Thoms, quien acuñó por primera vez en forma impresa la palabra *folklore* en una carta publicada bajo el seudónimo de Ambrose Merton en la revista inglesa *El Ateneo* (Magrassi y Rocca, 1974). En ella afirma:

Sus páginas han dado testimonio tan a menudo del interés que demuestra Ud. por lo que en Inglaterra designamos con el nombre de Antigüedades Populares o Literatura Popular (aunque entre paréntesis es más bien un Saber Tradicional que una Literatura y podría describirse más propiamente con una buena palabra compuesta anglosajona Folk-lore – el saber tradicional del Pueblo –), que no quedo sin esperanza de alistar su ayuda en entrojar las pocas espigas que quedan esparcidas en ese campo del cual nuestros antepasados hubieran podido recoger una buena cosecha. (Thoms, 1846, como se citó en Magrassi y Rocca, 1974).

A partir de esta noción, Danitz reflexiona que: “Williams J. Thoms, define el [folklore como] la sabiduría tradicional de las clases [ineducadas que] existen en las sociedades.” (Danitz, s.f.). Si bien, por deterioro del documento, las palabras entre corchetes fueron reconstruidas de forma hipotética.

En la misma fuente, Danitz desarrolla los tres *Rasgos típicos fundamentales del arte popular*:

- **Es tradicional**⁴ por estar basado en antiguas técnicas y nociones estéticas transmitidas de generación en generación que se van incrementando lentamente con nuevas experiencias prácticas.
- **Es popular** pues está hecha por artistas del pueblo de acuerdo con la sensibilidad de la mayoría y destinada a su uso.
- **Es anónima** porque pertenece al patrimonio de la colectividad, ya que el artista popular ejecuta su obra para satisfacer una necesidad y emplea los conocimientos técnicos y desarrollo formal que pertenece al medio (no al individuo). Por tanto, no siente la urgencia de individualizar su obra. (Danitz, s.f.)

Además, identifica tres formas de gestión del arte popular:

- **A veces puede ser utilización de técnicas y formas antiguas elaboradas por la cultura ancestral del grupo**⁵
Por ejemplo: cierto tipo de tejidos manufacturados en el telar de pie, lo que se ha llamado pasado viviente
- **Puede gestionarse también por la utilización de patrones rezagados usados por las clases superiores de otra época.**

⁴ La transcripción considera el color azul como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

⁵ La transcripción considera el color azul como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

Por ejemplo: la talabartería actual de Chile introducida por los españoles a América y que a su vez fue llevada por los moros a España.

- Otro aspecto de las artes populares son las manifestaciones formales espontáneas e intuitivas de artistas anónimos desligados de tradición de oficio y técnicas.

Ejemplo son ciertas industrias ocasionales urbanas que aparecen y desaparecen por épocas: como flores de papel, figuras de yeso, pintura intuitiva, etc. (Danitz, s.f.)

Danitz inscribe su trabajo en una lógica política –entendida como la intervención activa en asuntos públicos– dentro de la universidad estatal, promoviendo el arte popular como objeto de estudio e investigación, en línea con el legado de Lago y Plath. En términos conceptuales, los tres autores –Lago, Plath y Danitz– coinciden en caracterizar el arte popular como una expresión arraigada en la vida comunitaria y en el acervo cultural transmitido de generación en generación. Destacan, además, su espontaneidad, originalidad y su función como vehículo de identidad cultural. Desde esta perspectiva, el arte popular no solo tiene un valor estético, sino también pedagógico y epistemológico, al convertirse en un medio de transferencia de conocimientos entre el agente investigador (la artista-docente) y las creadoras populares (las tejedoras de Minas del Prado).

Finalmente, la investigadora reconoce tres conceptos que serían los esenciales para la transferencia de conocimientos entre las creadoras: composición, técnica y materialidad. A través de ellos, se hace visible una forma de producción que se sitúa en el límite entre arte y artesanía, pero que a su vez abre preguntas sobre el valor y la identidad cultural de prácticas.

2.5. Composición, técnica y materialidad

Los conceptos de composición, técnica y materialidad han sido tradicionalmente empleados en el ámbito artístico para el análisis de obras visuales, principalmente en el campo de las bellas artes. No obstante, ello no impide su utilización en el estudio de objetos que no pertenecen explícitamente a dicha categoría, como ocurre con las producciones textiles tradicionales. Ejemplo de esta aplicación interdisciplinar es el trabajo de González (2013), quien aborda el análisis sintáctico mediante herramientas del lenguaje visual, aplicado al estudio sistemático de piezas cerámicas de la cultura diaguita chilena. A través del análisis de simetrías y patrones

decorativos, la autora propone interpretaciones que sitúan estas expresiones dentro de un sistema visual más amplio, el cual denomina *arte chamánico*:

A partir del estudio de una amplia cantidad de vasijas cerámicas por medio del análisis de simetría, se formalizan un conjunto de patrones decorativos y se proponen hipótesis interpretativas que integran el arte Diaguita dentro de un conjunto más amplio que la autora define como arte chamánico. (González, 2013, p. 15).

Siguiendo una lógica similar, la investigación de Beatriz Danitz sobre la tradición textil de las tejedoras de Minas del Prado recupera e interpreta los conocimientos transmitidos por este colectivo a través de los mismos principios analíticos: composición, técnica y materialidad. Danitz identifica en las prácticas textiles una dimensión estética compleja, arraigada a la tradición, pero también cargada de agencia creativa individual y colectiva.

Composición proviene de la acción y efecto de componer, que procede del latín *componĕre* y significa “formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden.” (Real Academia Española, s.f., definición 1). En el ámbito de las artes visuales, específicamente en escultura, fotografía y pintura, se define como el “Arte de agrupar las figuras y combinar los elementos necesarios para conseguir una obra plástica lo más armoniosa y equilibrada posible.” (Real Academia Española, s.f., definición 8). Trasladado al análisis de las piezas textiles, el concepto de composición permite identificar cómo los elementos formales (colores, formas, líneas y estructuras) son organizados en el plano visual del tejido, confiriéndole unidad y sentido. Así, la composición no solo permite distinguir un objeto de otro, sino también leer las decisiones que se toman al momento de crear.

Técnica deriva del latín modificado *technicus*, y este del griego τεχνικός *technikós*, derivado de τέχνη *téchnē* 'arte'. Su primera definición dice: “perteneciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes.” (Real Academia Española, s.f., definición 1). Su segunda definición es: “dicho de una palabra o de una expresión: empleada exclusivamente, y con sentido distinto del vulgar, en el lenguaje propio de un arte, ciencia, oficio, etc.” (Real Academia Española, s.f., definición 2). Y su tercera definición dice: “persona que posee los

conocimientos especiales de una ciencia o arte.” (Real Academia Española, s.f., definición 3). En este contexto, la técnica se refiere al dominio práctico que posee las tejedoras sobre el telar, la urdimbre y el diseño. Es decir, los conocimientos específicos –aprendidos y perfeccionados por generaciones– que hacen posible la ejecución de composiciones textiles complejas. Aun cuando la artista visual y las tejedoras trabajan con figuras y colores, lo hacen desde técnicas distintas: una desde el lienzo, otra desde el telar vertical.

Materialidad alude a la “realidad espacial y perceptible a los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituye el mundo físico. (Real Academia Española, s.f., definición 1). Todo lo que nos rodea está compuesto por materia. En el ámbito del arte y la artesanía, se refiere a los elementos concretos –fibras, pigmentos, soportes– que hacen posible la existencia física de la obra. En el caso del tejido, la materialidad está estrechamente vinculada al entorno natural y a los procesos de transformación de la materia. Por ejemplo, la lana, extraída del animal, pasa por procesos de lavado, hilado y teñido antes de convertirse en un ovillo de hilo. Esta transformación revela no solo técnicas específicas, sino también un conocimiento profundo del medio natural y cultural que rodea la práctica textil.

Estos tres conceptos –composición, técnica y materialidad– se constituyen como pilares de análisis tanto en la transferencia de conocimientos entre las creadoras como en la lectura de los objetos producidos. Su aplicación permite, además, interpretar el sentido profundo de las relaciones entre arte y artesanía en prácticas situadas. Para ello, se analiza la siguiente fotografía (Imagen 1):



Imagen 1, Beatriz Danitz en una reunión con un grupo de tejedoras de Minas del Prado. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

En esta fotografía se observa a Beatriz Danitz (a la izquierda), sosteniendo un tejido en sus manos y dirigiéndose a un grupo de tejedoras de Minas del Prado (a la derecha), quienes observan y escuchan atentamente. Desde una perspectiva analítica basada en los conceptos descritos, pueden extraerse las siguientes observaciones:

- Danitz representa la figura de la artista-docente, formada en un contexto académico donde se buscaba precisamente diluir las fronteras entre arte y artesanía, reconociendo el valor cultural y estético de las expresiones tradicionales.
- Las tejedoras, por su parte, encarnan la continuidad de una práctica artesanal anclada a la transformación de materias primas –principalmente lana– mediante la técnica del telar vertical, con una fuerte dimensión manual.

- El encuentro entre ambas partes revela una dinámica de reciprocidad y transferencia de conocimientos. Danitz se desplaza hasta la localidad precordillerana de Minas del Prado (región del Ñuble), convive con las tejedoras y documenta su tradición textil. A partir de esta experiencia, visibiliza e interpreta los saberes locales mediante su propio marco artístico, reconociendo tanto el valor simbólico (estético y cultural) como un valor económico (posibilidad de ingresos mediante apoyo institucional).
- El ejercicio compartido de creación –en el cual cada tejedora produce una pieza a partir de sus propios conocimientos– constituye una forma de co-creación situada, en la que el conocimiento académico-artístico y el saber popular se integran. El tejido que Danitz sostiene en la fotografía sería ejemplo de este proceso.

Este análisis da cuenta de cómo Danitz formula una propuesta de arte popular sustentada en la práctica colectiva, en la que los objetos textiles emergen como portadores de identidad y valor. De este modo, la fotografía no solo documenta un encuentro, sino que también representa un gesto político: el de valorar lo tradicional como arte y hacerlo visible desde una nueva narrativa.

3. Investigaciones Textiles

Así, al comprender la propuesta de Danitz, resulta necesario situarla dentro del panorama investigativo más amplio. Para ello, se abordará el estado del arte en torno al textil como campo de estudio, focalizándose en los siglos XX y XXI, momentos en los que se intensifica el análisis de las tradiciones textiles y su valor como manifestación del conocimiento humano. Esta revisión se estructurará desde una perspectiva macro a una micro, abordando primero el contexto latinoamericano y, posterior, el nacional.

3.1. Nivel Latinoamericano

A nivel latinoamericano, existe una amplia presencia de tejedoras pertenecientes a diversas culturas que habitan distintos territorios. Con el paso del tiempo, estas prácticas han sido objeto de investigación y han recibido apoyo con el objetivo de preservar sus tradiciones frente a las nuevas exigencias de la sociedad

contemporánea –como la globalización, el comercio y el turismo–, así como frente a sus consecuencias.

La región latinoamericana es el continente más desigual, la distribución de la riqueza beneficia al 10% de los individuos, recibiendo el 50% de las ganancias, mientras que el 20% no es propietario no del 5%, caracterizado por una feminización de la pobreza. (Espinosa Miñoso et al., 2014, como se citó en Olmedo, et. al, 2016, p. 48).

Aunque estas cifras pueden haber variado con el tiempo, dan cuenta de un entorno adverso y complejo para las mujeres tejedoras de la región.

En Paraguay, por ejemplo, las tejedoras desarrollan su labor en el marco de cooperativas de trabajo, que se vuelven fundamentales para promover nuevas formas de asociatividad. Un estudio sobre mujeres tejedoras del distrito de Yataity destaca que su oficio “se refuerza más a través de la asociatividad, ya que el mismo es rubro donde el individualismo y la labor en solitario no prospera (...)” (Olmedo, et. al, 2016, p. 53).

Por su parte, en Yucatán (México), la producción textil artesanal ocurre en espacios domésticos, sin la presencia de fábricas o grandes talleres: “(...) la ausencia de establecimientos y fábricas detrás de su producción implica que son mujeres y hombres los que las producen (ropa típica bordada, guayaberas y hamacas) en los hogares de las localidades rurales al sur del estado.” (Méndez-Navarro y Ávila-Sánchez, 2019, p. 156). Si bien existen una alta demanda impulsada por el turismo, “el beneficio extraordinario se canaliza a un solo agente económico.” (p. 157)., lo que evidencia una distribución desigual de los beneficios. Frente a esto, se plantea la necesidad de una articulación entre las personas trabajadoras, el capital comercial y las entidades gubernamentales, de modo que se fortalece “(...) el capital humano local disponible que ha transmitido por generaciones esta destreza fomentada desde la época colonial.” (p. 175).

Desde una perspectiva filosófica y comunitaria, también emergen estudios que abordan el textil como herramienta para el bienestar colectivo.

El Buen Vivir es un concepto-filosofía de vida de algunos pueblos originaria de Abya Yala que aborda el bien colectivo y relación armónica con el entorno natural-cultural. (...) nos

puede ayudar como mujeres latinoamericanas migrantes creando espacios de (re)conexión como comunidad en diáspora contribuyendo al bienestar individual-colectivo a través de prácticas textiles y creativas. (Albarrán, 2020, p. 70).

Por otro lado, desde el campo del patrimonio cultural, se han desarrollado investigaciones que analizan los desafíos de la conservación y salvaguarda del patrimonio textil. En la provincia de Azuay (Ecuador), el tejido de paja toquilla es una práctica cultural que se consolidó a partir de 1835, en un contexto de crisis económica y política. Este saber ancestral permitió la confección del sombrero tradicional de las cholas, que generó importantes beneficios económicos hasta que la migración provocó una crisis en la continuidad de la práctica. En 2012, esta práctica fue inscrita en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. No obstante, Aguirre (2018) enfatiza que es necesario ir

(...) más allá de lo que digan los especialistas, es importante conocer si ellas se sienten fortalecidas con esta actividad, si forma parte inherente de su identidad, si le asignan un valor fundamental, si se expresa en su vida cotidiana y espiritual, si tienen un sentido de pertenencia y qué proyecciones tienen como comunidad frente al futuro de esta práctica. (...) se analiza el *contexto actual de las tejedoras*, donde se puede notar que aún se mantiene la marginalización de sus labores, pues no han sido visibilizadas a pesar de que el tejido de paja toquilla es patrimonio inmaterial de la humanidad (pp. 43-44).

Un caso similar se da en Azul (Argentina), donde en la década de 1980 se impulsaron políticas de protección del patrimonio cultural y natural. En este marco, se promovió la figura de Ercilia Moreira de Cestac como “Patrimonio Vivo”, por su rol como heredera de una tradición indígena femenina de tejido pampeano. Si bien logró integrar su saber al patrimonio local, tras su fallecimiento se evidenció una de las principales problemáticas del patrimonio intangible: la transmisión de saberes. Su conocimiento fue heredado solo por su nieta, cuya reticencia a enseñar a otras personas puede entenderse como una forma de preservar un ingreso digno, aunque a costa de limitar la continuidad colectiva del conocimiento (Pedrotta, et. al, 2013, pp. 93-108).

A pesar de la diversidad en materiales, técnicas y funciones, las manifestaciones textiles de las tejedoras latinoamericanas enfrentan problemas comunes: la

invisibilización de sus saberes, la dificultad para generar redes de apoyo intersectoriales (políticas, culturales, económicas y patrimoniales), y la pérdida progresiva del sentido profundo de sus prácticas.

3.2. Nivel Nacional

En Chile, a lo largo de todo su territorio se encuentra una significativa presencia de tejedoras, cuyas creaciones reflejan conocimiento transmitidos por generaciones y, en muchos casos, ligados directa o indirectamente a las culturas originarias. “(...) Chile es un país rico en artesanía textil. Considerando que es la actividad tradicional con mayor porcentaje (63%) a nivel nacional y que además está presente en todas sus regiones, de norte a sur.” (CNCA & INE, 2015, como se citó en Villela, 2016, p. 24). Esta riqueza ha motivado el desarrollo de diversas investigaciones, tanto a escala regional como local, que se han enfocado en aspectos como la iconografía, los procesos de transmisión cultural, los vínculos entre diseño y tradición, y las tensiones derivadas de las políticas públicas.

En la región del Maule, las prácticas artesanales están principalmente sostenidas por mujeres que comparten sus labores domésticas y agrícolas con la producción artesanal. Villela (2016) señala que estas artesanas “(...) realiza el trabajo completo, es decir desde la producción y extracción de la materia prima hasta la realización del producto final.” (p. 27). El 53% de la artesanía de la región corresponde a la textilera tradicional, y en su estudio, Villela propone una asociación entre la artesanía y diseño, pero también evidencia problemas como las precarias condiciones laborales y la escasa valoración del trabajo artesanal. Además, cuestiona el impacto de las políticas públicas: “han perjudicado a la artesanía tradicional enormemente, invisibilizándola y desvalorizándola, ya que las capacitaciones de técnicas tradicionales, se realizan a personas que nunca han portado la tradición (...)” (p. 28).

En el sur del país, en la localidad rural de Llahualco (región de Los Lagos), las expresiones textiles reflejan un cruce entre la cultura campesina y el legado mapuche-williche.

(...) campesina con matices de su origen indígena. Con respecto al textil, estos procesos han favorecido la incorporación de elementos culturales propios de la cultura dominante y la comunicación de masas a las expresiones textiles, para posibilitar la obtención de un mayor beneficio económico, tan anhelado por las mujeres campesinas. (Zúñiga, 2019, p. 28).

A partir del proyecto *Mejoramiento de los productos textiles de las artesanas de Llahualco*, se impulsaron talleres que promovieron la transmisión de saberes y el reconocimiento de la identidad cultural local, considerando “el aprendizaje experimental y la creación como ejes fundamentales de la intervención, (...)” (Zúñiga, 2019, p. 30). Este modelo piloto demostró cómo el desarrollo sustentable de localidades rurales puede estar directamente vinculado a la valoración de sus raíces culturales.

Una experiencia similar se documenta en la comunidad de Butalelbun, Alto Biobío. Allí, Santana y Krstulovic (2020) analizan las transformaciones económico-organizativas de la tradición textil de la agrupación Aywiñ Domoche en el contexto neoliberal. Estas transformaciones se manifiestan tanto en lo material –cambios en colores, técnicas, calidad– como la organización del trabajo artesanal, la comercialización y la relación con la ciudad. Las investigadoras identifican tres dimensiones claves de la colectividad como estrategia:

(...) a) económico, en el que el ejercicio de la colectividad es una forma de enfrentar el ingreso al mercado: b) transmisión de conocimientos, es decir, desde la lógica del aprendizaje colectivo, en el que unas y otras comparten sus saberes referentes al quehacer textil, c) identitario, en el sentido en que el ejercicio de la colectividad les permite reforzar sus tradiciones. (Santana y Krstulovic, 2020, p. 19).

Estas investigaciones coinciden en la necesidad de fortalecer las relaciones entre tejedoras y agentes estatales, culturales y sociales, para garantizar la continuidad de las prácticas textiles. Sin embargo, también evidencian que muchas de estas tradiciones, aunque presentes, permanecen en una suerte de “neblina constante”: visibles, pero insuficientemente reconocidas o estudiadas. Un ejemplo significativo es el de las tejedoras de Minas del Prado, en la comuna de Coihueco, región del Ñuble.

El estudio de Troncoso (2015) sobre las consecuencias de las políticas macroeconómicas en Minas del Prado ofrece un acercamiento al contexto socioeconómico de la localidad. Aunque no se centra específicamente en la tradición textil, sí menciona la vulnerabilidad de las tejedoras frente a estos procesos, reconociendo su existencia, pero sin profundizar en aspectos como las composiciones, su técnica o materialidades.

Desde el ámbito de la planificación local, el Plan de Desarrollo Comunal de Coihueco (2018-2022), presenta una mirada más estructurada del territorio. En su primera sección, menciona que “(...) los tejidos a Telar de Minas del Prado, donde son famosas las hilanderas quienes con sus mantas, choapiños y bajadas de cama gozan de gran prestigio nacional.” (p. 6). Más adelante, en la sección de “Oferta Cultural”, se identifica a las tejedoras de Minas del Prado como parte del patrimonio humano de la comuna, junto a los artesanos de mimbre de Roblería (p. 32). Sin embargo, esta mención se limita a una caracterización general, sin proponer estrategias específicas para su fortalecimiento o proyección. Incluso, en las planificaciones de eventos culturales, como las fiestas costumbristas, las artesanías locales no ocupan un lugar central.

Ante esta falta de visibilización y profundidad, se vuelve necesario presentar a los agentes, contextos y propuestas que han abordado –aunque de forma fragmentada– la tradición textil de Minas del Prado.

4. Universidad y Danitz

4.1. DASUCH y Proyecto Características socio-económicas de los Artesanos Populares de la provincia de Ñuble. Año 1969.

En el marco de esta investigación, resulta fundamental presentar a los agentes que apoyaron el encuentro entre las creadoras.

Durante el período democrático entre 1964 y 1973, el Estado chileno mostró un creciente interés por la artesanía, expresando en políticas públicas centradas en el otorgamiento de créditos, asistencia, técnica, formación de cooperativas y promoción de leyes regionales. Estas acciones buscaron reglamentar el ejercicio de

la Comisión Nacional de la Artesanía Típica Chilena, aunque con un enfoque principalmente asistencialista (Anselmo y Moreno, 1986, p. 5). Uno de los esfuerzos más relevantes de ese tiempo fue la encuesta nacional implementada en 1964 por el Servicio de Cooperación Técnica (SECOTEC), dependiente de CORFO, considerada hasta ese momento (1986) como el único intento sistemático de recopilar datos confiables sobre la situación de la artesanía chilena.

En paralelo, el país vivía un proceso de transformación estructural en ámbitos económicos, sociales, culturales y educativos. Según Cabrera (1971), la Universidad de Chile inició una reforma profunda que buscó romper con su carácter elitista y establecer vínculos horizontales con diversos sectores de la sociedad. Esta apertura se tradujo en la creación de espacios formativos accesibles, como cursos, conferencias y programas de extensión destinados a personas fuera del mundo académico.

Uno de los primeros departamentos orientados a esta vinculación fue el Departamento de Extensión Universitaria. Entre sus actividades destaca los cursos breves de perfeccionamiento, conferencias culturales, y las Escuela de Verano e Invierno, pensadas como instancias de formación ciudadana y técnica (Universidad de Chile, 1941, pp. 59-61). Aunque estas actividades ampliaron el acceso al conocimiento, muchas de ellas requerían pago, limitando la participación de sectores con menor poder adquisitivo.

En 1965, se crea el Departamento de Acción Social (DASUCH), que profundizó el enfoque comunitario de la universidad. El DASUCH tenía como objetivo mejorar las condiciones de vida de diversos territorios del país a través de proyectos vinculados con investigación, docencia, asesoría y acción social (Universidad de Chile, 1968, p. 1). El equipo estuvo compuesto principalmente por académicos del área sociológica, aunque también incluyó profesionales de la medicina y docentes con interés en lo social. Entre ellos se encontraba Marcio Isamitt Danitz, odontólogo y profesor de química en la carrera de Odontología, quien se involucró activamente como jefe de campo, gestionando y orientando el desarrollo de los proyectos de investigación. Uno de estos estudios fue realizado en la población Nueva Matucana,

donde se abordó la situación de la infancia desde una perspectiva sociopsicológica. Esta orientación interdisciplinaria permitió que el departamento abordara diversas realidades del país, sumando solicitudes internas y externas para la ejecución de investigaciones con impacto social. (Marcio Isamitt Danitz, comunicación personal, 7 de diciembre del 2024).

Con el tiempo, el Departamento de Extensión se fusionó con el DASUCH, fortaleciendo el carácter social y comunitario de ambos. En una de sus reuniones con SERCOTEC, el DASUCH accedió a los datos de la encuesta de 1964, que evidenciaba la presencia de aproximadamente 35 artesanos a nivel nacional, siendo la ex provincia del Ñuble –actual región de Ñuble– la que concentraba el mayor número de cultores. Motivado por estos antecedentes y la designación territorial del DASUCH en la zona por dos años, Marcio propuso una investigación específica para registrar a los artesanos y artesanas de la ex provincia. (Marcio Isamitt Danitz, comunicación personal, 7 de diciembre del 2024).

Esta investigación fue titulada *Características socio-económicas de los Artesanos Populares de la provincia de Ñuble. Año 1969* y estuvo a cargo de Marcio Isamitt Danitz.

“La investigación, junto al programa que le dio origen, se gestó en sesiones de trabajo realizadas en el DASUCH en Enero de 1969. A estas sesiones asistieron distintas personalidades en el terreno de la Antropología y el Folklore y representantes de servicios o instituciones preocupados de la materia. Cabe destacar, entre otros, el valioso aporte en estas sesiones de los señores [ras]: Oreste Plath, Director del Museo de Arte Popular; José María Arguedas, Novelista, Poeta y Profesor de Antropología de la Universidad de San Marcos de Lima, Perú; Benito Román y Ricardo Rodríguez Lefebre, Profesores de la Escuela de Canteros de la Universidad de Chile; Ramón Miranda, Paulina Pugnoli, Beatriz Danitz y Alonso Rematal, Profesores de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile; Alfredo Avendaño Bertoló, Director del DASUCH, e Ignacio Susaetta S., Sociólogo y Jefe de la Programación del DASUCH.

En estas sesiones se acordó abordar el problema del Arte Popular Ergológico con un criterio integrador, a través de un Programa llamado de ‘Estudios y Protección de la Artesanía Artística Popular Chilena’, que consultaba fundamentalmente realizar un catastro de artesanos y artesanías y ejecutar, paralelamente en el terreno, acciones directas que

tendieran a lograr proteger y promover el interés por estas manifestaciones de la cultura popular de nuestro pueblo. (...)” (Isamitt Danitz, 1969, p. 1).

En el marco de este programa, se asignó un proyecto específico a la profesora y artista visual Beatriz Danitz, para ser ejecutado en la localidad de Minas del Prado, identificada como uno de los lugares con mayor riqueza textil de la ex provincia:

“(...) se le encomendaron [acciones de protección y fomento] a la profesora de la Escuela de Artes Aplicadas y Pintora Nacional, Sra. Beatriz Danitz, determinándose para tal efecto como lugar de trabajo, el pueblo de Minas del Prado, un caserío ubicado en el oriente de Chillán y que se destaca en la provincia por ser el lugar donde se da la más rica y numerosa expresión en el tejido de lana a telar, con las tejenderas más afamadas de la región.” (Isamitt Danitz, 1969, p. 2).

La estructura metodológica de la investigación incluyó diagnóstico, objetivos, técnicas de recolección de datos, análisis sociodemográficos, organización del trabajo artesanal, acceso a medios, y percepción de los propios artesanos sobre sus condiciones y necesidades (Isamitt Danitz, 1969, pp. 5-6). Uno de los hallazgos más relevantes fue que el 40,3% de los cultores se dedicaba al tejido de lana a telar (37,4%) o a hilar la lana (2,9%). En la comuna de Coihueco, y específicamente en Minas del Prado, se registraron 64 artesanos, de los cuales 60 eran mujeres. Entre ellas, 58 se dedican al telar y 6 a la hilandería, revelando la centralidad del trabajo femenino en esta tradición (Isamitt Danitz, 1969, p. 16).

Estos datos no sólo dan cuenta de una tradición textil sólida, sino también de una concentración significativa de saberes artesanales en esta localidad. Sin embargo, más allá de los números, surge una pregunta clave: ¿qué motivó a la artista-docente a interesarse particularmente en esa tradición, más allá de su relevancia cuantitativa?

Para responder a esta pregunta, en el siguiente apartado se presentará de manera resumida la trayectoria inicial de Beatriz Danitz y el comienzo de su vinculación con las tejedoras de Minas del Prado.

4.2. Beatriz Danitz

Beatriz Danitz Rodríguez nace el 12 de julio de 1917[19] en la ciudad de Santiago, Chile; y muere el 15 de mayo del 2009. Proveniente de una familia de ascendencia germano-eslava por parte paterna.

4.2.1. Trayectoria Inicial (1936-1967)

Beatriz Danitz inicia su formación artística en 1936, tomando clases con el pintor Pedro Álvarez de Sotomayor en España, según consta en uno de los registros de su currículum. Al año siguiente, en 1937, comienza a estudiar con Carlos Isamitt Alarcón, músico y pintor, quien influiría profundamente en su desarrollo artístico e intelectual, ampliando su repertorio temático con enfoques tanto filosóficos como plásticos.

De forma paralela a su formación, Danitz comienza a insertarse tempranamente en el circuito artístico nacional. Participa en los Salones Oficiales y en los Salones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, y en 1939, expone en el Primer Salón de Artes Plásticas de Punta Arenas. Ese mismo año realiza su primera exposición individual de dibujos y acuarelas en la Librería Tornero, probablemente del grabador Sergio González Tornero. En ese periodo, también inicia su labor docente en el área de Artes Plásticas en el Colegio La Maisonnette, en Santiago.

En 1941, contrae matrimonio con Carlos Isamitt, sin que esto interrumpa su actividad artística. Durante la década de 1940 continúa exponiendo regularmente en espacios de relevancia, como el Salón de Acuarelistas organizado por la Asociación Arquitectos de Chile y los Salones de Verano en Viña del Mar. Realiza además exposiciones individuales en el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (1947), institución con la que comenzará un vínculo docente, y el Instituto Chileno-Norteamericano (1949).

Esa misma década participa en la exposición de Arte Chileno Contemporáneo, itinerante por América y España. En esta instancia, su obra “Foca reposando” es adquirida por el Museo de Toledo (Ohio), según una carta del director de dicha institución, luego de haber sido disputada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). En 1950, en el contexto de la inauguración del Museo de Arte

Contemporáneo en Santiago, se adquieren dos de sus obras para la colección fundacional: un dibujo de su hijo Dionis y una pintura de una naturaleza muerta.

Durante esta década, Danitz fortalece su compromiso con la docencia. Ingres a trabajar como profesora en las Escuelas de Invierno organizadas por la Universidad de Chile, dictando clases en Iquique (1952) y Antofagasta (1953). Al mismo tiempo, colabora como ilustradora para la revista de *Educación Musical* y diseña *Escenas Populares* para la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. A pesar de sus múltiples ocupaciones, continúa impartiendo clases en el Colegio La Maissonnette y participando activamente en los salones de arte.

Entre 1961 y 1963, realiza estudios regulares de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, culminando en 1966 con la obtención del diploma y certificado de Técnica Artesanal en Grabados e Impresiones. En este periodo, Alfredo Aliaga le realiza una entrevista para la revista *En Viaje*, donde Danitz reflexiona sobre su identidad artística:

Debido posiblemente a mi origen paterno, germano-eslavo, tengo una involuntaria tendencia expresionista que evolucionó de su primera actitud dibujista-analítica hacia una libertad colorista de mayor exaltación y de más amplias proyecciones. (Aliaga, 1962, p. 32).

Respecto de sus influencias artísticas y estéticas, señala:

Prefiero aquella en que se manifiestan en forma más evidente las fuerzas oscuras de la naturaleza, alcanzadas bajo una perfección técnica del oficio del pintor. Buscar estéticamente la potencia y espontaneidad. Por esto último admiro las pinturas cavernarias y precolombinas. Nunca como hoy en arte es más amplia la libertad de creación ni adquirió tan inesperadas proporciones la lucha por armonizar formas y estructurar dinamismos expresivos de tal riqueza que señalan nuevas perspectivas. Nunca tampoco, como en estos tiempos, es más necesaria una receptividad sensible y cultivada para comprender la esencia de la creación plástica. (Aliaga, 1962, p. 32).

En el mismo diálogo, Danitz revela su profunda vocación pedagógica:

Mi dedicación pedagógica tuvo inicialmente un carácter experimental. Luego me apasionó el contacto con la fantasía creadora del niño y la posibilidad de desarrollar la capacidad de emoción de cada alumno, por lo general ávidos del sentimiento estético. En este campo de actividad ha sentido grandes satisfacciones al comprobar el fruto de esas atenciones

docentes. He recibido la gratitud de numerosos adolescentes y adultos que a través de años he podido guiar en el colegio “La Maisonnette” y en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Así recuerdo con agrado uno de mis últimos cursos dictado en Iquique, donde entre tantos alumnos había una señora que se había matriculado aun cuando su espíritu estaba muy quebrantado por desgracias muy recientes en su familia. Yo le traté de hacer sentir los alcances de la belleza artística, la estimulé en sus producciones. Y el resultado fue que vio nuevos horizontes en la vida y tanto fue su agradecimiento que llegó con sus alumnos a formar una academia de arte a la que pusieron mi nombre. (Aliaga, 1962, p. 32).

En esta segunda mitad de la década del 1960, Danitz se incorpora como profesora auxiliar de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, colaborando en cátedras de Escultura del Departamento de Artesanía, así como en Expresión Gráfica, Dibujo Analítico y Composición.

4.2.2. Investigación en la Comunidad Artesanal Textil “Minas del Prado” de Niblinto (1968-1970)

A partir de 1966, Beatriz Danitz se incorpora al proyecto “Estudio de Protección de la Artesanía Popular Artística Chilena”, desarrollado por el Departamento de Acción Social de la Universidad de Chile (DASUCH). En este marco, participa como profesora académica, desplegando un estudio preliminar que culminaría, dos años después, en la *Investigación en la Comunidad Artesanal Textil “Minas del Prado” de Niblinto* (1968-1970), la cual incluyó los primeros encuentros presenciales con las tejedoras de Minas del Prado.

La investigación adquirió mayor profundidad en 1969, con el desarrollo del proyecto liberado por el hijo de Danitz, Marcio, en el cual ella participaría activamente. En esta etapa se levantó un censo artesanal de la entonces provincia del Ñuble, que identificó cerca de 60 mujeres dedicadas al tejido en telar. Sin embargo, debido a la brevedad del trabajo de campo –de apenas un mes de duración– los informes posteriores estimaron que la cifra real superaba el centenar de tejedoras activas. Este dato sería consecutivamente respaldado por reportajes de prensa que, además de visibilizar el trabajo de estas mujeres, subrayan la dimensión cultural de su labor artesanal (Imágenes 2, 3 y 4).

[illegible]

Este es uno de los
tos de las tejedoras de
Beatriz Danitz muestr
nia Rosal).

monte marciello. O que
esta grande imagem de
Jesus de Jesus.

APOYO EFECTIVO
Según Bualdy, varias instituciones —INDAP, Copechile y otras—, con la colaboración activa de

admirables — Julia, Eliza
Gonzales, Juana Espino
sa, Adela Collazo, Estela
de Luna, Carmen, etc.

en Lagos, Caracas, del Tránsito Lagos, Malena Palma, etc.—, para que comiesen, en su sala, el verdadero queso criollo del pueblo y celebrasen para un apto afecto.

La apasionada investigadora
también es una pintora con
talentos. Aquí muestra una de
sus obras de vigilia: espía

Japón Exporta a Cuba Partida de Camiones

La transaccione vendi l'auto en un
caso de transaccione, pagacione al otro por
cambio al firmarse el contrato, al ser
cancelado el contrato.

... por ciento de exportación.

Se dice que Cuba está interesada también en comprar más camiones, su primera parada para carreteras y plantas industriales en Japón.

Toda una vida trabajó en la imprenta en Japón que vivió por completar la transición del país a la era del Gobierno imperial en el momento de la guerra.

REPUESTOS
ORIGINALES PARA SU
Ford **CHEVROLET**
SURTIDO COMPLETO
ANTONIO CASTILLO H.
10 DE JULIO 860

[illegible]

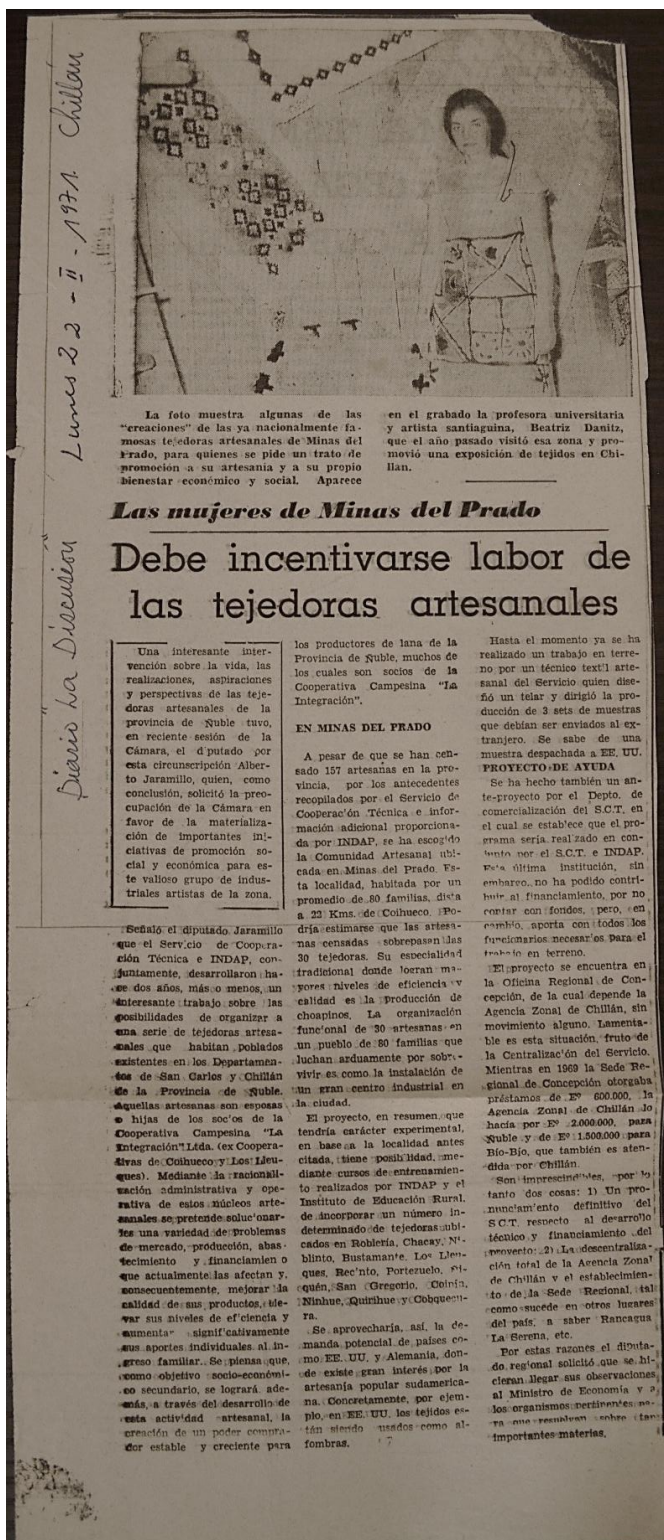


Imagen 3, Las mujeres de Minas del Prado Debe incentivarse labor de las tejedoras artesanales, Diario La Discusión, lunes 22 de febrero de 1971, Chillán. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Expondrán esta tarde

Tejedoras de Minas del Prado traen a la ciudad sus tejidos

Sobre un convenio de la Universidad de Chile-Chillán con la Unión de Cooperativas Agrícolas y de Servicio de Ruble, que alienta en sus iniciativas artesanales la esforzada orientadora Elsa Medel Cofré, una centena de piezas realizadas por las tejedoras de Minas del Prado se entregarán esta tarde, a las 19 horas, al conocimiento y admiración del público en la sala de exposiciones de AAP.

MINAS DEL PRADO es un lugar de vieja historia. Cien años atrás tuvo vida bulleñte y riqueza, venida del oro que manos aventureras y ávidas obtenían lavando la tierra en el agua corriente. La tierra se acumulaba en toscas bateas, labradas con hacha y azuela en el tronco de los árboles que poblaban la montaña. Los empresarios de Minas del Prado fueron muchos: primero los Zahartu, después don Cándido Lagos, que fue ministro de la Corte de Justicia de Santiago, obtenían del lavadero oro en pepitas que llenaban un "potrillo" de dos litros. Detrás de ellos, y cuando ya el oro mostrábase esquivo vinieron empresarios modestos que se conformaban con "una cosecha" menor del áureo metal. Hasta hoy suele encontrarse una pepita de oro cuando los modestos aldeanos abren un pozo o una zanja.

hilos teñidos con el color que dan las plantas hervidas.

Un buen día, —gran día para las tejedoras— llegaron a Minas del Prado jóvenes universitarios que les atendieron en la salud estropeada de los dientes y señalaron la importancia del trabajo que hacían con autenticidad. Con los universitarios llegaron Elsa Medel y, desde Santiago, Beatriz de Issamit, casada con el artista del mismo nombre, investigadores, sin descanso, de nuestro folklore.

Beatriz de Issamit se incorporó al grupo universitario que dirigía su hijo dentista. Y pasó dos temporadas en las casas pobrísimas de esas gentes hasta entonces aisladas. Fue para ellas, las tejedoras, un despertar que no habrán de olvidar. Junto con predicarles respeto a su propia autenticidad, les enseñaron procedimientos y prácti-

cas que permitieron mejorar los tejidos, decorarlos con armonía, para lograr una buena presentación.

TODO lo suyo y todo lo aprendido podrá admirar nuestro público en la exposición de esta tarde en la sala de la AAP. Ahí estará Elsa Medel, motor de esta obra de superación de la artesanía de Minas del Prado. Ha invitado a Beatriz de Issamit y a otros cultores de esta parte de nuestro folklore. Le tienen prometida "una toma" por el Canal 7 de Televisión Nacional.

Para las tejedoras de Minas del Prado, más conocidas por tejedoras de Niblinto, será el de hoy un gran día. Por primera vez recibirán el elogio de gentes desconocidas y apreciarán, acaso por primera vez, cuánto vale su trabajo y cómo podrá subir su nivel hasta ser capaz de constituir su recurso de vida. Hay alfombras de tres metros que obligaron a levantar el techo de la modesta vivienda de la tejedora. Y hay también bajadas de cama que son una fiesta de color, y de color inalterable, conseguido del conocimiento de hierbas y raíces.

Imagen 4, Expondrán esta tarde Tejedoras de Minas del Prado traen a la ciudad sus tejidos, La Discusión Chillán — Chile, lunes 3 de mayo del 1971, pág. 3. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

De forma paralela al trabajo académico, Danitz llevó a cabo un estudio visual y estructural de las viviendas de la localidad, deteniéndose tanto en su arquitectura interior como en sus fachadas. Este ejercicio de observación se tradujo en una serie de acuarelas que serán abordadas más adelante como parte del análisis de imagen del presente estudio. Las obras no sólo evidencian su mirada estética sobre el

entorno rural, sino también su capacidad para registrar visualmente las formas de vida que sustentan la práctica textil.

Asimismo, el interés de Danitz por la tradición textil puede leerse también en clave genealógica, a través de su vínculo con Carlos Isamitt, quien fue no sólo su maestro y pareja, sino también una figura clave en la valorización de la artesanía tradicional chilena. En el catálogo *Carlos Isamitt Septiembre – 1977* del Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal, se recoge una declaración significativa sobre su percepción de la artesanía nacional:

Don Carlos Isamitt tuvo la intuición que nuestro pueblo posee condiciones admirables de asimilación y comprensión artística y al visitar Europa afianzó este pensamiento, por el papel destacado que él observó asumía, la muestra de artesanía textil chilena aborígen, en el conjunto total de representantes de todo el mundo. (Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones Universidad de Chile, 1977, p. 14).

La experiencia europea de Isamitt –particularmente su asistencia a la Exposición Internacional de las Artes Decorativas realizada en París de 1925– habría sido determinante para su convicción sobre la importancia de las expresiones textiles en el ámbito artístico chileno. Esta visión fue un antecedente relevante tanto para el impulso del proyecto de investigación encabezado por Marcio Isamitt Danitz como para el involucramiento compartido de Danitz con las tejedoras de Minas del Prado.

Cabe mencionar, además, que la propia Beatriz Danitz fue responsable del diseño gráfico de dicho catálogo, donde se le reconoce como “Profesora de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile” (Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones Universidad de Chile, 1977, contraportada).

En este punto, resulta fundamental contextualizar el lugar que ocupó Minas del Prado en el desarrollo de la investigación encabezada por la Beatriz Danitz. Comprender sus particularidades geográficas, sociales y culturales permite dimensionar no solo la riqueza de la tradición artesanal que allí se conserva, sino también el tipo de vínculo que se estableció entre la artista-docente y la comunidad local. Por ello, a continuación, se presenta una aproximación a la historia de la

localidad, seguida de un análisis sintáctico de su tradición textil en relación la tradición textil mapuche.

5. Minas del Prado

5.1. Historia

Minas del Prado es una localidad precordillerana situada al sureste de Niblinto, en la comuna de Coihueco, en dirección desde Chillán hacia la Cordillera de los Andes, en la actual región del Ñuble. Se caracteriza por estar enclavada entre dos ríos: Cato, por el norte y Niblinto, por el sur (Figura 1).

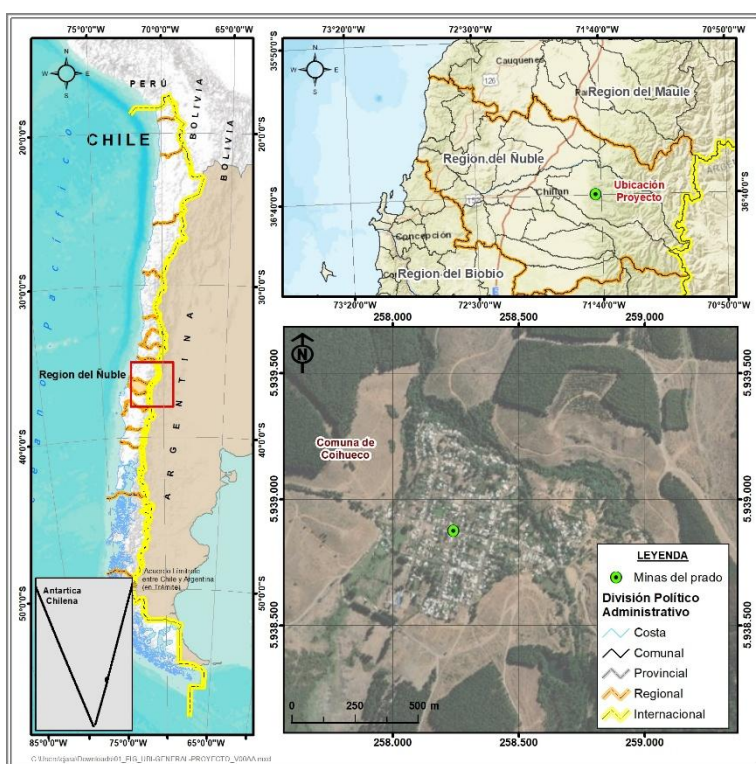


Figura 1, Ubicación geográfica de la localidad de Minas del Prado, Comuna de Coihueco, Región del Ñuble. Elaborado por Carolina Jara.

La localidad de Minas del Prado posee una historia marcada por el cruce entre pueblos originarios, colonización hispánica y saberes tradicionales que han perdurado hasta el presente. De los registros históricos y testimonios orales dan cuenta de que el territorio fue originalmente habitado por comunidades chiquillanes, de tradición nómada, que construían toldos o refugios livianos, adaptándose con

flexibilidad a las condiciones del clima y las necesidades de subsistencia (Yáñez, 2013, p. 17).

Posteriormente, la zona habría quedado bajo dominio del cacique pehuenche Ancán, también conocido como Ancalcán, quien ejercía control sobre un vasto territorio que incluía incluso tierras tras cordilleranas hasta el río Salado, en la actual provincia argentina de Neuquén (Yáñez, 2013, p. 17). Este dato sugiere una territorialidad pehuenche más amplia de la que tradicionalmente se atribuye a la región, implicando también un posible intercambio de conocimientos y prácticas, entre ellas, los textiles.

En efecto, desde el ámbito de la tradición textil, se documenta el uso de los telares -como el *witral*- por parte de los pueblos originarios, técnica conservada hasta hoy por gran parte de las artesanas del lugar.

“(…) los aborígenes comenzaron a usar los tejidos de lana que se entrelaza en un sencillo y rústico telar y huitral, empleado hasta hoy, por la mayoría de nuestras artesanas. La trama y la urdimbre están en función de una necesidad vital compuesta por el clima.” (Yáñez, 2013, p. 31).

El arribo de los españoles hacia fines del siglo XVI, motivado principalmente por los yacimientos de oro, modificó parcialmente la dinámica local. A esta actividad se sumó la introducción de nuevos saberes, entre ellos, las técnicas europeas, como el telar horizontal con lisos, el tejido a palillo y el uso del bolillo, incorporadas en parte gracias a la acción de los jesuitas. (Yáñez, 2013, p. 31).

Así, entre los grupos nómades, la cultura pehuenche y la colonización europea, es plausible pensar que se generó un proceso de mestizaje técnica y simbólico en torno al trabajo textil. Este mestizaje no solo afectó las materias primas utilizadas, sino también a la estructura del telar y la composición de los tejidos. La práctica textil, inicialmente centrada en la sobrevivencia, pasó a tener también una función comunitaria, para luego transformarse en un bien con valor de intercambio, articulado con lógicas de mercado y subsistir económica familiar.

Por otra parte, el auge de la minería –con vaivenes importantes a lo largo del tiempo debido a la falta de capital o a una explotación deficiente– cedió paso

progresivamente a formas de subsistencia más sostenibles, como la agricultura, la ganadería y, particularmente, el trabajo textil realizado por mujeres.

(...) Las actividades laborales desarrolladas por los hombres se orientan preferentemente hacia la agricultura y la ganadería. Para suplementar las entradas dejadas por las exiguas cosechas obtenidas mediante una explotación primitiva, en los meses de invierno la gran mayoría de las dueñas de casa y sus familiares del sexo femenino se dedican especialmente a la preparación y cuidado de la lana conseguida de la esquila de sus escasas ovejas, o bien de la lana adquirida en el mismo pueblo o en la ciudad de Chillán. (Guzmán, 1971, p. 67)

A este corpus documental se suma una fuente singular: un intercambio epistolar entre Beatriz Danitz y un posible informante local, Elsa Medel. Se trata de un listado de preguntas redactadas por Danitz sobre la historia y organización del pueblo, y una carta mecanografiada con respuestas detalladas (Imágenes 5 y 6). Aunque la carta no está firmada, ciertas menciones permiten atribuirle con cierta probabilidad a Medel, quien interpreta desde su posición como intermediaria epistolar o informante externa interesada en la tradición textil.

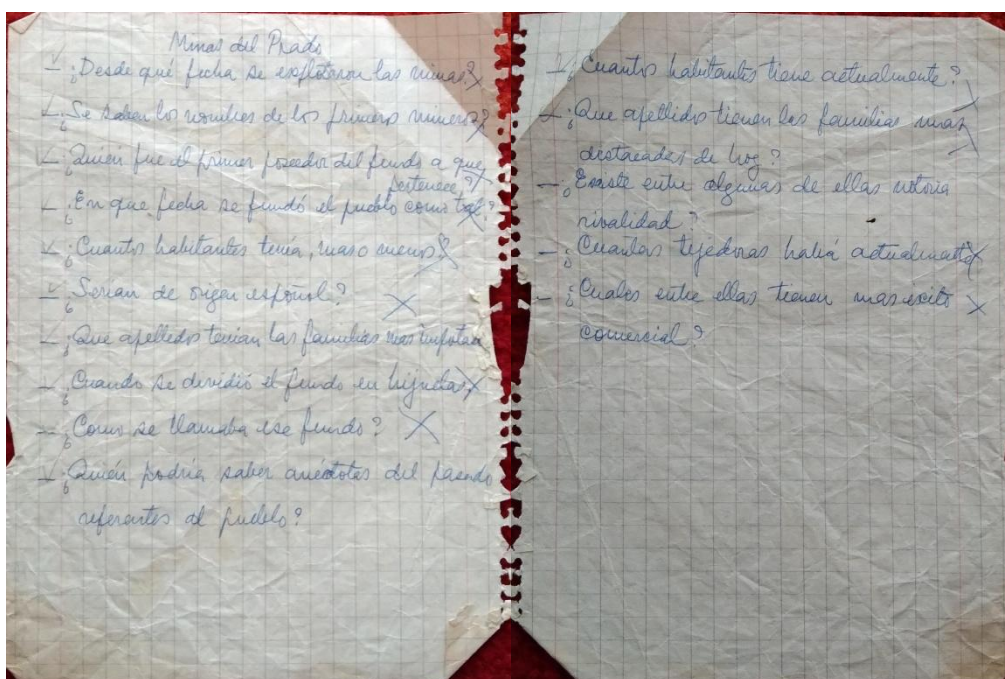


Imagen 5, Lista de preguntas con respecto a Minas del Prado. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

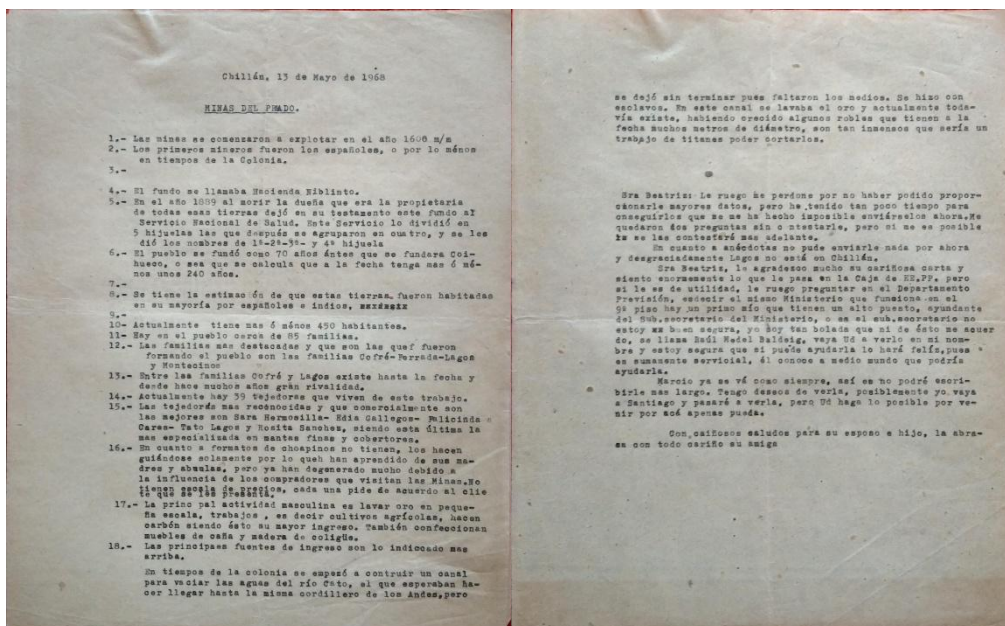


Imagen 6, Posiblemente carta de Elsa Medel en respuesta a las preguntas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Al transcribir el conjunto de las preguntas formuladas por Beatriz Danitz (B.D.) y las posibles respuestas enviadas por Elsa Medel (E.M.), se observa que algunas de estas respuestas, presentadas entre corchetes, no responden de manera directa a la pregunta correspondiente, aunque guardan con ella cierta relación temática o contextual. A continuación, se presenta la transcripción del intercambio:

B.D. ¿Desde qué fecha se explotaron las minas?

E.M. 1.- Las minas se comenzaron a explotar en el año 1600 m/m.

B.D. Se sabe los nombres de los primeros mineros?

E.M. 2.- Los primeros mineros fueron los españoles o por lo menos en tiempos de la Colonia.

B.D. ¿Quién fue el primer poseedor del fundo a que pertenece?

E.M. [5.- Una mujer que fue dueña hasta 1889]

B.D. ¿En qué fecha se fundó el pueblo como tal?

E.M. 6.- El pueblo se fundó como 70 años antes que se fundara Coihueco, o sea que se calcula que a la fecha tenga más o menos unos 240 años.

B.D. ¿Cuántos habitantes tenía, más o menos?

E.M. [11.- Hay en el pueblo cerca de 85 familias]

B.D. ¿Serían de origen español?

E.M. 8.- Se tiene la estimación de que estas tierras fueron habitadas en su mayoría por españoles e indios.

B.D. ¿Qué apellidos tenían las familias más importantes?

E.M. 12.- Las familias más destacadas y que son las que fueron formando el pueblo son las familias Cofré-Ferrada-Lagos y Montecinos.

B.D. ¿Cuándo se dividió el fundo en hijuelas?

E.M. [5.- Cuando el fundo pasó a manos del Servicio Nacional de Salud].

B.D. ¿Cómo se llamaba el fundo?

E.M. 4.- El fundo se llamaba Hacienda Niblinto.

B.D. ¿Quién podría saber anécdotas del pasado referentes al pueblo?

E.M. Segundo párrafo de la parte final de la carta: En cuanto a anécdotas, no pude enviarle nada por ahora y desgraciadamente Lagos no está en Chillán. [Posiblemente se refiere a Alfonso Lagos].

B.D. ¿Cuántos habitantes tiene actualmente?

E.M. 10.- Actualmente tiene más o menos 450 habitantes.

B.D. ¿Qué apellidos tienen las familias más destacadas de hoy?

E.M. [13.- Las familias Cofré y Lagos.]

B.D. ¿Existe entre algunas de ellas notoria rivalidad?

E.M. [13.- Sí, entre las familias Cofré y Lagos, que existe hasta la fecha de hoy día y desde hace muchos años gran rivalidad]

B.D. ¿Quién fue el primer poseedor del fundo a que pertenece?

E.M. 5.- En el año 1889 al morir la dueña que era la propietaria de todas las tierras, dejó en su testamento este fundo al Servicio Nacional de Salud. Este Servicio lo dividió en 5 hijuelas, las que después se agruparon en cuatro, y se les dio los nombres de 1° - 2° - 3° y 4° hijuela.

Existen dos preguntas con sus respectivas respuestas que se abordarán más adelante, por estar directamente relacionadas con el interés de la artista-docente en las tejedoras de Minas del Prado. No obstante, también se identificaron dos

respuestas que no parecen corresponder a ninguna de las preguntas formuladas de manera explícita:

17.- La principal actividad masculina es lavar oro en pequeña escala, trabajos, es decir, cultivos agrícolas, hacen carbón siendo éstos su mayor ingreso. También confeccionan muebles de caña y madera de coligue.

18.- Las principales fuentes de ingreso son los indicadores más arriba.

En tiempos de la Colonia se empezó a construir un canal para vacías las aguas del río Cato, el que esperaban hacer llegar hasta la misma cordillera de los Andes, pero se dejó sin terminar pues faltaron los medios. Se hizo con esclavos. En este canal se lavaba oro y actualmente todavía existe, habiendo crecido algunos robles que tienen a la fecha muchos metros de diámetro, son tan inmensos que sería un trabajo de titanes poder cortarlos. (Medel [presunto], 1968)

De estos documentos emergen datos significativos: las minas de oro comenzaron a explotarse alrededor del año 1600; el primer asentamiento formal habría sido anterior incluso a la fundación de Coihueco, y el pueblo formó parte de la Hacienda Niblinto hasta que, tras la muerte de su propietaria en 1889, pasó a manos del Servicio Nacional de Salud, que lo dividió en hijuelas. La información recopilada fue posteriormente organizada por Danitz en un esquema descriptivo (Imagen 7), donde también se da cuenta de elementos de la tradición oral local, como el relato de un canal de origen colonial construido por esclavos para el lavado de oro.

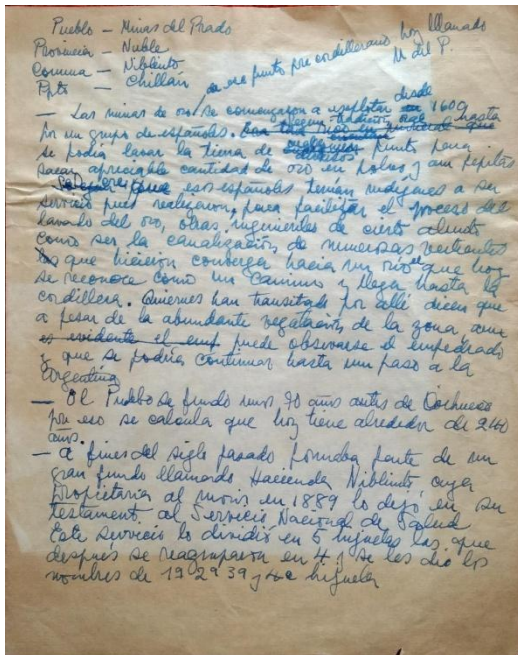


Imagen 7, Pueblo – Minas del Prado. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

A continuación, se transcribe íntegramente el contenido del documento:

Pueblo – Minas del Prado

Provincia – Ñuble

Comuna – Niblinto

Ppto – Chillán

Las minas de oro, de ese fruto precordillerano hoy llamado M. del P., se comenzaron a explotar desde 1600 por un grupo de españoles. Según tradición oral, hasta se podía lavar la tierra de diversos puntos para sacar apreciable cantidad de oro en polvo y aun pepita.

Se cree que esos españoles tenían indígenas a su servicio pues realizaron para facilitar el proceso de lavado de oro, obras ingenieriles de ciertos alientos como ser la canalización de numerosas vertientes que hicieron converger hacia un río el que hoy se reconoce como un camino y llega hasta la cordillera.

Quienes han transitado por allá dicen que[,] a pesar de la abundante vegetación de la zona, aun puede observarse el empedrado y que se podría continuar hasta un paso a la Argentina.

-El pueblo se fundó unos 70 años antes de Coihueco por eso se calcula que hoy tiene alrededor de 240 años.

-A fines del siglo pasado, formaba parte de un gran fundo llamado Hacienda Niblinto, cuya propietaria al morir en 1889 lo dejó en su testamento al Servicio Nacional de Salud. Este Servicio lo dividió en 5 hijuelas las que después se reagruparon en 4 y se les dio los nombres de 1°, 2°, 3° y 4° hijuela. (Danitz, s.f.)

Este conjunto de fuentes valida la existencia de una convivencia histórica entre indígenas y españoles, que habría dado lugar a un intercambio sostenido de conocimientos culturales y técnicos, entre ellos los textiles. En consecuencia, resulta pertinente profundizar en el análisis de la tradición textil mapuche como posible antecedente estructural de la práctica textil de Minas del Prado, para comprender mejor los elementos de continuidad y transformación presentes en los tejidos.

5.2. Tradiciones textiles: Mapuche y Minas del Prado

Tanto Yáñez (2013) como Guzmán (1971) describen en detalle la tradición textil de Minas del Prado, identificando etapas fundamentales como el lavado de la lana, el hilado, el teñido y el tejido. En la preparación de la lana, Yáñez (2013) destaca conceptos propios de la tradición local, como la expresión “cuando la lana está *caichín* (sucia) hay que sacarle el veri (mugre). Cuando está enredada, se dice que está *lape*.” (p. 36). Durante el proceso de hilado, se privilegia el uso de “la lana *doma* (blanda) a la *huentra* (áspera)” (p. 36), y se menciona herramientas tradicionales como el huso, “fino trozo de madera prominente en su parte central y adelgazado en los extremos.” (Guzmán, 1971, p. 68).

En cuanto a los tintes, ambos autores coinciden en que se utilizan elementos naturales como el *robo* (fango de pantano), el hollín y diferentes especies vegetales, entre ellas el roble, el quintral, el lingue, el boldo, entre otros. En relación con el telar, Guzmán (1971) hace referencia a un tipo de telar primitivo denominado *huitral* o telar indígena, que “se apoya en los muros interiores o exteriores de la vivienda” (p. 71). Asimismo, ambos autores mencionan los componentes del telar, coincidiendo en elementos fundamentales como los quilbos, el tonón y el ñireo. “La primera fase del tejido consiste en la colocación de la urdimbre, que implica disponer la lana en sentido vertical en una vuelta continua, a partir de la cual elaboran, por ejemplo, dos choapinos.” (Guzmán, 1971, p. 71).

Dentro de las piezas textiles tradicionales se encuentran los choapinos, las mantas, las alfombras, entre otras. En cuanto a los motivos decorativos, se destacan los diseños de bizcochos y figuras florales. Guzmán (1971) señala que “los elementos más empleados por ellas son principalmente el origen geométrico, usando como ley general de composición, la simetría.” (p. 73). Estas características, sintetizadas en el presente apartado, serán abordadas en mayor profundidad mediante el análisis de contenido y análisis de imagen basado en la información recopilada por la artista-docente a partir de la transferencia de conocimiento de las tejedoras.

En este contexto, según los datos disponibles, es altamente probable que tradición textil mapuche haya constituido uno de los principales referentes en la configuración de las prácticas textiles desarrolladas en Minas del Prado.

Desde un enfoque sintáctico de los conocimientos entre ambas tradiciones, el primer punto se encuentra en uso de la lana de oveja como materia prima. Con la llegada de los españoles y la introducción de este ganado, los mapuches no sólo incorporaron la cría de ovejas, sino que también desarrollaron habilidades asociadas, como el dominio del arte ecuestre (Taranto y Mari, 2007, p. 16).

Asimismo, se observa una secuencia técnica similar en las etapas del proceso textil: el lavado, de hilado, el teñido y el tejido propiamente tal. El lavado requiere de agua abundante y agentes como jabones o detergentes que permitan remover impurezas y restos orgánicos de la lana (Mastandrea, 2007, p. 31). En el hilado, es fundamental emparejar las fibras antes de formar el hilo con el huso, proceso que culmina en la torsión con otro hilo (Taranto y Mari, 2007, p. 16).

En cuanto al teñido, ambas tradiciones demuestran conocimientos sobre el uso de mordientes, como el hollín y el *rovo*, que permiten fijar mejor los tintes naturales (Taranto y Mari, 2007, p. 24). Entre los tintes utilizados, se identifican coincidencias relevantes: hollín, quintral, roble, boldo, lingue, nalca y michay (Taranto y Mari, 2007, pp. 29-31).

Respecto a los componentes estructurales del telar, se aprecian también importantes similitudes. Aunque existen variaciones léxicas, se repiten elementos

comunes como los *quilvos*, el *tonón* y el *ñireo* (véase Anexo N°1). En cuanto a la técnica de urdimbre, lizos y trama, se observan que ambas tradiciones trabajan con urdimbres dispuestas en ocho (Taranto y Mari, 2007, p. 44). Los lizos “cumplen la función de traer hacia adelante los hilos durante el tejido” (Mastandrea, 2007, 44), mientras que la trama se organiza en un proceso estructurado en varias fases, donde primero se acomoda

(...) la urdimbre de tal forma en que se identifique cuáles son las urdimbres que van adelante y las que van atrás, donde dependerá del diseño que se quiera hacer, para luego ubicar el ñirewe y mantener la separación de las urdimbres, cosa que, se pueda llevar a cabo el segundo paso. Éste consiste en se pasa las tramas y luego se aprietan con el ñirewe para compactar el tejido. El tercer paso se trata de intercambiar las urdimbres que se encuentran adelante por las que están atrás, moviendo el tonón hacia adelante y con la mano empujar las urdimbres hacia arriba y hacia atrás, para luego golpear con el ñirewe y observar “la primera vuelta”. El cuarto paso se pasa de nuevo las tramas, donde se van intercalando. Cuando se va acercando al final de la pieza, se cambia el ñirewe por uno más angosto y para el travesañ un palo de escoba, para poder seguir trabajando. Dependiendo si se quiere terminar con flecos o no, se hace un trenzado o no y luego se retira del telar. (Mastandrea, 2007, pp. 49-54).

En relación con los tipos de tejidos, se observan diferencias en las nociones términos utilizados. En la tradición mapuche, por ejemplo, la palabra para referirse a la alfombra proviene del mapudungun –lengua que sustenta la cosmovisión textil del pueblo mapuche–, y corresponde al término *lama* (Taranto y Mari, 2007, p. 109). Por su parte, en Minas del Prado se emplea los términos “alfombra” o “choapino”, lo cual refleja una apropiación lingüística y cultural distinta. Cabe señalar que en el capítulo *Trabajo Investigativo*, específicamente en el subcapítulo *Análisis de cuadernos*, emergen otros conceptos compartidos entre también ilustran esta relación de intercambio y diferenciación.

En relación con los diseños, Mastandrea (2007) propone una tipología que permite observar dos grandes grupos presentes en ambas tradiciones: el diseño geométrico y figurativo. En el primero, el rombo aparece como figura predominante en ambas tradiciones. En el segundo, la tradición mapuche reproduce con frecuencia

elementos tanto de flora como fauna, en Minas del Prado prevalece la representación de formas florales

Las diferencias entre ambas tradiciones textiles pueden atribuirse a un proceso histórico de mestizaje cultural. A través de un sincretismo progresivo, algunos elementos figurativos y técnicos se han mantenido, mientras que otros han sido reformulados para responder a nuevas condiciones materiales, sociales y económicas. Este proceso ha dado lugar a una práctica textil local con rasgos propios, pero que conserva huellas visibles de sus raíces mapuche.

Para abordar en mayor profundidad estos cruces y divergencias, a continuación, se desarrollará el trabajo de campo de la investigadora, que incluirá un análisis de contenido y, luego, un análisis de imagen.

6. Trabajo Investigativo

Teniendo en cuenta el contexto histórico y el recorrido de las creadoras, esta investigación profundiza en el trabajo colaborativo desarrollado entre Beatriz Danitz y tejedoras de Minas del Prado, durante el periodo comprendido entre 1968 y 1971. El objetivo es visibilizar las relaciones creativas establecidas entre ellas, así como valorar el aporte de las creadoras desde sus propias prácticas artísticas y artesanales.

La investigación se enmarca en el paradigma constructivista, el cual sostiene que, “si bien la realidad existe, ésta se encuentra representada de múltiples formas en las construcciones mentales de los individuos que conforman un determinado grupo humano.” (Ramos, 2015, p. 14). En este estudio, dicha realidad se reconstruye a partir de las interpretaciones de personas cercanas a las creadoras, principalmente familiares y/o conocidos, tales como los hijos de la artista-docente y las tejedoras de la época y actuales de Minas del Prado.

El enfoque adoptado corresponde a un tipo de estudio analítico-sintético, en el que

“el análisis de la información posibilita descomponerla en busca de que es esencial en relación con el objeto de estudio, mientras que la síntesis puede llevar a generalizaciones

que van contribuyendo paso a paso a la solución del problema científico como parte de la red de indagaciones necesarias.” (Rodríguez y Pérez, 2017, p. 186).

Esta perspectiva metodológica permite examinar tanto el proceso colaborativo entre las creadoras como el trabajo de campo realizado, considerando sus contextos de producción, las acciones plásticas y textiles tradicionales, la composición de diseños y colores, las técnicas de los teñidos, los nudos, las materias primas empleadas, las formas de circulación y los espacios donde estas creaciones se hacen visibles.

El diseño metodológico corresponde a un enfoque no experimental, caracterizado por la ausencia de manipulación deliberada de variables independientes. Según Sampieri et al. (2010), este tipo de diseño “se basa en categorías, conceptos, variables, sucesos, comunidades o contextos que ya ocurrieron o se dieron sin la intervención directa del investigador.” (p. 165). En este marco, se trabajó con fuentes documentales clasificadas en cuatro grupos, compuestas por distintos tipos de soportes de archivo: cuadernos, fotografías, documentos sueltos, bocetos, diagramas, croquis, entre otros. Estos fueron transcritos y analizados, articulándolos entre sí mediante un enfoque interpretativo.

Para la producción de información, se utilizó la técnica de entrevistas semiestructuradas, las cuales “se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas).” (Sampieri, et. al, 2010, p. 418). Las entrevistas fueron realizadas a personas directamente vinculadas con las creadoras, en su mayoría familiares y colaboradores cercanos, mencionados anteriormente.

El análisis e interpretación de la información se realizó mediante técnicas de análisis cualitativo, lo que permitió abordar los datos de manera flexible, adaptada a la naturaleza específica de esta investigación. Según Sampieri et. al, (2010), este enfoque “la recolección y el análisis ocurren prácticamente en paralelo; además, el análisis no es estándar, ya que cada estudio requiere de un esquema o ‘coreografía’ propia de análisis.” (p. 439). En este caso, se analizaron entrevistas

semiestructuradas y documentos provenientes del archivo familiar Isamitt Danitz. Asimismo, se aplicaron dos estrategias complementarias: un análisis de contenido, orientado a identificar patrones temáticos y conceptuales; y un análisis de imagen centrado en las fotografías de los textiles elaborados por las tejedoras y en las acuarelas creadas por Beatriz Danitz. Ambos fueron interpretados como construcciones visuales que reflejan procesos de transferencias de conocimientos entre ambas partes, en diálogo con los conceptos y subconceptos previamente expuestos.

6.1. Análisis de Contenido

6.1.1. Descubrimientos

Citando nuevamente el entramado de las preguntas escritas por Beatriz Danitz sobre la historia de Minas del Prado y las posibles respuestas redactadas por Elsa Medel, se presentan dos preguntas que quedaron para este espacio, las cuales dicen:

B.D. ¿Cuántas tejedoras habrá actualmente?

E.M. 14.- Actualmente hay 39 tejedoras que viven de este trabajo.

B.D. ¿Cuáles entre ellas tienen más éxito comercial?

E.M. 15.- Las tejedoras más reconocidas y que comercialmente son las mejores son Sara Hermosilla – Aedia Gallegos – Felicinda Care – Tato Lagos y Rosita Sánchez, siendo esta última la más especializada en mantas finas y cobertores.

16.- En cuanto a los formatos de choapinos no tienen, los hacen guiándose solamente por lo que han aprendido de sus madres y abuelas, pero ya han degenerado mucho debido a la influencia de los compradores que visitan las Minas. No tienen escala de precios, cada una pide de acuerdo al cliente que se les presenta.

Como es habitual en las anotaciones de Danitz, la lista de preguntas carece de fecha; sin embargo, la carta con las respuestas de Medel está fechada en Chillán, 13 de mayo de 1968. Esto indica que la investigación liderada por Marcio no habría sido el antecedente principal que permitió a Danitz conocer a las tejedoras, sino que casi un año antes ya poseía un conocimiento preliminar sobre ellas. Además, existen otros documentos identificados como actas de reuniones con las tejedoras,

en las que se detalla un listado de asistentes –presumiblemente las tejedoras–, observaciones de quien redacta el acta y algunos comentarios destacados por esta misma persona (Imágenes 8, 9 y 10). Estos documentos podrían corresponder a registros elaborados en el marco de la *Investigación en la Comunidad Artesanal Textil “Minas del Prado” de Niblinto* (1968-1970).

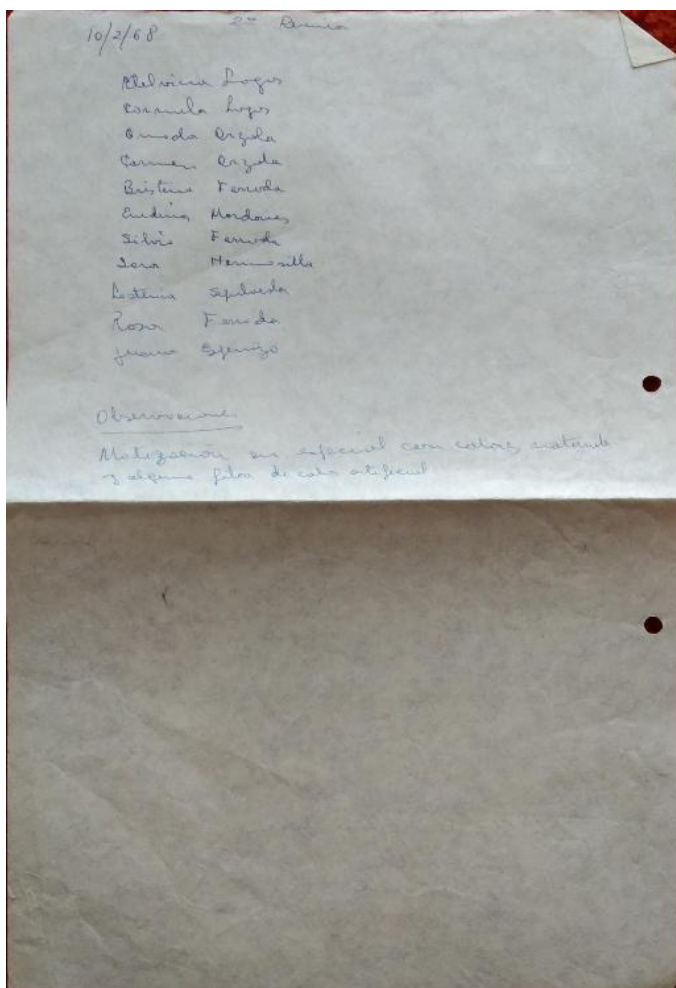


Imagen 8, 10/02/68 2ª Reunión. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Sábado 17 Febrero 1968

Rosa Yanada ✓
 Santa Percecillo ✓
 Pascuala Fuentes ✓
 Juana Espinoza ✓
 Carmen Argola ✓
 Amanda Ojeda ✓
 Beatriz Yanada ✓
 Silvia Yanada ✓
 Aurora Aldana ✓
 Luciana Fuentes ✓

Observaciones: análisis de los datos
 presentados
 Opinión de valores colocados
 Contraste de color (colado y fresco)
 Para obtener visibilidad usando tinte
 palmo (de nuevas)

Imagen 9, Sábado 17 de febrero 1968. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

11/68 1ª Reunión

Margarita Belmar ✓
 Juana Espinoza ✓
 Carmen Argola ✓
 Pamela Lopez ✓
 Alicia Salgado ✓
~~Luciana Fuentes~~ ~~Marbora~~ ✓

Observaciones:
 Análisis y influencia del material de
 muestra viviente y las posibilidades de los tejidos
 en el análisis según el tipo de células
 y color que se tiene
 observación (superficie)

En la reunión se
 Pasa a ver los colores, tiene que darlos la propia
 propia la idea se da vuelta o a veces se le hace un tinte
 rojo o verde o amarillo, dependiendo de la muestra
 los datos propios se roten o cambian.
 Hay que observar la persona que llega y por eso se pone
 en una etiqueta y se le da la idea
 (pasando la punta de la punta de la lengua)

Observaciones:
 En la reunión se
 Tinte y función y una muestra
 En la muestra Espinoza
 Tinte y muestra y presentación
 En Alicia Salgado
 Tinte. Pasa de colores naturales.

Imagen 10, 9/11/68 1ª Reunión. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

La fecha más antigua identificada de estas reuniones es de febrero de 1968, mientras que el siguiente registro data de noviembre del mismo año. No se sabe con certeza qué ocurrió en el intervalo entre ambas fechas ni se realizaron más encuentros. Debido a que Danitz era profesora universitaria, es probable que haya continuado la investigación desde la zona central, utilizando la comunicación epistolar para obtener información adicional.

Un aspecto a destacar en estos documentos es la notable similitud en el estilo de escritura entre los tres registros, la cual contrasta con la caligrafía propia de la artista-docente. Esto sugiere que la persona que tomó nota durante las reuniones pudo haber sido distinta, y que posteriormente esta información llegó a manos de Danitz. Asimismo, es recurrente que la mayoría de las anotaciones y reflexiones escritas por Danitz carezcan de fecha, lo que las distingue de los registros elaborados por otros.

En estas actas ya se mencionan algunas tejedoras de Minas del Prado y en las observaciones se aborda la situación comercial, así como aspectos técnicos y materiales tales como el tipo de diseño, los colores utilizados, las técnicas de teñido, la motivación el uso de los tintes naturales y artificiales, el análisis de los trabajos presentados, la oposición y contraste cromático, entre otros. Aunque no se profundiza en detalle en este momento, dichos temas serán desglosados a lo largo del análisis.

Los documentos presentados corresponden a anotaciones en soportes sueltos, es decir, sin encuadernación. Generalmente son hojas de tamaño oficio o legal, además de algunos fragmentos de papel, lo que es característico de la artista-docente, quien solía anotar ideas en cualquier tipo de soporte disponible.

Respecto a los encuentros con las tejedoras, Danitz elaboró un texto titulado *Las tejedoras*, donde presenta un listado de características y observaciones que podrían considerarse como conclusiones basadas en su experiencia directa durante esos encuentros:

Las tejedoras

- Desde niña entiende el oficio observando trabajar a las mujeres de la familia y a las vecinas.
- Casi como un juego infantil suele iniciarse a escondidas, improvisando un pequeño telar entre las varas del costado de una carreta o en el respaldo de una silla de caña.
- Para la mujer de Minas del Prado, no existe el ocio. Ella realiza su actividad textil paralela a las tareas domésticas y al cuidado de la huerta.
- Los recursos técnicos que emplea son muy simples y los mismos que usaron sus mayores durante generaciones. El huso para hilar, el aspa para las madejas y el telar vertical, el mismo que el sistema de lavado y teñido de la lana.
- No tiene un lugar fijo para el telar. Suele ubicarlo bajo el empanado del patio o en la habitación en que se reúne comúnmente la familia.
- Es corriente que cada tejedora realice sola todo el proceso de su trabajo, lavado e hilado de la lana, búsqueda de cortezas, ramas y raíces, en el monte, para el teñido. Concepción urdido y ejecución de la obra. #
- El hilado es el único detalle de su trabajo, que en forma circunstancial puede encargar la tejedora a una vecina. Bien porque la apremie el tiempo para cumplir con un encargo o porque necesite para un determinado trabajo un hilado especial (por ejemplo, uno extremadamente retorcido y fino para tejer manta).
- Un escaso número de artesanas, sólo hilan, no tejen.
- La autonomía económica es un factor a veces determinante en la obra de las tejedoras. Significa poder adquirir lana en cantidad y calidad adecuadas a su capacidad de trabajo. (Danitz, s.f.)

Esta breve introducción a las tejedoras de Minas del Prado da cuenta de sus inicios, contextos, procesos y postura económica. Asimismo, evidencia la transferencia de conocimientos desde las tejedoras hacia la artista-docente, permitiendo avanzar en el análisis detallado de cada una de ellas.

6.1.2. Encuentros

6.1.2.1. Análisis de Cuadernos

A medida que se acerca la fecha de la ejecución del proyecto de investigación *Características socio-económicas de los Artesanos Populares de la provincia de*

Ñuble (1969), se identifican dos cuadernos que contienen la mayor concentración de información recolectada por Beatriz Danitz en relación con las tejedoras de Minas del Prado y su tradición textil. Estos documentos, denominados *Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos* y *Cuaderno de Matemáticas*, reúnen tanto datos sistemáticos como observaciones de campo.

6.1.2.1.1. Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos

Este cuaderno destaca, en primer lugar, por su título, el cual guarda una coincidencia simbólica y, posiblemente, intencional con la lógica colaborativa entre la artista-docente y las tejedoras. El documento comienza con dos listas que, en conjunto, suman 49 nombres de mujeres tejedoras activa, estimadas hacia el año 1968. Esta nómina da cuenta del alcance de la red artesanal en Minas del Prado en ese momento, aportando una valiosa aproximación al número y variedad de creadoras involucradas en la tradición.

Listado de las tejedoras de Minas del Prado estimado en 1968 (Cuaderno de Cooperar es Trabajar Unidos):

- Carmela del Tránsito Lagos Mardones
- Aedia Gallegos Sánchez
- Margarita Barros Gallegos
- Etelvina Lagos Guajardo
- Enedina Mardóñez Lagos
- Carmen Arzola Jaque
- Margarita Belmar Crisóstomo
- Melania Palma Gutiérrez
- Elba Espinoza Fuentes
- Juanita Espinoza López
- Dejanide Amanda Opazo Opazo
- Yolanda Care Riquelme
- Berta Venegas Briones
- Aurora Aldana Navarrete
- Eva Urra Lagos
- Luisa Gutiérrez Sepúlveda
- Carmen Urra Viscay
- Marta Elena Urra Viscay

- Margarita Viscay
- Sara Hermosilla Villagra
- Rosa Fuentes Palma
- Lastenia Sepúlveda Guzmán
- Rosa Ferrada Care
- Silvia Ferrada Care
- Rosita Sánchez Zapata
- Lucía Barros Gallegos
- Lucrecia Fuentes Sepúlveda
- Adelaida Hermosilla Palma
- Eliodina Rodríguez Montecinos
- Marta Urra Hernández
- Carmen Quezada Cádiz
- Angélica Muñoz Rodríguez
- Lucía Montecinos Urra
- Inés Sánchez
- Mercedes Urra
- Bernarda Crisóstomo Espinoza
- Amanda Arzola
- [Eveilia] Enríquez
- Rosa Navarrete de Cares
- Olivia Valdés Navarrete
- Flérida Venegas
- Rosalba Acuña
- María Isabel Belmar
- Laura Cares
- Bristina Ferrada Cares
- Ilda del Rosario Ferrada
- Ilda Lagos Guajardo
- Irma Urra Lagos
- Carmen Fuentealba
- Blanca Hilda de Gallegos
- Isabel Fuentes González
- Felicinda Cares Riquelme
- Olivia Mardones
- Teresa Sepúlveda Fuentes

- Flor María Martínez Carter
- María del Rosario Barros Navarrete
- Anita Inzunza (Danitz, ca. 1968)

Además de las listas, el cuaderno contiene registros individuales de algunas de las tejedoras, donde se anotaron datos como edad, persona de quien aprendió el oficio, antigüedad en la práctica, tipo de tejido que produce, y una descripción de una muestra entregada. Estas muestras se entienden como productos textiles elaborados en relación directa con Danitz, concebidos como ejercicios de estudio en torno a la composición, técnica y materialidad. En dichos registros, se describen los colores utilizados, los tipos de tintes empleados y los motivos representados. (Imágenes 11 y 12).

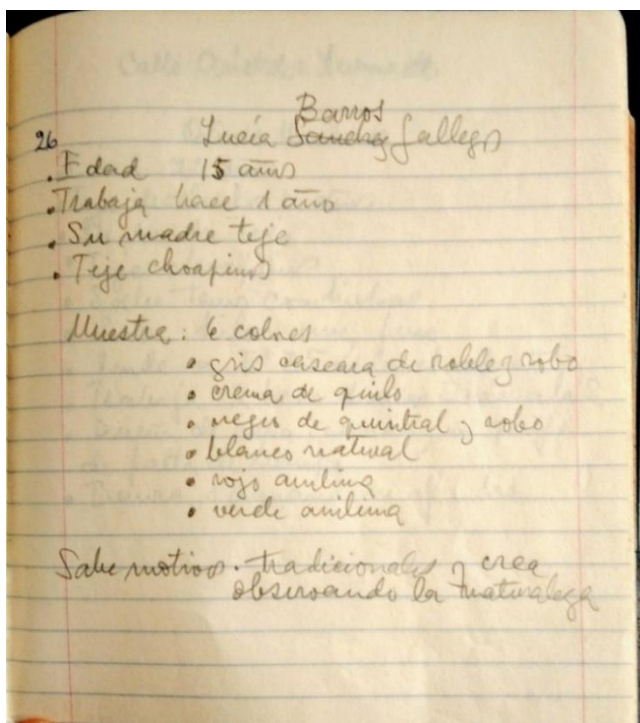


Imagen 11, Lucía Barros Gallegos, Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

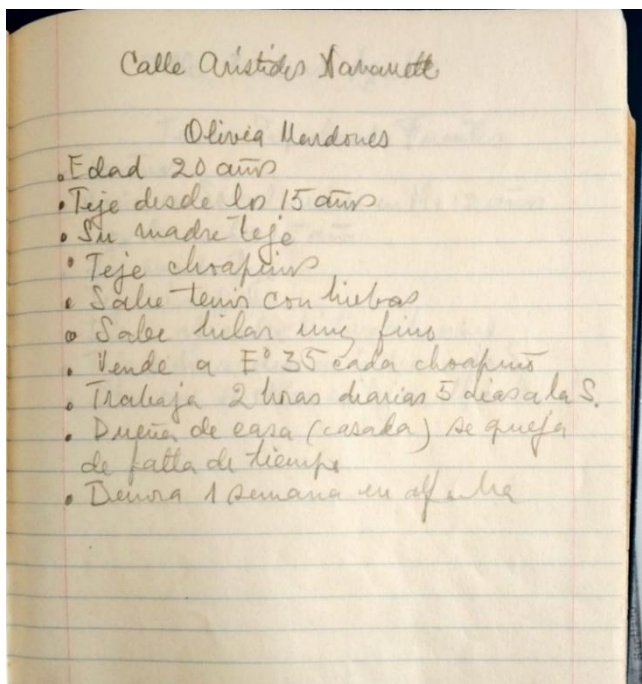


Imagen 12, Olivia Mardones, Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

A partir de esta información, se han identificado tres campos conceptuales fundamentales para caracterizar la tradición textil de la comunidad: tipo de tejido, tintes y motivos. Este último término se vincula no solo con el diseño formal, sino también con el sentido creativo que motiva la producción, tal como lo sugiere la definición de la Real Academia Española: “En arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas. Igualmente, se puede ligar por eso que mueve a la persona para crear a partir de la virtud.” (s.f., definición 3).

La Tabla 1 sistematiza estos tres conceptos, tal como fueron identificados en los registros del cuaderno:

Tabla 1

Conceptos de la Tradición Textil de Minas del Prado

Tejidos	Tintes	Motivos
Choapinos	Blanco natural	Paladar
Chaños	Cáscara de roble	Granicillo
Chalones	Rovo/robo	Gancho
Mantas	Ollín/hollín	Medios cuadrados
Peleros	Anilina	Puntillas
Bolsos	Raíz de nalca	Bizcocho
Frazadas	Quilo	Rosas de a ocho
Fajas	Quintral	Escalonado
Lamas	Quilo de boqui/voqui	Paladar [filete]
Bufandas	Corteza de manzano	Rosa doble
Presiones	Quintral de maqui	Ojo
Chales	Crema de quilo	Paladar en granito (dos hebras)
	Canelo	Paladar sencillo (una hebra)
	Pelo de piedra	Patitas
	Michay	Borde ajedrez
	Boldo	Caracoles
	Palo de maqui	Motivos realistas
	Mollejito	[Filete] escalonado
	Relbún	Observaciones de la naturaleza
	Piche	
	Álamo	
	Piedra de alumbre	
	Peumo	
	Nogal	
	[Guaco]	
	[Chiles]	
	Lingue	

Fuente: Elaboración propia en base al Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos (ca. 1968). Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Como se mencionaba anteriormente, el análisis sintáctico de la tradición textil de Minas del Prado con la tradición textil mapuche, se identifican tipos de tejidos y tintes que ambas comparten en sus prácticas. Esto permite sostener la existencia de un vínculo o entramado común entre ambas tradiciones.

6.1.2.1.2. Cuaderno de Matemáticas

El segundo cuaderno presenta en enfoque más censal y cuantitativo. Aunque incluye algunas observaciones cualitativas, destaca por contener una tabla detallada con información demográfica, socioeconómica y técnica de las tejedoras. Esta tabla complementa los datos del cuaderno anterior e incorpora aspectos

nuevos: condición de técnica, origen, estado civil, religión, nivel educativo, interés por aprender, tipos de tejidos elaborados, de quién aprendió, a qué edad aprendió, dedicación horaria y semanal, ingresos mensuales, familia, cajón [higiénico], situación económica, observaciones específicas y tiempo de residencia. Aunque no todos los campos fueron completados en la totalidad de los registros, la información disponible ofrece datos relevantes para el análisis. A continuación, se presenta el listado de las tejedoras incluidas en este cuaderno:

Listado de las tejedoras de Minas del Prado entre estimado en 1970 (Cuaderno de Matemáticas):

- Margarita Vizcay
- Rosa Sánchez
- Laura Cares Riquelme
- Carmen Fuentealba
- Rosa Fuentes P.
- Bristina Ferrada Cares
- Lastenia Sepúlveda
- Luisa Gutiérrez Sepúlveda
- Sara Hermosilla V.
- Berta Venegas Briones
- Silvia Ferrada Cares
- Dejanide A. Opazo
- Melania Palma Gutiérrez
- Juanita Espinoza Lagos
- Carmela del Tránsito Lagos
- Irma Urrea Lagos
- Elba Espinoza Fuentes
- Yolanda cares Riquelme
- Adelaida Hermosilla
- Margarita Belmar C.
- Lucía Montecinos Urrea
- Eliodina Rodríguez
- Mercedes Urrea Hernández
- Marta Urrea Hernández
- Etelvina Lagos Guajardo

- Aedia Gallegos Sánchez
- Carmen Arzola Jaque
- Marina Arzola Urrea
- Carmen Quezada Cádiz
- Ilda del Rosario Ferrada
- María Isabel Belmar Crisóstomo
- Olivia Valdés Navarrete
- Ema Enríquez Garrido
- Adelaida Herrera Opazo
- Rosalba Acuña Ramírez (Danitz, ca. 1970)

Esta tabla entrega una información que podría permitir reconstruir las vidas de las tejedoras en Minas del Prado, e imaginarse más o menos cómo llevaban a cabo su práctica textil (Imagen 13). La transcripción de esta tabla creada por Danitz se presenta en el Anexo N°2 de la investigación.

The image shows a handwritten table from a notebook, likely a record of textile production or weaving techniques. The table is divided into several columns, with some entries highlighted in blue ink. The handwriting is in Spanish and appears to be a record of textile production or weaving techniques. The table is divided into several sections by vertical lines, with some entries highlighted in blue ink.

Imagen 13, Tabla de registro de las tejedoras de Minas del Prado del Cuaderno de Matemáticas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

En la columna “condición de la técnica”, 19 de ellas aparecen con la sigla “M”, posiblemente interpretada como “mayor”, “mejor”, “máxima”, aunque su significado no está explicitado. Respecto al origen, se distingue entre nacimientos “legítimos”

(L) o “naturales” (N), utilizando la terminología legal de la época para indicar si las tejedoras nacieron dentro o fuera del matrimonio. En cuanto al estado civil, 25 tejedoras estaban casadas; la religión predominante es la católica, con 17 adherentes, seguida por la evangélica.

Las edades registradas oscilan entre los 17 y los 66 años. El nivel educacional varía desde las personas sin escolaridad hasta quienes completaron sexto de preparatoria. Una de las preguntas más relevantes del registro es: “¿Se interesa por aprender?”, ante la cual 21 tejedoras respondieron afirmativamente, algunas justificando sus motivaciones.

En cuanto a las técnicas y materiales, tipos de tejidos más frecuentes son: alfombras, mantas, frazadas y una categoría abreviada como “ch.”, posiblemente correspondiente a choapinos, chaños o chales. En la sección de teñido, se distingue entre el conocimiento de tintes naturales (hierbas) y el uso de anilinas. En algunos casos también se consigna el lugar de nacimiento, como “Niblinto” o las hijuelas.

El aprendizaje del oficio ocurre principalmente dentro del entorno familiar (madres, abuelas o vecinas), aunque también hay casos de aprendizaje autodidacta. Las edades de inicio van desde los 7 hasta los 33 años. La dedicación horaria varía entre una a diez horas diarias, con una media de seis días por semana.

Los ingresos mensuales se registran en escudo (E°), moneda chilena vigente en la época. Estos fluctúan entre los E°15 y E°400, equivalentes a aproximadamente \$15.000 a \$4000.000 pesos chilenos actuales. En relación al valor de las piezas, las medidas más comunes eran 120x x60 cm, con precios entre E°35 y E°150.

Las familias de las tejedoras estaban compuestas entre dos a doce miembros, siendo habitual que muchas de ellas tuvieran numerosos hijos. En la columna “cajón hig.”, presumiblemente alusiva a instalaciones sanitarias (baños), 23 tejedoras no contaban con este servicio, lo que sugiere la ausencia de sistemas de alcantarillado o agua potable en sus hogares.

Las observaciones económicas revelan problemas comunes: dificultad para adquirir lana por su alto costo, limitaciones de tiempo debido a las labores domésticas, alza

en los precios de las anilinas y conflictos con comerciantes. El tiempo de residencia de las tejedoras en la comunidad varían entre 7 y 51 años, aunque no en todos los casos fue consignado.

En conjunto, este registro constituye una suerte de censo artesanal, ofreciendo una base sólida para comprender, como plantea Thompson (1993), el contexto social en que se construyen “procesos de valoración, evaluación y conflicto que están sujetos a específicas formas de distribución de recursos y habilidades sociales.” (p. 217).

En este marco:

- Los procesos de valoración se relacionan con los saberes heredados: los tipos de tejidos, las técnicas de teñido, y modos de aprendizaje.
- Los procesos de evaluación se manifiestan en el acto mismo de documentar y clasificar estos conocimientos, tarea emprendida por Danitz como investigadora.
- Los procesos de conflictos emergen en las tensiones entre la dedicación al tejido y las responsabilidades domésticas, la escasez de recursos, la dificultad de acceso a insumos, el vínculo con los comerciantes y la precariedad de ciertas condiciones de vida.

6.1.2.2. Bocetos en acuarela

El *Cuaderno de Matemáticas* contiene información sobre diversos artesanos de Minas del Prado, así como anotaciones relativas al uso de hierbas medicinales y referencias a personas vinculadas con la comunidad. Además, fue utilizado como borrador para la redacción de cartas, conceptos y diagramas, entre otros contenidos. No obstante, también incluye otro tipo de documentos, como es el caso del soporte que presenta una serie de bocetos de motivos, en los que se observa un estudio del color, las formas y composiciones (Imagen 14).



Imagen 14, Bocetos de motivos, estudio de los colores y las formas, que se encuentra en el Cuaderno de Matemáticas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Estos estudios están ejecutados en acuarela, técnica pictórica que la artista-docente dominaba con solvencia. Los bocetos se organizan en grupos de composiciones con formas principalmente geométricas, dispuestas en distintos colores. Presentan variadas orientaciones y se articulan entre sí de manera armónica. En las primeras páginas del *Cuaderno de Matemáticas*, Danitz (ca.1970) define el concepto de forma de la siguiente manera: “es el diagrama que resulta del encuentro de la tensión interior y de la resistencia del medio exterior.” Es decir, las formas se construyen a partir de la tensión entre lo interior y lo exterior, diagramando el espacio mediante combinaciones y patrones. Entre los motivos identificables destacan los medios cuadrados, los rombos y la cruz de Malta. Los medios cuadrados, predominantemente de color rojo, generan proyecciones de tensión en relación con los elementos similares, en función de su disposición espacial. Los rombos se observan tanto como figuras presentes como ausentes, mientras que las cruces de Malta aparecen en la zona central del soporte de mayor escala, orientadas

horizontalmente y también, en la zona inferior del soporte, representadas en versiones simplificadas, componiendo estructuras tanto abiertas como cerradas.

Estas composiciones se conectan con otro subconcepto propuesto por Danitz en un documento suelto titulado *Ornamentos*, donde escribe:

El ornamento proviene de líneas movidas en direcciones rectilíneas o en ángulos rectos, cuyas sucesiones rítmicas dan origen a formas cerradas simples como triángulos, rectángulos, rombos con los que se crean numerosos diseños al variar la ubicación y proporción de los mismos. (Danitz, s.f.)

Los bocetos creados en acuarela pueden interpretarse como estudios de ornamentos, posiblemente inspirados en los tejidos de Minas del Prado. Cuando la artista-docente menciona “sucesiones rítmicas”, alude al concepto de ritmo, que también constituye un subconcepto relevante en esta investigación. Sobre este tema, escribe:

Ritmo = despliegue de una unidad original en multiplicidad de formas

Ritmo = el constante retorno de una identidad original dada

(Danitz, s.f.)

En consecuencia, las composiciones presentes en el documento evidencian el estudio de posibles ornamentos observados en los tejidos, en los cuales cada uno presenta un ritmo propio, entendido como el desplazamiento o constante retorno de una figura original.

Dado que el documento no tiene fecha, no es posible determinar con exactitud si los bocetos fueron realizados durante la estancia de Danitz en Minas del Prado. Sin embargo, el hecho de que hayan sido conservados en el *Cuaderno de Matemáticas* sugiere que probablemente fueron elaborados en ese contexto.

Respecto a la técnica de la acuarela, una de sus reglas características es la necesidad de emplear agua para activar la materialidad del pigmento, permitiendo su fluidez sobre el soporte –en este caso, papel–. Danitz no solo utiliza esta técnica para la elaboración de bocetos, sino también como medio de creación artística, tal como se analizará en secciones posteriores.

6.1.2.3. Análisis de Proyectos de Investigación

Retomando los registros de las tejedoras de Minas del Prado, se incluye un listado extraído de la investigación *Características socio-económicas de los Artesanos Populares de la provincia de Ñuble. Año 1969*, en la cual también se consigna el oficio de cada persona:

Nombre	Rubro
• Ema Henríquez Garrido	Tejendera
• Marina Arzola Urra	"
• Adelaida Herrera	"
• Etelvina Lagos Guajardo	"
• Bernarda Crisóstomo Espinoza	"
• Flor María Martínez Cortés	"
• Sara Hermosilla Villaga	"
• Rosita Sánchez	"
• Laura Care Riquelme	"
• Anita Inzunza	"
• Hilda Lagos	"
• Irma Urra Lagos	"
• Margarita Belmar Crisóstomo	"
• Lucía Montecinos Urra	"
• Mercedes Urra Hernández	"
• Inés Sánchez	"
• Blanca Hilda de Gallegos	"
• Olivia Valdez Navarrete	"
• Carmen Quezada Cortés	"
• Elba Espinoza Fuentes	"
• Rosalba Acuña Ramírez	"
• Carmen Arzola Jaque	"
• María Isabel Belmar Crisóstomo	"
• Amanda Deyanide de Opazo	"
• Rosa Fuentes	"
• Cristina Ferrada Care	"
• Marta Urra Hernández	"
• Adelaida Hermosilla	"
• Hilda del Rosario Ferrada	"

• Olivia Mardones	Tejendera
• Teresa Sepúlveda Fuentes	"
• Flérída Venegas Briones	"
• Berta Venegas Briones	"
• Silvia Ferrada Care	"
• Amanda Arzola	"
• María del Rosario Barros Navarrete	Trabajo a bolillo
• Clara Barros Navarrete	"
• Luisa Gutiérrez Sepúlveda	Tejendera
• Dirona Irene Gutiérrez	"
• Enedina Herrera Gutiérrez	"
• Margarita Viscay	"
• Marta Elena Urra Viscay	"
• Carmen Urra Viscay	"
• Eliana Fuentealba	"
• Juana Espinoza López	"
• Carmela del Tránsito Lagos Lagos	"
• Enedina del Tránsito Mardones Lagos	"
• Eleonida Rodríguez Montecinos	"
• Yolanda Care Riquelme	"
• Felicinda Care Riquelme	"
• María A. Muñoz Rodríguez	"
• Aedia Gallegos Sánchez	"
• Margarita Barros Gallegos	"
• Lucía Barros Gallegos	"
• Melania Palma Gutiérrez	"
• Isabel Fuentes González	"
• Lastenia Sepúlveda	"
• Lucrecia del Carmen Fuentes Sepúlveda	"

(Isamitt Danitz, 1969, pp. 85-87)

Al revisar este listado, se observa la repetición de ciertos nombres en las distintas fuentes documentales. Desde una interpretación investigativa, esto sugiere que estas mujeres fueron especialmente activas dentro de la comunidad, transmitiendo sus conocimientos y estableciendo vínculos con quienes realizaron el trabajo de

campo. Asimismo, dentro del listado destacan dos mujeres identificadas como trabajadoras del encaje a bolillo, técnica que consiste en trabajar:

(...) sobre un cojín firme en el que se fija un patrón de papel, sobre el que se clavan agujas para sujetar la labor y un número determinado de hilos, de los que se suspenden bolillos de madera o de hueso. Estos hilos se enrollan y se entrelazan entre ellos para crear un trabajo abierto de lazadas. (Gillow y Sentance, 1999/2000, p. 62)

Este saber especializado parece haber sido introducido por los colonizadores españoles durante su asentamiento en Minas del Prado. Yáñez (2013) dedica un breve capítulo al encaje a bolillo y a la familia Barros Navarrete, quienes lo practicaban. Sin embargo, no se hallaron referencias a esta familia en los documentos conservados por el archivo privado de la artista-docente, lo cual podría deberse a que su práctica textil era distinta de la centrada en el telar.

La investigación liderada por Marcio tenía como propósito registrar al mayor número de artesanos y artesanas de la ex provincia de Ñuble, mediante una encuesta propia incluida en el Anexo N°2 de dicho estudio. Aunque no se encontraron las encuestas aplicadas directamente a tejedoras de Minas del Prado, en el archivo privado de Danitz se halló la encuesta correspondiente a Darío Narciso Mardones Pino, tallador de Coihueco.

Entre los documentos del archivo, también se conservan 17 encuestas manuscritas, probablemente correspondientes a la *Investigación en la Comunidad Artesanal Textil “Minas del Prado” de Niblinto* (1968-1970), liderado por Danitz. En estas encuestas se identifica a cada tejedora, con algunas excepciones: una de ellas está dirigida a “Srtas. Cares”, otra a la “Sra. de Leoncio Ferrada” (posiblemente Laura Cares Riquelme), y una tercera cuyo nombre es ilegible, aunque se presume podría tratarse de Laura Cares; no obstante, las respuestas no coinciden con las de su presunta encuesta anterior.

Dado que algunas palabras no son completamente legibles, la interpretación se apoyó en el contexto general para completar las respuestas. Las encuestas se estructuran en tres bloques temáticos: diseño textil, diseño y generalidades. El primer bloque consta de diez preguntas relacionadas con el proceso de preparación

de la materia prima, es decir, el lavado, el hilado y el uso de tintes. El segundo bloque incluye siete preguntas vinculadas a la composición de los tejidos, como los diseños o motivos, así como la resistencia y las dimensiones de las piezas textiles. Finalmente, el tercer bloque se compone de diez preguntas centradas principalmente en aspectos económicos: los precios, la demanda, las ventas, la participación de intermediarios/as, entre otros factores. La encuesta completa puede consultarse en el Anexo N°3.

Los resultados de estas encuestas se presentarán siguiendo el orden de las preguntas y los respectivos bloques temáticos:

1. Diseño Textil

1. La mayoría indicó que la lana debe limpiarse con agua tibia o caliente, y no fría. Se mencionan detergentes comerciales como “Omo”, “Rinso” y “Gringo”.
2. Todas las encuestadas afirman conocer el procedimiento y el origen de los tintes naturales, señalando que provienen principalmente de fuentes vegetales.
3. Esta pregunta está relacionada con la anterior, por lo que, si se respondió afirmativamente a la anterior, esta también lo fue.
4. Nueve tejenderas manifestaron que utilizaban tintes naturales por ser más económicos que las anilinas. Otras razones mencionadas fueron: los tintes naturales duran más en el tiempo; son de mejor calidad; y son bonitos.
5. Se observó una amplia variación en las unidades de medida utilizadas para calcular la cantidad de agua para la tintura por kilo de lana. Algunas tejedoras mencionaron la cantidad de litros basándose en un tarro o tambor, y otras simplemente en litros. En cuanto a la lana, se refirieron a kilos, madejas o “madejones”. Por ejemplo, la medida del tambor puede variar desde la mitad hasta estar completamente lleno; los litros de agua van desde 2 hasta 100, y los kilos de lana oscilan entre media libra (0,5 kg) y 18 kg. La cantidad de madejas va desde 4

hasta 30. La medida más mencionada fue la de litros por madeja, indicada por ocho encuestadas. La relación más pequeña registrada fue de cinco litros por seis madejas, y la más grande, cien litros por treinta madejas. La Tabla 2 presenta el detalle de las respuestas entregadas por las tejedoras a la pregunta: *¿Qué cantidad de tintura utiliza usted para un kilo de lana?*

Tabla 2

Cantidad de tintura para un kilo de lana

Relación de medidas	Cantidades
Litros por madeja	100 x 30
Tambor por madeja	$\frac{1}{2}$ x 20
Tambor por madeja	$\frac{1}{2}$ x 15 o 18
Litro por madeja	5 x 6
Tarro por kilo	1 x 2
Tambor por madeja	$\frac{3}{4}$ x 15
Litro por kilo	5 x 3
Litro por madeja	100 x 14
Tarro por kilo	1 x 1
Litro por madeja	40 x 15 a 18
Litro por madeja	50 x 15 a 20
Litro por libra (kilo)	3 x 1 ($\frac{1}{2}$)
Litro por madeja	10 x 4
Litro por madeja	20 x 8
Tarro por kilo	$\frac{3}{4}$ x 1
Litro por madeja	100 x 16
Tarro por kilo	$\frac{3}{4}$ x 1

Fuente: Elaboración propia en base a las encuestas probablemente correspondientes a la Investigación en la Comunidad Artesanal Textil “Minas del Prado” de Niblinto (1968-1970). Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

6. El tiempo de secado de las lanas teñidas varía entre horas y días, dependiendo de si se exponen al sol o a la sombra. Las respuestas van desde una hora hasta cinco horas, y de medio día hasta dos días. Ninguna tejedora especificó estaciones del año, aunque se deduce que se refieren a primavera-verano, periodo en que ocurre la esquila.
7. Dieciséis tejedoras señalaron que el costo de la tintura radica en el sacrificio de recolectar los tintes de la naturaleza. Una de ellas expresó que el costo era “nada, se obtiene de la naturaleza”.

8. Dieciséis afirmaron no haber realizado mezclas de tinturas.
9. En relación a la pregunta anterior, la misma cantidad manifestó no conocer técnicas de mezcla. La única afirmación fue: “Sí, el [color] es según el vegetal del cual se obtenga.”
10. Las tinturas más mencionadas:
 - Plomo: cáscara de roble con robo
 - Negro: quintral con robo
 - Café: quilo con hollínTambién se destacaron otras tonalidades:
 - Amarillo: raíz de chacay o michay
 - Gris: raíz de nalca con robo
 - Verde: canelo con robo
 - Granate: boldo con hollín
 - Vicuña: cachacura con quilo

Algunas tejedoras mencionaron mezclar tintura natural con un poco de anilina para lograr colores más “llamativos”.

2. Diseño

1. Se identificaron diseños como: flores, animales, franjas, bizcochos, cuadros, frutos, patas, caracoles y “paladar”. También se mencionaron diseños originales, geométricos, decorativos, abstractos y basados en la naturaleza. Algunos ya fueron descritos en la Tabla 1 y serán abordados en el análisis de estos diseños.
2. En continuidad con la anterior, las tejedoras relataron que los diseños provienen de la creatividad individual, inspiración en la naturaleza o como lo expresaron algunas “de la cabeza”.
3. La resistencia del tejido se asocia a los “golpes” aplicados con el ñireo: mientras más apretado el tejido, mayor resistencia. También se destacan la influencia del hilado y el grosor de la lana.
4. Ocho tejedoras indicaron que sí hay diferencias entre los tejidos, mientras que seis señalaron que el motivo de franja es el más

recurrente. Tres indicaron que los diseños varían, pero el tejido en sí no.

5. El grosor del tejido va entre un a tres centímetros, dependiendo del producto final: las mantas son más delgadas que las alfombras. Algunas afirmaron que esto también depende del tipo de hilado.
6. Respecto a la modernización de los diseños, nueve señalaron que fue una exigencia del público; cuatro indicaron que se debió al rechazo de los diseños antiguos; una respondió que fue solicitado de un comerciante; dos por la aparición de nuevos diseños, y una dijo que no los moderniza, manteniéndose en los motivos tradicionales.
7. Las dimensiones estándar se observan especialmente en alfombras y choapinos (120 x 60 cm). Otros productos como mantas, chamantos y frazadas presentan mayor variabilidad, pero no superan los 150 x 300 cm.

3. Generalidades

1. Trece tejedoras indicaron que no calculaban el costo de mano de obra. Cuatro sí lo hacen y una entregó un desglose: “E°32,50 por 2 choapinos y 41 kilos de lana le cuestan E°22,50 el tejido de 2 choapinos cuesta E°10”. En pesos actuales, E°32,50 equivalen a \$32.500.
2. Las respuestas sobre precios de venta fueron variadas: tres indicaron que dependen del tamaño, otras tres del cliente, una lo calificó como relativo, y diez ofrecieron precios concretos, que se presentan en la Tabla 3.

Tabla 3

Precio de venta

Tejido	Precio
[Choapino]	E°35 Puede bajar a 30 o 25, o subir a 40 o más
Alfombra Manta	E°40 E°60
Alfombra Manta Lama	E°40 E°150 E°90
Alfombras	E°70 a E°80
[Choapino]	E°75 el par
Alfombras Mantas Chamantos	E°35 E°100 E°40
Alfombra	E°30
[Choapino]	E°70 a E°80
[Choapino]	E°35 y E°40
Alfombra Choapino	E°700 E°35 a E°40

Fuente: Elaboración propia en base a las encuestas probablemente correspondientes a la Investigación en la Comunidad Artesanal Textil “Minas del Prado” de Niblinto (1968-1970). Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Se identifican alfombras, choapinos, lamas, mantas y chamantos. Las alfombras una gran variación: entre E°30 y E°700, lo que sugiere diferencias importantes en dimensiones. Los choapinos oscilan entre E°35 y E°80, indicando un formato más estándar. Las mantas van de E°60 a E°150. Las lamas a E°90 y los chamantos, E°40. Cabe destacar que esta información proviene de solo 17 tejedoras, por lo que los valores deben considerarse aproximados.

3. El tiempo de elaboración varía según el tipo de tejido:

- Alfombras: promedio de 2 semanas.
- Choapinos: 8 a 15 días
- Mantas: un mes, extendiéndose hasta dos si el hilado es fino
- Chamanto: aproximadamente 2 días

4. Todas las tejenderas afirmaron tener buena aceptación del público respecto a sus tejidos.
5. Trece indicaron tener demanda de trabajos, tres no, y una encuesta estaba incompleta.
6. Ocho dijeron que no se puede subsistir únicamente del tejido; tres dijeron que sí; y cinco señalan que se puede, pero con ciertas condiciones familiares. Una encuesta estaba incompleta.
7. Catorce afirmaron estar formando a nuevas tejedoras, en su mayoría familiares. Dos también enseñaban a otras mujeres interesadas. Una encuesta estaba incompleta.
8. Dieciséis indicaron tener facilidad para vender sus tejidos, ya sea a comerciantes o particulares. Una encuesta estaba incompleta.
9. Trece mencionaron la presencia de intermediarios (comerciantes). Dos no tuvieron, y una lo experimentó raramente, vendiendo a precios bajos. Una encuesta estaba incompleta.
10. Catorce no calculaban el número de nudos por cm^2 . Dos sí lo hacían:
 - Una: “En el urdido de un choapino de 124x60 cm entran 90 pares de hilos”.
 - Otra: “130 pares de nudos por 70 pares de nudos en el choapino de 90x45 cm”.

A partir de estas respuestas obtenidas, se estima una densidad aproximada de 4,5 nudos por cm^2 en el primer caso. En el otro caso, debido a la ausencia de datos sobre la dirección horizontal, no es posible realizar el cálculo. Se infiere que, al utilizar un hilado más fino, aumenta la cantidad de nudos por cm^2 , lo que constituye a una mayor precisión y definición del diseño. Estos nudos corresponderían a lo que comúnmente se denomina *mechitas* en la tradición textil, utilizadas en la confección de alfombras y choapinos. Este aspecto será presentado con mayor detalle en secciones posteriores.

Si bien las encuestas analizadas corresponden a un número acotado de tejedoras, es importante señalar que estas son las únicas que se encontraron en los registros

disponibles. No se tiene certeza de si fueron las únicas personas encuestadas o si hubo más participantes cuya información no fue conservada o registrada formalmente.

A pesar de ello, los datos recogidos permiten una aproximación significativa a la tradición textil local. Se evidencia, además el sacrificio que implica la producción textil artesanal, así como la dedicación transmitida de generación en generación.

Esta metodología de levantamiento de información, a través de encuestas, permitió recopilar datos relevantes sobre distintos aspectos de la práctica textil, tales como: la identificación de los tintes (materialidad), la resistencia y dimensiones de los tejidos (técnica) y el origen de los diversos motivos (composición).

Las encuestas fueron registradas principalmente por Nibaldo Macuada, una por Juana Missene, y otra por Norma Higuera. No se cuenta con información suficiente sobre estas personas como para determinar si eran oriundos de Minas del Prado, de Chillán o de Santiago. Tampoco figuran en los registros de quienes participaron en la investigación de 1969, por lo que no es posible establecer si eran estudiantes o profesionales vinculados a la universidad.

Lo que sí se encuentra documentado dentro del *Cuaderno de Matemáticas*, en los apuntes de organización de Danitz para la investigación de 1969, es la participación de dos estudiantes de la Escuela de Artes Aplicadas y tres estudiantes de la Carrera de Técnico Artístico de la Universidad de Chile, sede Ñuble: Fernando Vergara, Fresia Marticorena, Rolando Chávez, Gabriela Caro y Cristina Parra. Este grupo habría estado a cargo de Danitz para la realización de las encuestas dirigidas a distintos artesanos de la comuna de Coihueco, incluyendo a las tejedoras/tejenderas de Minas del Prado (Imagen 15).

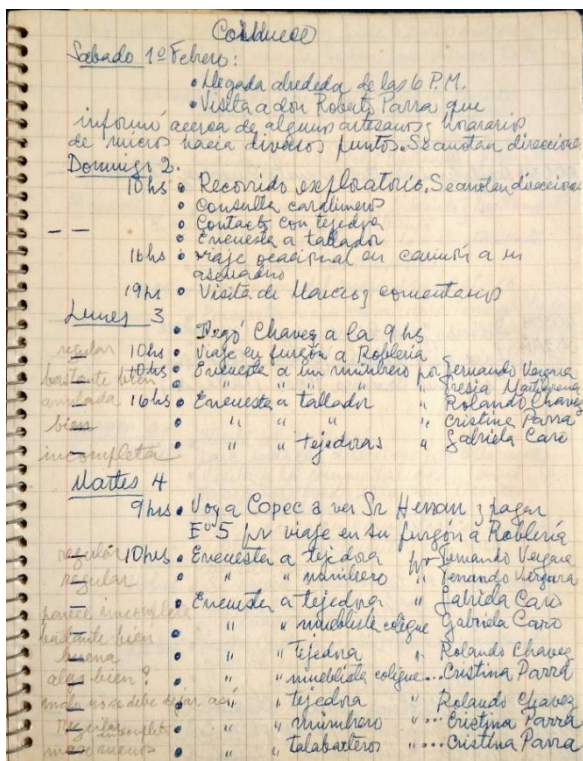


Imagen 15, Primera parte del Cronograma de encuestas a artesanos de la Comuna de Coihueco, Cuaderno de Matemáticas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Una de las estudiantes de la carrera Técnico Artístico fue Gabriela Caro Riquelme, quien, presumiblemente, documentó su experiencia en la investigación mediante croquis de paisajes, retratos y diagramas arquitectónicos de viviendas familiares. Esta hipótesis se sustenta en la conversación de un cuaderno que lleva por título: "Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme", resguardado por la artista-docente.

Sus registros gráficos, realizados a lápiz grafito, suelen estar acompañados de descripciones breves. En las primeras páginas se observa el croquis de una muralla con la nota: "En su interior lleva madera (generalmente listones delgados) y por fuera forrada por barro y paja" (Caro, 1970) (Imagen 16). A continuación, se incluye una descripción arquitectónica de una vivienda construida en madera, correspondiente a la casa de Laura Rosa Sandoval, ubicada en calle Pedro Aguirre Cerda s/n. Otro de sus croquis retrata a la señora Genoveva Fuentes Enríquez, junto con una descripción detallada de su vestimenta: "Blusón, manga larga, amplia

con un paño, cuello subido, [lanilla], falda larga, recogida, un delantal amplio de costura sobre la falda.” (Caro, 1970) (Imagen 17).

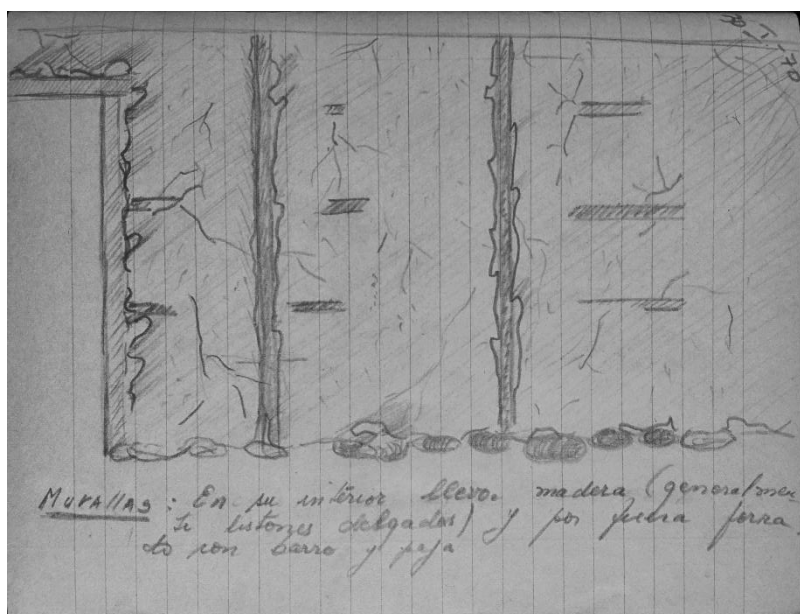


Imagen 16, Croquis de Murallas, Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Imagen 17, Croquis de Genoveva Fuentes Enríquez, Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

4 PERSONAS. CASA FAMILIA HERRERA ARZOLA.
ROBLE ESQUINA MONEDA

MAQ. DE COSER

Cocina

5m

MONEDA

DORMITORIO

DORMITORIO

COSEDO

4m

3m

CALLE ROBLE

FAMILIA SEPULVEDA - FUENTE
11 personas

Posee MAQUINA de COSER.

CALLE PIEDRAS AZULES S/N

86

Estos registros realizados a lápiz grafito, podrían corresponder a ejercicios o encargos asignados a los estudiantes de la carrera Técnico Artístico; sin embargo, no se dispone de información suficiente para confirmarlo. Asimismo, se incluye un croquis que parece haber surgido de una motivación personal: un paisaje que sugiere un interés genuino por el arte y una posible formación previa en esta disciplina (Imagen 20).

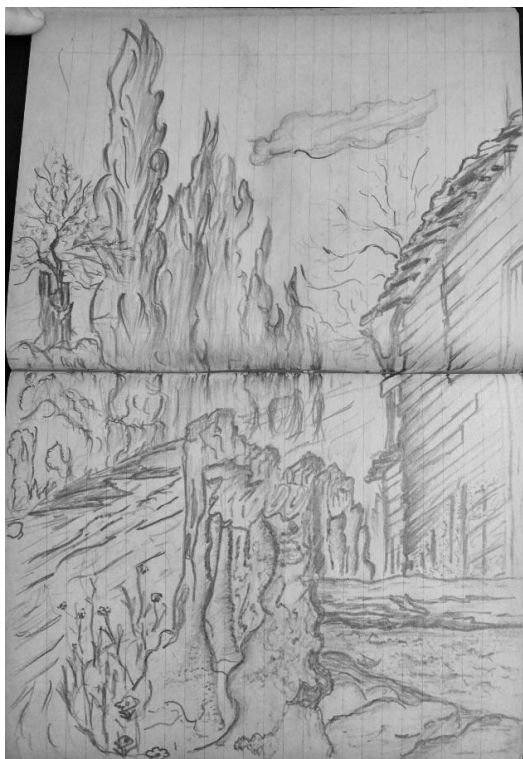


Imagen 20, Croquis de paisaje [Minas del Prado], Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Un posible motivo por el cual Danitz decidió conservar este cuaderno fue la capacidad de Gabriela Caro para captar y plasmar aspectos esenciales del territorio y su gente. Este registro refuerza la riqueza interdisciplinaria del trabajo desarrollado en el marco de esta investigación, la cual, según la fecha consignada, podría corresponder a la *Investigación en la Comunidad Artesanal Textil “Minas del Prado” de Niblinto* (1968-1970).

6.1.2.4. Análisis de Muestrarios Textiles

Otros documentos creados por la misma artista-docente corresponden a muestrarios de las lanas teñidas. A pesar del paso del tiempo, su estado de conservación es bueno, aunque presentan deterioros típicos de los soportes de papel, como amarillamiento, pliegues, manchas causadas por agentes externos, y pequeños rasgados. La escritura es parcialmente legible, pero algunas secciones presentan pérdida de información. Sin embargo, lo más destacable son los trozos de lana adheridos al papel soporte, que se encuentran en un estado de conservación notable. Estos conservan su tinte original y no muestran signos de ataque por agentes biológicos, lo que permite un análisis visual eficaz.

El primer muestrario de lanas teñidas está estructurado en dos columnas: la izquierda presenta un listado de colores con sus respectivas composiciones de tintes, y la derecha contiene las muestras de lana teñida. Estas estaban originalmente adheridas con cinta adhesiva, pero con el tiempo dicha adherencia se perdió, provocando que las muestras se desplazaran, perdiéndose la correlación visual con el listado. Esta disociación impide una lectura lineal que permita asociar cada tinte con su resultado cromático.

Predomina los colores cafés, con leves variaciones tonales, siendo estos los más desplazados dentro del muestrario. En cambio, los tonos grises, ubicados en la parte inferior del documento, conservan mejor su ubicación, lo que facilita su identificación. También se observan tonos blancos, negros y algunas cremas (Imagen 21).



Imagen 21, Muestrario de Lanas teñidas. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

La transcripción del listado de colores y su origen vegetal incluye combinaciones como:

- Crema oscura = quilo
- Castaño = quilo fuerte
- Crema = de lavado de ollín⁶
- Café con = quilo
- Dorado " = ollín débil
- Crema " = quilo de boqui

- Café " = guía de campo con ollín
- Crema ----- con álamo
- Crema " = de quilo

⁶ La transcripción considera la falta ortográfica como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

Crema claro = quilo débil

Dorado = álamo

Amarillo = michay

Amarillo oscuro = ~~canelo débil~~⁷

Dorado = corteza de manzano y ollín

Dorado oscuro = hojas y ramas de canelo y ollín

Café oscuro = cáscara de roble [y robo]

Café = ~~con rada~~ y ollín

Bronce = con ollín

Café = con ollín

Gris claro = cascara de roble con robo

Gris oscuro = cascara de roble y robo

Gris claro = cáscara de roble y robo

Plomo = con nalca y piedra mollejón

Gris = cáscara de roble y robo

Gris claro = cáscara de roble y robo débil

Gris claro = " " "

Negro = quintral de maqui y robo

[Verde] = canelo y pizca anilina (Danitz, s.f.)

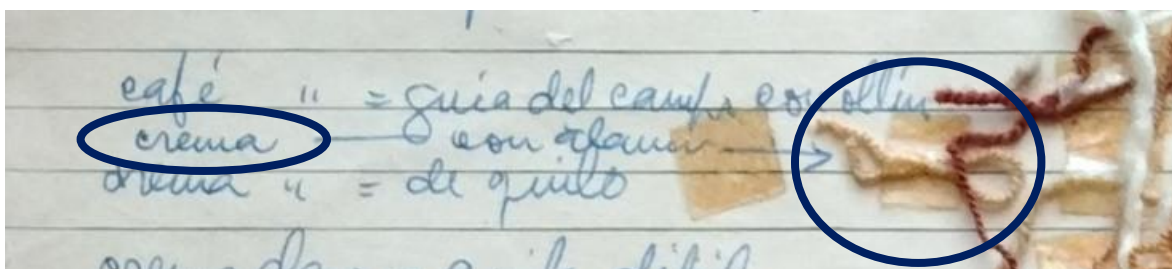
Se observa la repetición de ciertos colores y tintes a lo largo del listado, lo cual es esperable tratándose de un muestrario, ya que permite visualizar cómo varían los resultados cromáticos al teñir con los mismos insumos de diferentes proporciones o condiciones. Algunas combinaciones de tintes aparecen tachadas, sin que sea posible determinar si ello responde a una marca de verificación del proceso del teñido, o si dichas combinaciones no lograron generar el color deseado. Esta

⁷ La transcripción considera el tachado como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

incertidumbre también refleja el carácter experimental y procesual de estos documentos, los que no solo actúan como registros técnicos, sino también como vestigios de un conocimiento en desarrollo.

Como se mencionó anteriormente, la cinta adhesiva que fijaba los trozos de lana perdió su adherencia con el paso del tiempo, lo que provocó que varias muestras se mezclaran entre sí. Esto impide, en la actualidad, una lectura continua y ordenada de las correspondencias entre color, muestra y tinte. Este deterioro físico no solo plantea un desafío metodológico para la reconstrucción de datos, sino que también da cuenta de la fragilidad del archivo material y de cómo el conocimiento técnico puede quedar incompleta con el paso del tiempo.

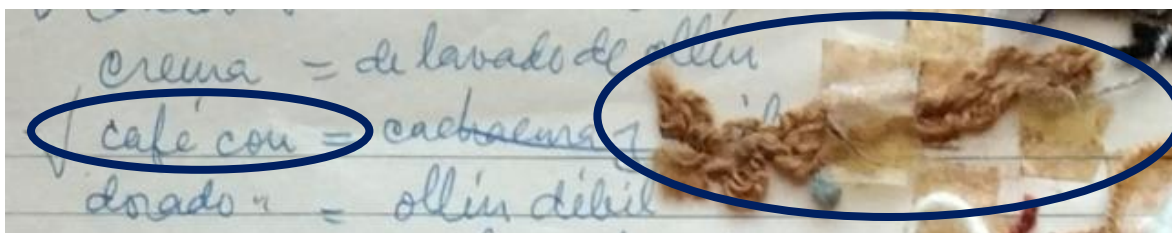
No obstante, en algunos casos es posible identificar esa relación gracias a flechas manuscritas que vinculan las anotaciones con muestras específicas, como es el caso del color crema con álamo (detalle1), lo que sugiere un intento, por parte de la autora, de conservar al menos parcialmente la lógica interna del muestrario.



Detalle 1, Color crema con álamo.

Fuente: Elaboración propia a partir del Muestrario Textil N°1. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

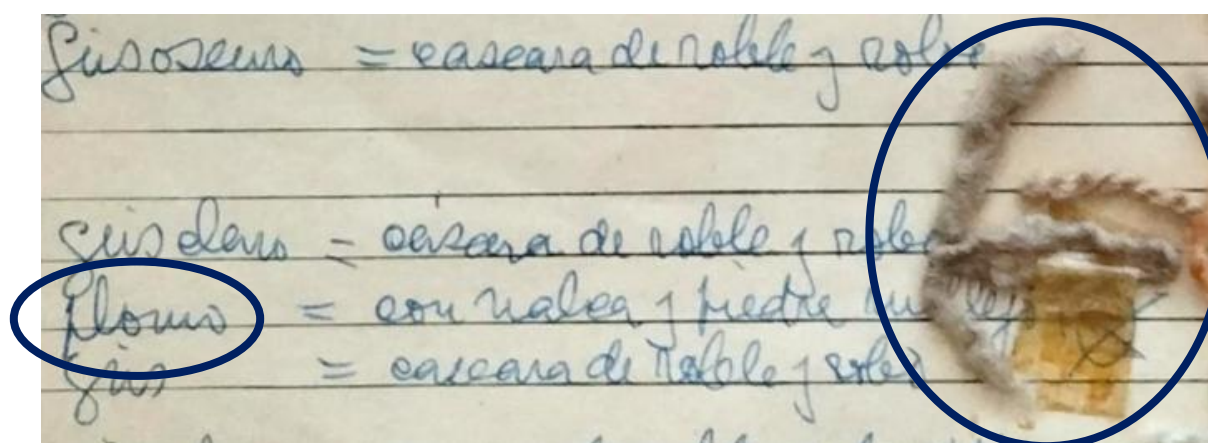
En los demás casos, lamentablemente no se cuenta con marcas gráficas que vinculen las muestras con las anotaciones escritas. Sin embargo, se puede intuir la correspondencia entre algunos colores y sus respectivos trozos de lana mediante su ubicación en el soporte, como se describe a continuación:



Detalle 2, Color café con = cachacura y [quilo].

La muestra de lana cubre parcialmente la palabra del segundo tinte, aunque posiblemente se trate de "quilo".

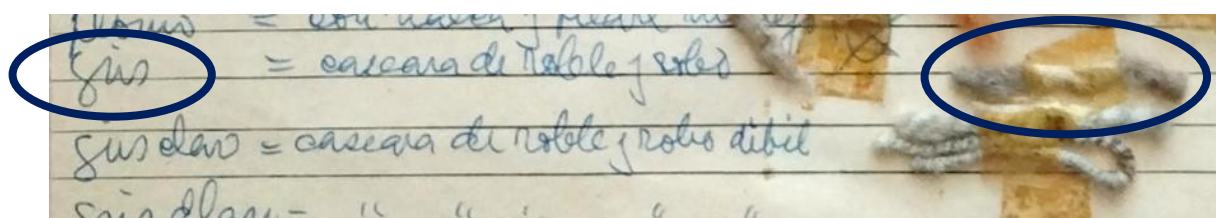
Fuente: Elaborado propia a partir del Muestrario Textil N°1. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Detalle 3, Color plomo = con nalca y piedra mollejo.

Esta muestra se encuentra alineada horizontalmente con la anotación correspondiente, aunque también podría tratarse de uno de los tonos grises descritos.

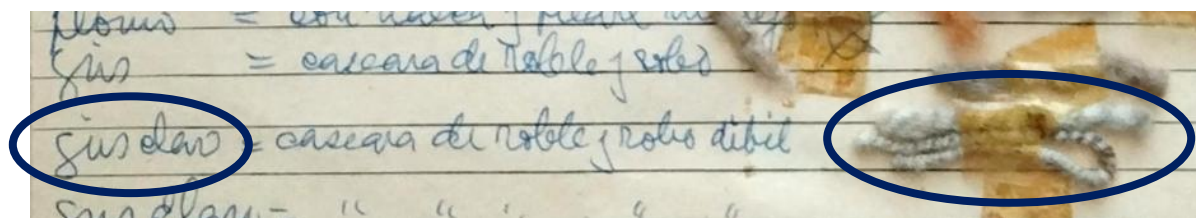
Fuente: Elaborado propia a partir del Muestrario Textil N°1. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Detalle 4, Color gris = cáscara de roble y robo.

La muestra se ubica justo en el mismo eje horizontal que la descripción escrita.

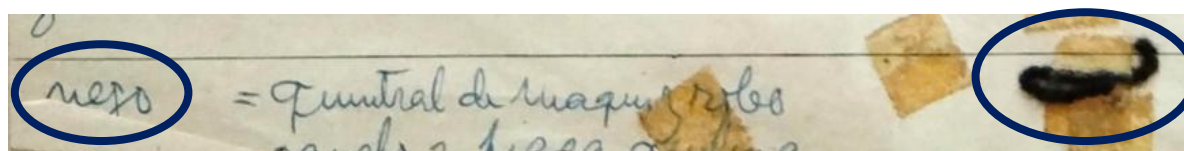
Fuente: Elaborado propia a partir del Muestrario Textil N°1. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Detalle 5, Color gris claro = cáscara de roble y robo débil.

Al igual que en el caso anterior, la muestra coincide espacialmente con la anotación correspondiente.

Fuente: Elaborado propia a partir del Muestrario Textil N°1. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

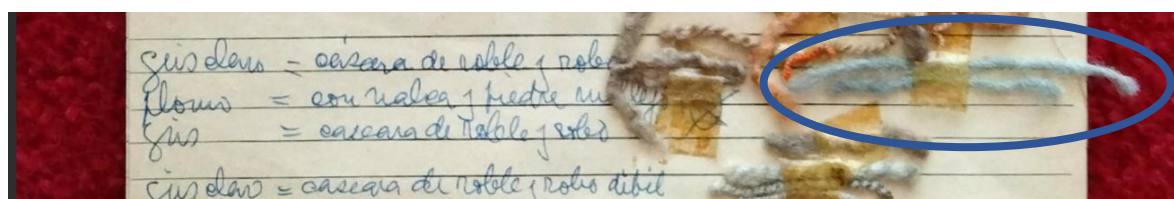


Detalle 6, Color negro = quintral de machi y robo.

Se encuentra en el espacio correspondiente a la descripción anotada.

Fuente: Elaborado propia a partir del Muestrario Textil N°1. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

El resto de las muestras corresponde a tonalidades de café, blancos (posiblemente lana sin teñir) y negros. Sin embargo, una muestra en particular llama la atención: se trata de un trozo de lana teñido en tono celeste, ubicado en el sector correspondiente a los grises y plomos, hacia la esquina inferior derecha del muestrario (detalle 7). Esta muestra carece de anotaciones que permitan identificar su fórmula de teñido, y tampoco aparece registrada en los otros listados. El carácter inédito o no documentado de este color plantea interrogantes sobre una posible experimentación cromática por parte de Danitz, o el uso de un tinte que no fue registrado de manera formal. Este hallazgo da pie para abordar el segundo muestrario textil.



Detalle 7, Muestra de lana de color celeste.

Fuente: Elaborado propia a partir del Muestrario Textil N°1. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

El segundo muestrario posee la misma estructura que el primero, aunque los trozos de lana están organizados en forma de una columna cromática claramente definida. A pesar de estar sujetos con alfileres, se encuentran en buen estado de conservación. En contraste, los apuntes escritos sobre los colores y tintes presentan un importante deterioro, volviéndose ilegibles. Además, junto al documento, hay muestras de lana teñida que no están adheridas al papel: se hallan sueltas, pero cada una cuenta con una etiqueta que indica el tinte vegetal del que proviene el color (Imagen 22).



Imagen 22, Muestrario Textil N°2. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Para un análisis más detallado, se colocaron estas muestras sueltas en un nuevo soporte, generando así un tercer muestrario textil que fue registrado fotográficamente de manera independiente (Imagen 23). Los colores de estos

fragmentos de lana corresponden, en su mayoría a tonalidades cafés. Estos provienen principalmente del quilo, una especie de “liana” que cuelga de los árboles. Dependiendo del árbol del cual proviene, se obtienen distintas tonalidades. También se encuentra una muestra de color gris, etiquetada como teñida con roble y robo poco hervido.

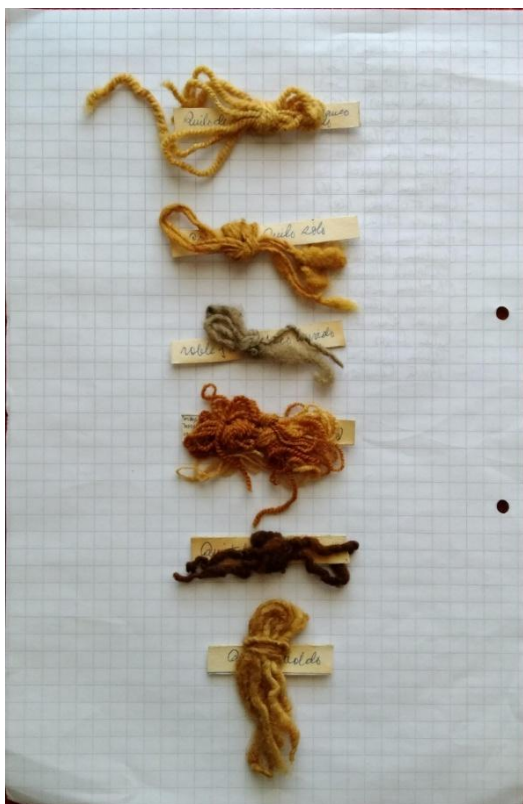


Imagen 23, Muestrario Textil N°3. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Como se mencionó anteriormente, los escritos presentes en el segundo muestrario no son legibles. Sin embargo, cruzando la información con el primer muestrario y otras listas de tintes, es posible deducir ciertos elementos. Un punto en común entre ambos documentos son las muestras en tonalidades azules. Aunque el primer muestrario no contiene fórmulas específicas de estos colores, el segundo sí lo hace. En la parte inferior derecha de la columna cromática se observan dos muestras de azul más oscuro, cuyas fórmulas también están anotadas (Imagen 24).

Al leer la columna de arriba hacia abajo, se identifican primero colores cafés y cremas, que se oscurecen progresivamente hacia tonalidades rojizas, seguidos por

tonos plomos, grises y finalmente azules. Si bien los primeros colores no permiten distinguir con claridad la combinación de tintes, a partir de tonos amarillos, se pueden leer algunas fórmulas:

Canelo débil
Raíz de michay
Álamo y piedra alumbre
(...)⁸ con ollín⁹
Hojas [ramas] de canelo y ollín
Corteza de manzano y ollín
Radal y ollín
(...)
Ollín
Ollín diluido (...)
Cachacura y [poco] ollín
(...) ollín poco hervido (...)
Poco Ollín lavado (bien hervido)
Cascara de roble y robo
(...)
Nalca y piedra mollejón
(...)
(...)
Canelo
Canelo y pizca anilina
Canelo y pizca de anilina y robo
Quintral de maqui y robo. (Danitz, s.f.)

El último color de la columna corresponde al negro. Los colores azules más intensos parecen haber sido obtenidos a partir de canelo combinado con otro vegetal no del todo legible, aunque podría tratarse de nalca. Los tonos más oscuros muestran la presencia de anilina, mientras que los grises carecen de ella.

El término *piedra mollejón* refiere a la “piedra de amolar, redonda y colocada en un eje horizontal sobre una artesa con agua, donde se moja a medida que da vueltas.”

⁸ Palabras que no lograron ser identificadas durante el proceso de transcripción del discurso.

⁹ La transcripción considera la falta ortográfica como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

(Real Academia Española, s.f., definición 1). Es probable que el polvo desprendido durante el afilado de herramientas metálicas haya sido aprovechando como tinte. En el extremo izquierdo del documento se observan dos muestras más de color azul oscuro, con las siguientes inscripciones:

- (roble joven) cáscara de guage
- nalca y robo
- nalca y robo diluido (Danitz, s.f.)

La referencia a la *cáscara de guage* se interpreta como la cáscara de roble joven. Tanto la nalca como el robo ya habían sido mencionados anteriormente (Tabla 1). Estos tintes no fueron referidos por las tejedoras, lo que sugiere que podrían haber sido parte de una experimentación realizada por Danitz.



Imagen 24, Muestrario Textil N°2. Anverso. Detalle del color y su origen en los tintes vegetales más muestras de lanas teñidas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

En el reverso del documento se observan nuevas anotaciones realizadas con lápiz azul y grafito. Lamentablemente, las realizadas a grafito no son legibles, aunque sí lo son las escritas con lápiz azul:

- lingue tiñe verde

(...)¹⁰

[Polema]¹¹ = piedra blanda (mina en la orilla de los esteros entre Cato y las Cabras hay)

“[Refun]” • Sirve para refinar la lana (le da brillo y la tinta es firme)

- Quilo se va oscureciendo con el polvo, con al sol, con el lavado a medida que pase el tiempo

- Cachacura de piedra no cambia

- [Trum] (amor seco)

1 Muestra: quilo de boldo (crema claro)

2 Muestras: quilo de huage (roble) con distinto blanco (rosado)

1° [Muestra]: cachacura de piedra 2,3 horas

2° [Muestra]: cachacura de piedra 1 hora

3° " : " " ½ hora

[Muestra]: quintral y ollín (café)

[Muestra]: cáscara de quilo (solo) amarillento (Danitz, s.f.)

Estas anotaciones corresponden a fórmulas adicionales para la preparación de los tintes. Un aspecto nuevo que emerge aquí es el registro del tiempo de exposición al tinte, un dato relevante para comprender la intensidad del color obtenido. Se puede inferir que, a mayor tiempo de teñido, el tono se vuelve más concentrado u oscuro.

¹⁰ Palabras que no lograron ser identificadas durante el proceso de transcripción del discurso

¹¹ Palabras transcritas según la lectura aproximada realizada por la investigadora, ante la dificultad de descifrar con certeza el manuscrito.

herramientas como pala y tarro, extrayéndose directamente del lugar para su posterior uso en el teñido.

6.1.3. Propuesta

Este proceso de teñido, junto con la preparación de la lana y la posterior elaboración del tejido, requería una considerable inversión de tiempo, esfuerzo y dedicación. Para la artista-docente, estas tareas no fueron menores. Su implicancia en las labores textiles y su compromiso con las tejedoras de Minas del Prado la llevaron a reflexionar críticamente sobre las condiciones de producción y las posibilidades de apoyo a las comunidades artesanas.

En este sentido, resulta pertinente cerrar este capítulo con un documento redactado por la propia Danitz, en el cual propone una serie de pasos para fortalecer el trabajo de las tejedoras de Minas del Prado y de otras/os artesanas/os del país. Sus propuestas abarcan aspectos de organización, economía, educación y preservación cultural:

- [Realizar un censo](#)¹² lo más completo posible sobre la producción actual de las artes manuales típicas y oficios tradiciones (de la zona propuesta en estudio).
- [Organizar medios de defensa](#) algunas medidas que no interfieran ni perturben el espíritu mismo del arte popular como proceso vivo.

[Por ejemplo](#)

[1° Mejorar economía:](#) Estimular la formulación de cooperativas entre los artesanos, para que gocen de autonomía económica, que les facilite disponer de la materia prima.

(Estudiar si es necesario modelos organizativos que hayan dado buenos resultados en otros países).

[2° Eliminar intermediarios:](#) Que las cooperativas pudiesen ser administradas por los propios interesados.

[3° Promover cierta orientación u organización del mercado:](#) Si se pudiese incorporar a los programas de educación del Estado estudio sobre estas materias se cultivaría y orientaría al futuro consumidor.

¹² La transcripción considera el color azul como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

4° Crear museos locales: Conservar las piezas mejor calificadas según su técnica y tradición, en cada centro folklórico.

(Estos museos podrían incrementarse con piezas de cultura indígena, prehistórica del norte, etc.) (Danitz, s.f.)

Respecto al primer punto, se podría considerar que tuvo una concreción inicial a través del registro de las artes manuales y oficios tradicionales en Minas del Prado y, más ampliamente, en la antigua provincia del Ñuble. Sin embargo, el tiempo destinado a los proyectos de investigación no permitió alcanzar a todas las personas involucradas en estos oficios, especialmente aquellas ubicadas en sectores de difícil acceso, lo cual limitó el alcance del censo.

Los otros puntos propuestos por Danitz revelan una mirada proyectiva, basada en su experiencia directa con las tejedoras de Minas del Prado. Estas ideas surgen del trabajo conjunto que realizó con ellas y que fue visibilizado en distintos medios, como un reportaje publicado por el diario *Las Últimas Noticias*, donde se subraya la importancia del apoyo institucional y la autonomía de las tejedoras:

APOYO EFECTIVO

Según Beatriz, varias instituciones –INDAP, Coopeñuble y otras–, con la colaboración activa de la Universidad, están ayudándolas positivamente. El primer paso ha sido abrirlas un crédito en lanas, para salvarlas de las manos de elementos inescrupulosos, que negociaban con su pobreza y con su arte.

-Las autoridades que estiman que aman el folklore –terminó diciendo a LAS ÚLTIMAS NOTICIAS– deberían llegar hasta donde estas mujeres admirables –doña Rosa González [Sánchez], Juanita Espinoza, Aedia Gallegos, Etelvina Lagos, Carmen [Carmela] del Tránsito Lagos, Melania Palma, etc.–, para que conozcan, en su salsa, el verdadero genio creador del pueblo y colaboren para un apoyo afectivo. (Las Últimas Noticias, 1970, p.3)

Estas palabras no solo evidencian el reconocimiento de Danitz hacia las tejedoras, sino que también refuerzan su comprensión de la tradición textil como una expresión viva del “genio creador del pueblo”. En ese marco, el siguiente capítulo se adentrará en el análisis visual de las fotografías correspondientes a las piezas textiles realizadas por las tejedoras de Minas del Prado, dando lugar a la lectura de sus

conocimientos encarnados, materializados en los tejidos, sus colores, formas y motivos. Asimismo, se analizará las obras pictóricas creadas por la artista-docente en relación su experiencia de convivencia con ellas, también a partir de los colores, formas y composiciones.

7. Análisis de Imagen

A modo de introducción de este capítulo, se presentará los registros fotográficos de los tejidos creados por las tejedoras de Minas del Prado en colaboración con Beatriz Danitz, así como las pinturas creadas por la artista-docente en relación a su experiencia en la localidad. Estas piezas serán analizadas visualmente a partir de los subconceptos previamente presentados –composición, técnica y materialidad–, integrando además otras nociones formuladas por la propia artista-docente en distintos documentos, y que han sido discutidas por diversos/as autores/as en el campo.

Un punto relevante en este apartado es el papel fundamental de la mano en el proceso creativo tanto de las tejedoras como de Danitz. Para profundizar en ello, se recurre al análisis semántico de Pallasmaa (2023) en torno al rol de la mano en la creación artística.

Aunque el autor proviene del campo de la arquitectura, su reflexión sobre la mano se extiende a todas las disciplinas artísticas, incluyendo la artesanía. En el subcapítulo titulado *La mano del artesano*, señala:

El artesano necesita desarrollar relaciones específicas entre el pensamiento y la creación, entre la idea y la ejecución, la acción y la materia, el aprendizaje y la ejecución, la identidad propia y la obra, y entre el orgullo y la humildad. El artesano necesita incorporar la herramienta o el instrumento, interiorizar la naturaleza del material y finalmente convertirse él o ella mismos en su propio producto, bien sea material o inmaterial. El parecido físico o la resonancia entre el artista/creador y su obra a menudo resulta sorprendente (...). (Pallasmaa, 2023, p. 57)

En este caso, las tejedoras cumplen con estas relaciones: para crear un tejido es necesario prefigurar una idea, ejecutarla mediante la urdimbre y la trama, interactuar con el material y, finalmente, plasmar una identidad en la obra. Esta secuencia

revela una práctica en la que el pensamiento, cuerpo, memoria y materia están íntimamente entrelazados.

Acercándose a la noción de la “mano del artista”, Pallasmaa cita al poeta Joseph Brodsky:

En el proceso de trabajo, ningún artesano o creador honesto sabe si está produciendo o creando... Para él, la primera, la segunda y la última realidad son el propio trabajo, el proceso mismo de trabajo. El proceso adquiere prioridad sobre el resultado, si bien el último es imposible sin el primero. (Brodsky, 1997, p. 301, como se citó en Pallasmaa, 2023, p.89)

Esta perspectiva resuena profundamente en la intención de Danitz: valorizar el proceso creativo de las tejedoras. A través de sus registros –lavado, hilado, teñido y tejido–, buscó dar visibilidad a un conocimiento cargado de experiencia, esfuerzo y sensibilidad. Si bien los resultados (las piezas textiles) son importantes, lo que quiso destacar fue el “sacrificio” –como expresaban las propias tejedoras– que conlleva su elaboración.

Asimismo, este proceso de transferencia de conocimientos entre las tejedoras y Danitz supuso también una traducción técnica y estética hacia su propia práctica artística. La técnica de la acuarela se inscribe dentro de esta lógica corporal y sensorial: “Pintar es un acto singular e integrado de aquello que la mano ve, que el ojo pinta y que la mente toca.” (Pallasmaa, 2023, p. 93). Más adelante, el autor agrega:

Las manos del pintor no solo reproducen la apariencia visual del objeto, de la persona o del acontecimiento (observado, recordado o imaginado); la mano perfecciona la tarea imposible de recrear la esencia misma del objeto, su sentido vital en toda sus manifestaciones sensoriales y sensuales. (Pallasmaa, 2023, p. 94)

Esta recreación de la “esencia”, es precisamente lo que Danitz captó en los espacios habitados por las tejedoras: sus casas, los interiores y exteriores cotidianos, las texturas, los matices de luz, sombra y color. En palabras de Dionis Isamitt Danitz:

Puede ser objetiva o casi nada objetiva o puro juego de luces. Pero igual trasunta el espíritu; eso es lo fantástico. Constatar los ambientes donde se producía el acto creativo del tejido. Había que dejar patente ese ambiente, ahí se dormía, ahí ocurrían las vidas. La acuarela

tiene eso, es instantánea que no hay forma de volver atrás, y por eso es difícil. Cambia de expresión. Ella se fue a vivir con las mismas tejedoras. Todas las pinturas eran al aire libre. Nunca pintó en estudio, [sino] en el terreno mismo. Tiene que tener el trazo en la mente primero antes de hacerlo. La valorización. El detalle está enfocado en una parte y lo demás se desvanece. No tiene la misma importancia. Pero, vuelve hacer presente el mundo que ella conoció ahí. El mundo interior. Lo que le interesaba más era mostrar los interiores de los hogares. Eso era el documento que quería dejar. Tiene toda la técnica y la utiliza a su disposición, cuando quiere y cómo quiere. Distinto a inscribirse en una forma, donde la mayoría de los pintores se inscriben en una forma y ahí se quedan. De hecho, uno lo reconoce por eso. Eso es una cosa que distingue. (Dionis Isamitt Danitz, comunicación personal, 22 de diciembre del 2024).

Con esto, Dionis enfatiza que su madre nunca se adscribió rígidamente a una corriente artística. Aunque se identificaba con el expresionismo, su obra se caracteriza por la exploración constante entre lo abstracto y lo figurativo, la potencia y espontaneidad (Aliaga, 1962, p. 32).

En este marco, se presenta a continuación el análisis visual de las fotografías que da cuenta de las obras creadas por las tejedoras de Minas del Prado y por Danitz, a partir de los propios testimonios y registros de las autoras, complementados por esquemas, diagramas conceptuales y los subconceptos desarrollados por la investigadora.

7.1. Confluencias

7.1.1. Muestras Textiles

Se comenzará este análisis por registros fotográficos de los tejidos creados por las tejedoras de Minas del Prado, elaborados durante la estadía de Beatriz Danitz en la localidad, en el marco del proceso de transferencia de conocimientos y valorización de la tradición textil local.

Estas piezas corresponden a “muestras” de choapinos y otros tejidos, elaboradas en un formato aproximado de 30 x 30 cm. Cada tejedora habría elegido libremente los colores y motivos, lo que refuerza la autoría y singularidad de cada obra. Danitz conservó estas muestras en un baúl con corteza de quillay, lo que permitió una notable protección contra agentes biológicos como las polillas, manteniéndose en un buen estado de conservación. Aún se conservan los colores originales, así como

la estructura de urdimbre y trama. Se identifican 45 tejidos con el nombre de la tejedora correspondiente, mientras que 13 carecen de esta información.

Para este estudio se seleccionaron 20 muestras con el objetivo de realizar un análisis visual detallado de las fotografías, centrado en tres dimensiones principales:

1. Materialidad: observación de los colores empleados y las características del hilado.
2. Técnica: identificación del tipo de tejido; 15 de las muestras corresponden a choapinos con *mechitas* y 2 a chaños, es decir, tejido liso.
3. Composición: análisis de las figuras o motivos presentes y su disposición, ritmo y relación espacial.

Cada imagen estará acompañada por información proveniente de los cuadernos de Beatriz Danitz, trabajados en el apartado anterior. Estos cuadernos serán referidos mediante las siguientes siglas:

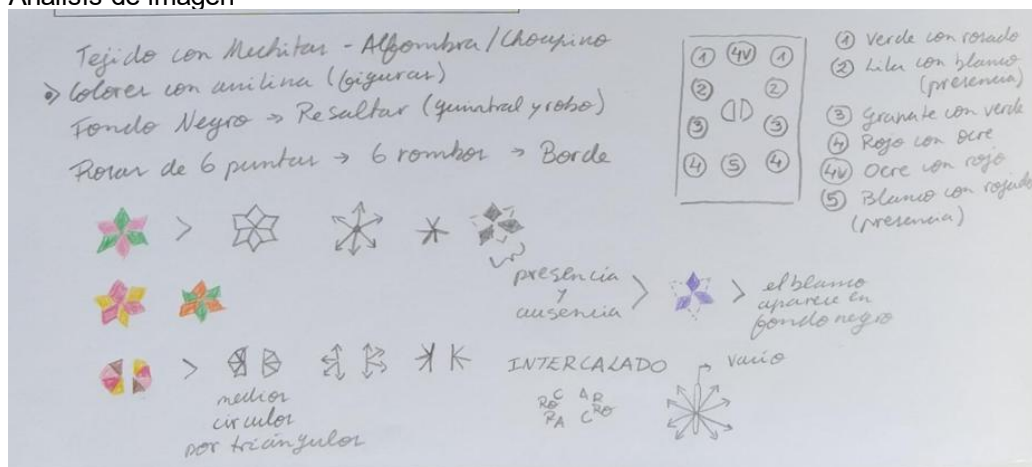
- Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos (CTU).
- Cuaderno de Matemáticas (CM).

El análisis visual de las fotografías fue realizado de forma manual por la investigadora, quien desarrolló un cuaderno específico para esta tarea. En este, registró observaciones de cada tejido y de las pinturas de Danitz. Dichas observaciones fueron escaneadas e incorporadas a las tablas correspondientes, permitiendo una integración visual y conceptual del análisis. Además, se incluye un breve resumen interpretativo de cada pieza, elaborado a partir de lo observado y transferido por la investigadora.

Tabla 4

	"Choapino" Adelaida Hermosilla (CM) Condición técnica: (M) Origen: Legítima Estado Civil Religión : casada, evangélica Edad: 54 años Estudios: sin estudios (s/e) ¿Se interesa en aprender? Sí Teje alfombras, mantas Nació en Niblinto Aprendió de su vecina Aprendió a los 15 años Trabaja 6 hrs diarias Trabaja 6 días a la semana (verano más) Obra, Demora/Precio: 14 días/sin información (s/i)¹³ Cajón hig.: SI Tiempo de residencia: 7 años
---	---

Análisis de imagen¹⁴

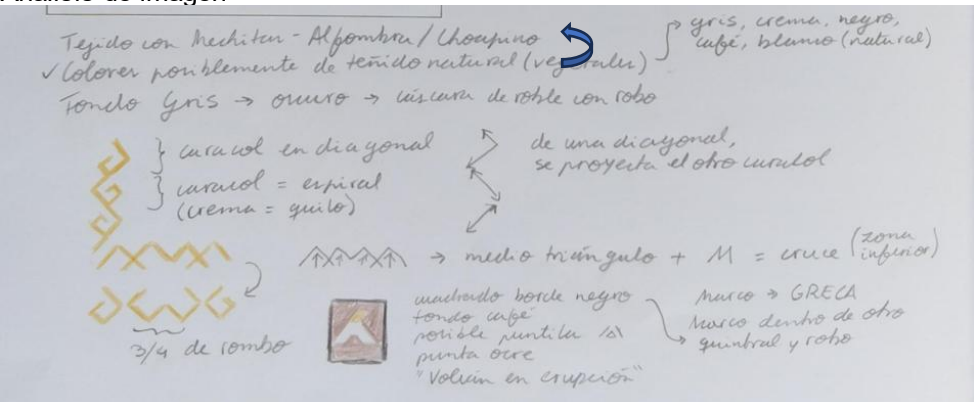


En esta muestra, sólo el color negro proviene de un tinte vegetal, que sería el quintral con robo. Éste actúa como fondo, el cual ayuda a resaltar los otros colores, que conforman las figuras de rosas de seis puntas que se estructuran con rombos. Son cinco combinaciones de rosas, donde una de ellas tiene variante en el color de las puntas: dos son con rombo rojo en la parte superior y una es con rombo ocre en la parte superior. Las otras combinaciones son de base verde y blanca. En el verde está la combinación de morado y de naranja. En el blanco está la combinación con lila y con rosado. En el centro de encuentran medios círculos, compuestos por cuatro posibles triángulos. Aquí también, proyectando las diagonales equivalentes al color, se forma una estructura como la rosa de seis puntas.

¹³ Sin información.

¹⁴ Análisis del Choapino de Adelaida Hermosilla por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 5

 Los colores de esta muestra coinciden con los que anotó Danitz: colores provenientes de tintes vegetales. Ésta está compuesta en dos partes: la primera donde se encuentran la secuencias de caracoles que rodea todo el borde del tejido, actuando como una greca; y la segunda, la abstracción de una figura triangular al centro del rectángulo. Al ser una figura abstracta invita al espectador a imaginar figuras que conoce, como por ejemplo, la investigadora anotó “volcán en erupción”. Es similar a lo que se conoce como puntilla: un triángulo que en su interior tiene otro triángulo.	“Choapino” Aedia Gallegos Sánchez (CTU) Hija de Rosa Sánchez Edad 39 años Trabaja desde los 16 años Su madre teje Teje mantas (de encargo), chalones, choapinos (para verderlos con anilina) Muestra 6 colores • gris claro = raíz de nalca con robo • gris oscuro = cáscara de roble con robo • crema = quilo (enredadera boqui) • negro = quintral y robo • café oscuro = cáscara de roble y ollín¹⁵ • crema claro = quilo (lavado) • blanco natural Sabe motivos: paladar, granicillo, cuadrado de rosa, gancho Observaciones: negro y café son tintas celosas, si llega un extraño, la tinta se sube y no tiñe. Si el que tiñe está nervioco, no agarra el color.
Análisis de imagen¹⁶  Tejido con hechiten - Alpombra / Choapino ✓ Colores provenientes de tinte natural (vegetal) Fondo Gris → oscuro → cáscara de roble con robo Caracol en diagonal Caracol = espiral (crema = quilo) de una diagonal, se proyecta el otro caracol mecho triángulo + M = cruce (zona inferior) unido borde negro fondo café punta blanca punta ocre “Volcán en erupción” marco → GRECA marco dentro de otro quintral y robo	

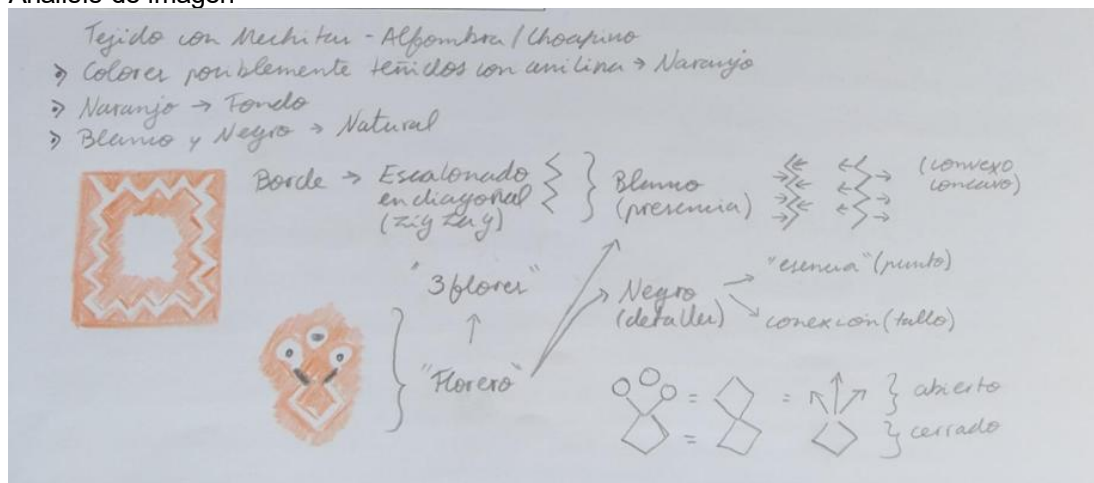
¹⁵ La transcripción considera la falta de ortografía como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

¹⁶ Análisis del Choapino de Aedia Gallegos Sánchez por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 6

	Choapino" Amanda Deyanida Opazo (CM) Condición técnica: (M) Origen: Natural Estado Civil [Religión]: soltera, católica Edad: 44 años Estudios: 1ª de preparatoria ¿Se interesa en aprender? Sí, más novedad Teje alfombras, mantas, frazadas, prensiones, puede hacer 3 choapinos por semana de 100x60 cm Aprendió de las hermanas Aprendió a los 15 años Trabaja 4 hrs diarias Trabaja 6 días a la semana Obra, Demora/Precio: 2 días/ E°100 Familia 6 personas, 5 hijos, mayor 20 años Cajón hig.: NO Economía/Observaciones: E°350, caja anilina para 2 o 3 choapinos E°, caja polvos Tiempo de residencia: 44 años
---	--

Análisis de imagen¹⁷



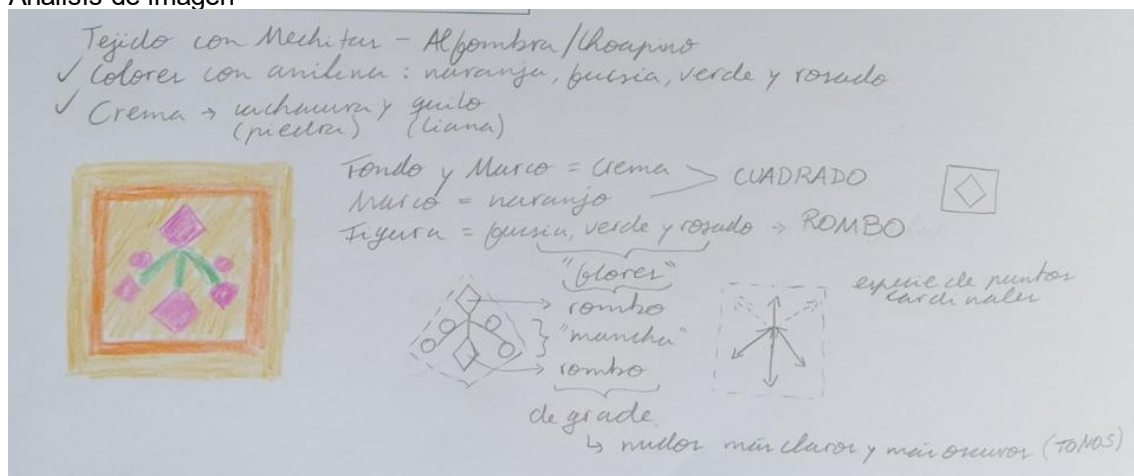
En esta muestra, el color que predomina es el naranja, que posiblemente debe ser anilina, que está como fondo de las figuras de color blanco y algunos detalles con negro. Aquí, en vez de tener una secuencia de caracoles, hay una secuencia de patitas. Esta figura en zig-zag también es "abierto" pero que bordea el tejido y "encierra" la figura sentral. Esta secuencia juega también con lo concavo y lo convexo, es decir, "hacia afuera" y "hacia adentro". La figura central esta compuesta en dos partes, de abajo hacia arriba: un rombo que su vértice superior está truncado, para darle el espacio a la proyección de tres círculos con puntos centrales. Los círculos extremos se unen al rombo por dos líneas negras. Lo que se parece a un "florero" con tres flores blancas.

¹⁷ Análisis del Choapino de Amanda Deyanide Opazo por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 7

	“Choapino” Aurora Aldana Navarrete (CTU) Edad 17 años Teje desde los 16 años Su madre teje Sabe tejer choapinos Muestra 5 colores ● crema = cachacura y quilo ● naranja = anilina ● rojo = anilina ● verde = anilina ● rosa = anilina
---	--

Análisis de imagen¹⁸



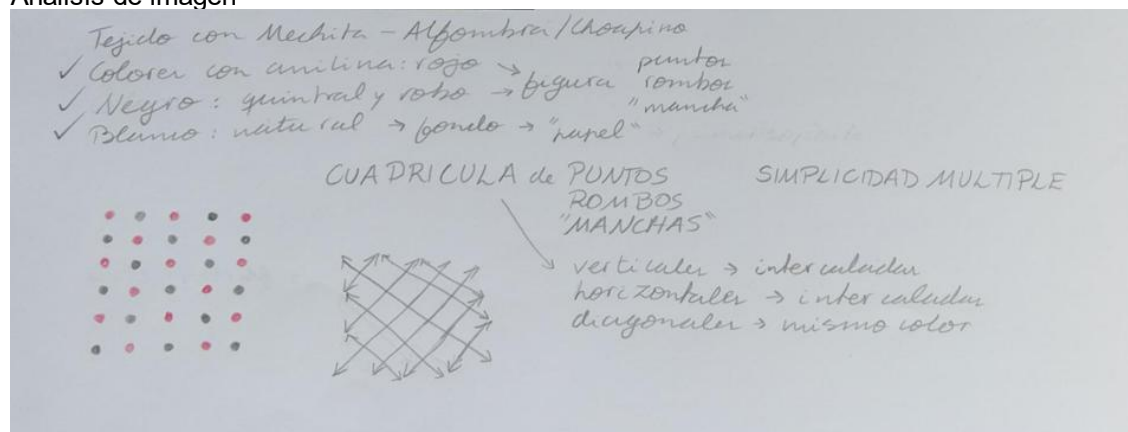
Los colores de la muestra coinciden con las anotaciones de Danitz. Sólo un color proviene de un tinte vegetal, que sería el color crema (cachacura y quilo) que actúa como fondo, mientras los demás serían con anilina y representarían las figuras. El color naranja sería una especie de marco que encierra la figura central, que podría ser un motivo floral. Dos flores grandes, una arriba y otra abajo y un par de flores en cada extremo. Las dos flores grandes se componen de la figura del rombo, mientras que las pequeñas no tienen una forma muy definida, parecido a lo que se conoce en pintura como “mancha”. Las dos flores grandes se proyectan verticalmente, al igual que los pares de flores, que se unen con las grandes a través de lo que serían posibles tallos, proyectados en diagonales de color verde. Las flores presentan dos tonalidades de rosados, uno más cercano al fucsia y otro más claro, es decir, un juego de tonos a partir de los nudos que, por lo que se observa, no tienen un orden definido, produciendo una especie de degrade.

¹⁸ Análisis del Choapino de Aurora Aldana Navarrete Opazo por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 8

	“Choapino” Berta Venegas Briones (CTU) Edad 30 años Trabaja desde los 10 años Su tía tejía Teje mantas y choapinos Muestra 3 colores ● negro = quintral y robo ● blanco natural ● rojo = anilina Sabe motivos: todos los tradicionales
---	--

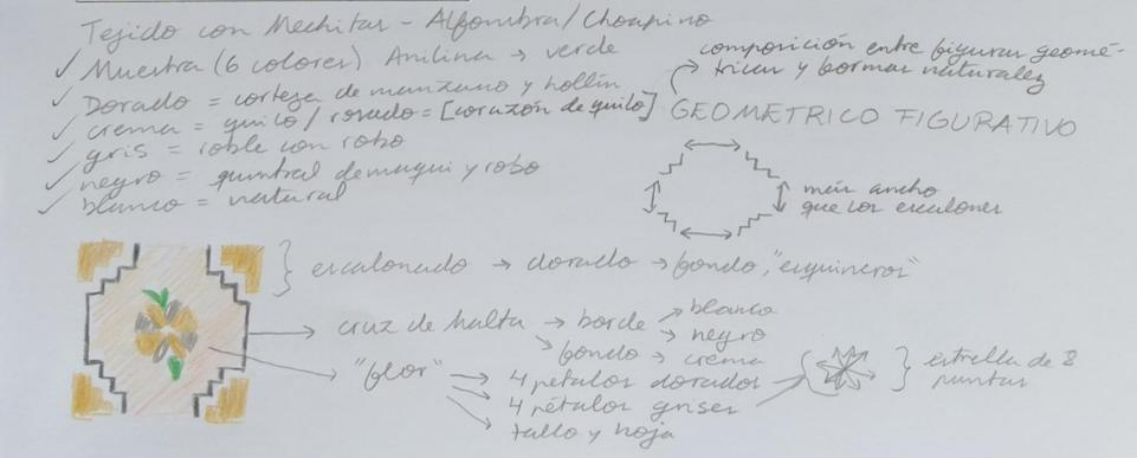
Análisis de imagen¹⁹



Los colores de la muestra coinciden con las anotaciones de Danitz. Esta muestra sólo se compone de tres colores, donde el rojo proviene de anilina. El blanco sería de la lana natural y el negro de quintral con robo. El rojo y el negro están presentes como puntos intercalados, donde se componen a partir de una mechita del color correspondiente. El ritmo o la disposición en el espacio la comienza la *mechita* de color rojo y luego con el negro, volviendo al rojo y así de izquierda a derecha, de arriba abajo. Serían cinco columnas, es decir, en la vertical; y seis filas, en la horizontal. Entre los puntos rojos coinciden en diagonal, al igual que los puntos negros, que entre ellos coinciden en diagonal. Con ello, se pueden proyectar figuras, como por ejemplo rombos, patitas y puntillas. Es decir, una simplicidad múltiple: a partir de varios puntos, se pueden proyectar líneas formando figuras.

¹⁹ Análisis del Choapino de Berta Venegas Briones por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 9

	“Choapino” Carmen Arzola Jaque (CTU) Edad 58 años Trabaja desde los 12 años Su madre tejía Teje mantas, chaños, lamas, fajas Muestra 6 colores • crema = quilo • dorado = corteza de manzano y ollín • gris = roble con barro rojo • negro = quintral de maqui y robo • blanco natural • verde = anilina Sabe motivos: escalonado ([filete] o el bordado de la virgen), motivos realistas
Análisis de imagen²⁰  Tejido con Mechitar - Alfonbra/Choapino ✓ Muestra (6 colores) Anilina → verde ✓ Dorado = corteza de manzano y ollín ✓ crema = quilo / robado = [corazón de quilo] ✓ gris = roble con barro ✓ negro = quintral de maqui y robo ✓ blanco = natural composición entre figuras geométricas y formas naturales GEOMETRICO FIGURATIVO escalonado → dorado → fondo, "equineros" cruz de Malta → borde → blanco "flor" → 4 pétalos dorados → estrella de 8 puntas 4 pétalos grises tallo y hoja mejor ancho que los escalones	

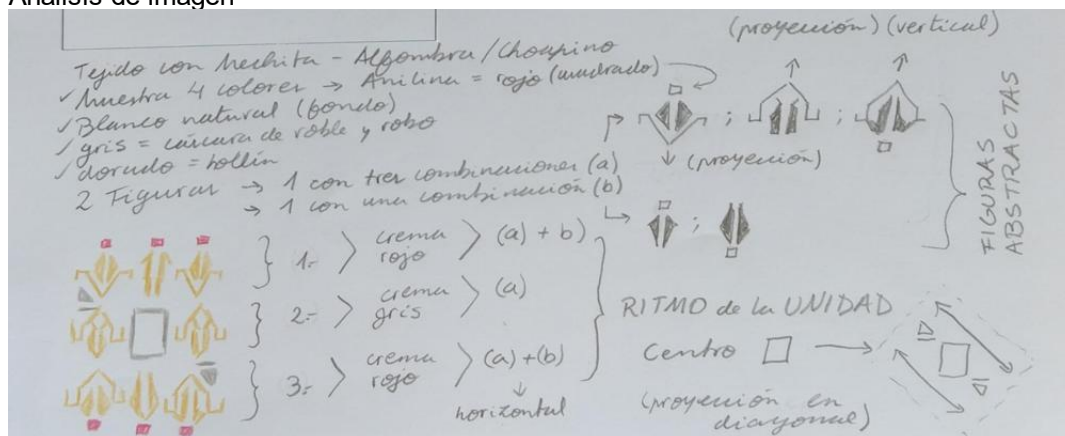
Los colores de la muestra coinciden con las anotaciones de Danitz. En esta muestra está compuesta por figuras escalonadas, que se encuentran en las esquinas del textil y que sus límites dan cuenta de la figura de la cruz escalonada o cruz de Malta que, en este caso, en su centro tiene un motivo floral. Esta flor posee cuatro pétalos grises y cuatro de color crema, al igual que los escalones de las esquinas. Los pétalos, al proyectarse, forman una estrella de ocho puntas. Tiene el detalle de unas hojas y/o tallo en la parte superior e inferior. La cruz de Malta tiene dos bordes, de color blanco y negro. Los lados de la cruz de Malta, de arriba, abajo, izquierda y derecha; son más anchos que los que se encuentran en la parte superior e inferior de ésta. En relación a los motivos que registro Danitz, posiblemente el bordado de la virgen, podría referirse al borde de la cruz de Malta. Y sigue siendo una incógnita el concepto de filete.

²⁰ Análisis del Choapino de Carmen Arzola Jaque por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 10

	“Choapino” Carmela del Tránsito Lagos Mardones (CTU) Edad 38 años Trabaja desde los 7 años Su madre tejía a maravillas Teje choapinos, chalones, chaños, mantas, peleros, bolsos (todo) Muestra 4 colores • blanco natural • gris = cáscara de roble con robo • dorado = ollín²¹ • rojo = anilina Sabe motivos: sabe todos los motivos tradicionales y además crea
---	--

Análisis de imagen²²

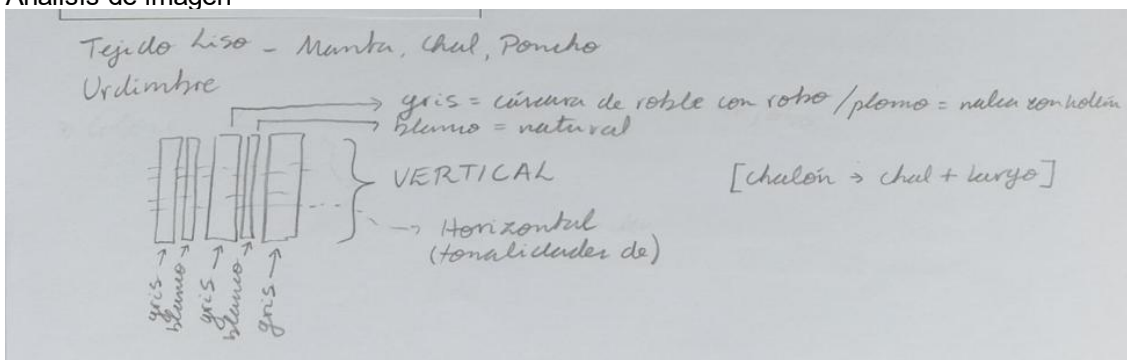


Los colores de la muestra coinciden con las anotaciones de Danitz. Tres colores provienen de tintes naturales, mientras que el rojo es anilina. En el fondo blanco se presentan tres secuencias de figuras en horizontal, de color crema con detalles en rojo. En estas tres secuencias, se identifican tres tipos de figuras: (a) y (b), donde cada una tiene la variante de su posición. (a) se compone de una forma en “V” como base y en el espacio convexo tiene dos especies de triángulos, siguiendo con la figura de un pequeño cuadrado rojo. Su variación es volteada verticalmente. Y otra variación de (a) es no tener el cuadrado rojo en uno de sus extremos y con su base en “V” apuntando hacia arriba. (b) se estructura de dos formas alargadas en paralelo, que también podrían ser triangulares, pero más alargadas, y también con el detalle del cuadrado rojo. Su variante es también volteada verticalmente. Estas figuras se podrían considerar como abstractas, como simplificación de algo que se podría conocer, pero no se sabe con certeza, dando el espacio a imaginar. En el centro se encuentra un rectángulo plomo, que en la proyección en diagonal a este –de izquierda a derecha, desde lo superior a lo inferior–, se presentan medios cuadrados (triángulos de ángulo recto) “subrayados”.

²¹ La transcripción considera la falta de ortografía como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

²² Análisis del Choapino de Carmela del Tránsito Lagos Mardones por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 11

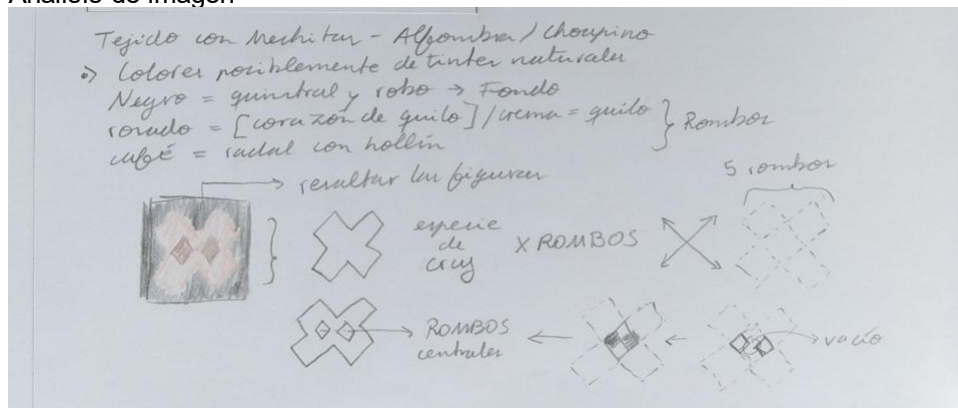
	“Chaño” Carmen Quezada Cádiz (CM) Condición técnica: (-) Origen: Legítima Estado Civil [Religión]: casada Edad: 30 años Estudios: 3ª de preparatoria ¿Se interesa en aprender? Sí, [Escuela de la Purísima Concepción, Chillán] Teje alfombras, mantas, prensiones, chalones Nació en la 4ª Hijuela Aprendió sola mirando tejer a sus hermanas Aprendió a los 15 años Trabaja 4 hrs diarias Trabaja 6 días a la semana Obra, Demora/Precio: 8 días 120x60 cm Familia 7 personas, 5 hijos, mayor 13 años, menor un año Cajón hig.: (s/i) Economía/Observaciones: Su marido trabaja en cosecha y hace carbón Saca 40 mensuales y reparte ganancias entre 3 Tiempo de residencia: 3 años
Análisis de imagen²³  Este tejido, en comparación con los anteriores, es un tejido liso, es decir, no tiene <i>mehitas</i>. Al momento de tramar entre las urdimbres, no se coloca un trozo de lana por medio de un nudo, sino que sólo se pasa la trama y se “golpea” para ser más resistente el tejido. Se compone de dos franjas verticales de color blanco, que posiblemente sea natural. Entre estas franjas, hay tres franjas también verticales en tonos grises. En la horizontal, se produce una diferencia de tonos de grises: uno más claro que otros. Estas franjas horizontales se componen de cuatro, donde se observa su diferencia a partir de las distintas tonalidades de color gris, entre claros y oscuros. Se mimetizan levemente. Este tipo de tejido se aplicaría para mantas, chales y/o chalones, por ejemplo.	

²³ Análisis del Choapino de Carmen Quezada Cádiz por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 12

	“Choapino” Eliodina Rodríguez Montecinos (CM) Condición técnica: (-) Origen: Natural Estado Civil [Religión]: casada, evangélica Edad: 29 años Estudios: 6ª de preparatoria (en Santiago, porque vivió seis años) ¿Se interesa en aprender? Sí Teje alfombras, mantas, frazadas con hilo torcido, [chal o chalones] Poco tiempo, cría animales y tiene varios hijos chicos Aprendió sola mirando Aprendió a los 14 años Trabaja 4 hrs diarias Trabaja 6 días a la semana Entrada Mensual: E°10 m/m Obra, Demora/Precio: 7 días Familia 8 personas, 5 hijos, mayor 10 años Cajón hig.: NO Economía/Observaciones: Su marido esquilador, consigue fácil lana, pero cara Tiempo de residencia: 23 años
---	---

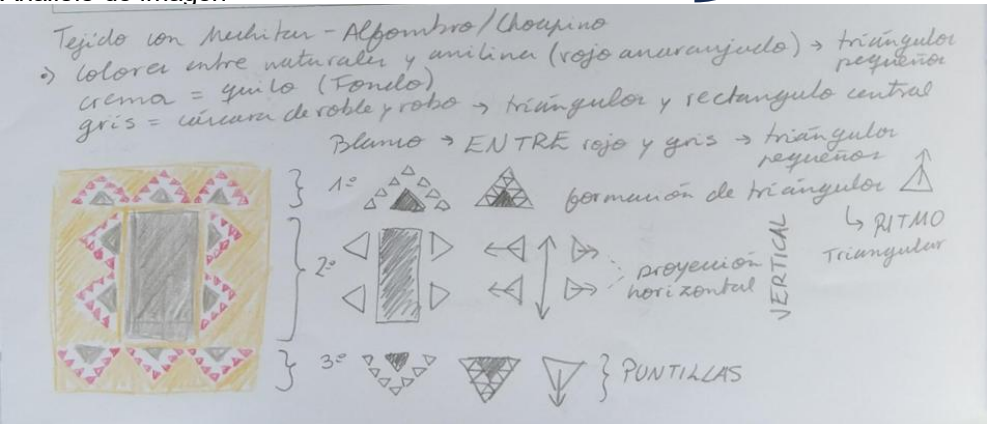
Análisis de imagen²⁴



Los colores posiblemente provengan de tintes naturales, lo que serían negro (quintral y robo), rosado (corazón de quilo) o crema (quilo muy suave/lavado), y café (radal con hollín). El negro está presente como fondo, mientras que los otros colores están como rombos. Posee seis rombos de color rosado, que están unidos por un par de rombos centrales. Esta unión da la forma de una “X”. En los rombos centrales rosados, donde uno está en la parte superior y el otro en la parte inferior, se encuentran hacia los lados dos rombos de color café, que sus vértices externos del centro, se conecta con el fondo negro, dejando un vacío entre sus vértices internos. Estos cuatro rombos podrían componer un rombo central, distinguido por los dos colores, que se uno a los rombos grandes rosados o cremas de los extremos.

²⁴ Análisis del Choapino de Eliodina Rodríguez Montecinos por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 13

 Los colores de la muestra coinciden con los que anotó Danitz, los cuales son: crema (hollín lavado), blanco natural y gris (cáscara de roble con robo). En el caso del color rojo que se presenta, posiblemente puede ser anilina. La muestra se compone de una figura central, que es un rectángulo de color gris, y diez puntillas: seis en horizontal y cuatro verticales. Por los lados del rectángulo se encuentran las puntillas verticales y en la parte superior como inferior, una puntilla. Los cuatro sobrantes se ubicarían en las esquinas, donde su base se proyecta hacia adentro del tejido, y su punta puede estar proyectada tanto arriba como abajo. Las puntillas se estructuran de un borde rojo, que sería la que se proyecta hacia el exterior del tejido; luego la sigue un borde blanco y después un triángulo gris central.	“Choapino” Etelvina Lagos Guajardo (CTU) Edad 64 años Trabaja desde los 12 años Su madre no tejía (imitó a las vecinas) Teje fajas, chalones (en bastidor a cuadros), mantas, chaños (sin [pisa]), lamas, frazadas, choapinos Muestra N°1: ● café = ollín²⁵ ● crema = ollín lavado ● blanco natural Muestra N°2: ● crema = quilo de boqui ● gris = cáscara de roble y barro robo ● bronce = ollín ● blanco natural Sabe motivos: paladar, medios cuadrados , puntillas , bizcochos  y rosas de a ocho.
Análisis de imagen²⁶ 	

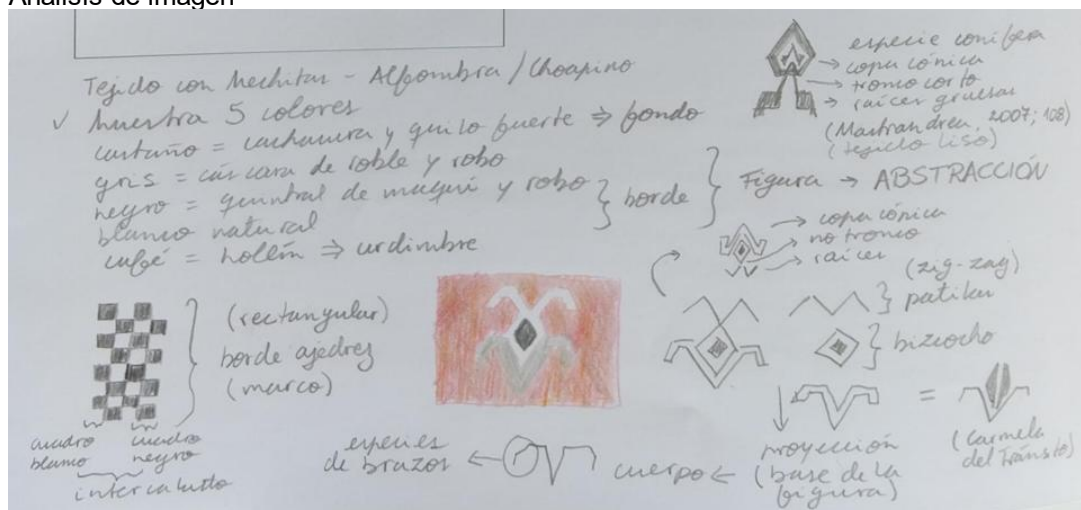
²⁵ La transcripción considera la falta de ortografía como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

²⁶ Análisis del Choapino de Etelvina Lagos Guajardo por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 14

	“Choapino” Eva Urra Lagos (CTU) Edad 14 años Trabaja desde los 13 años Su madre tejía Teje choapinos Muestra 5 colores ● castaño = cachadura y quilo fuerte ● gris = cáscara de roble y robo ● negro = quintral de maqui y robo ● blanco natural ● café = ollín²⁷
---	---

Análisis de imagen²⁸



Los colores de la muestra coinciden con las anotaciones de Danitz. Este tejido está compuesto por un borde “ajedrez”: cuadrados de colores blancos y negros, intercalándose, proyectando diagonales. Dentro de este marco, se encuentra una figura central en un fondo castaño. Esta figura tiene un símil con el tejido de Carmela del Tránsito: una basa en “V”, pero que, en este caso, en la zona convexa se encuentra un bizcocho blanco con su centro negro y de la parte superior, se proyectan hacia los lados una especie de “brazos”, al igual que la base en “V”. La base se proyecta hacia abajo y de igual manera que los “brazos” blancos. Si los separamos del bizcocho, estos brazos podrían ser *patitas*, aunque en conjunto hasta parecen “antenas”. En comparación con uno de los diseños que presenta Mastandrea (2007), podría ser símil a la abstracción de una conífera. No obstante, su orientación es distinta: las posibles raíces estarían en la parte superior.

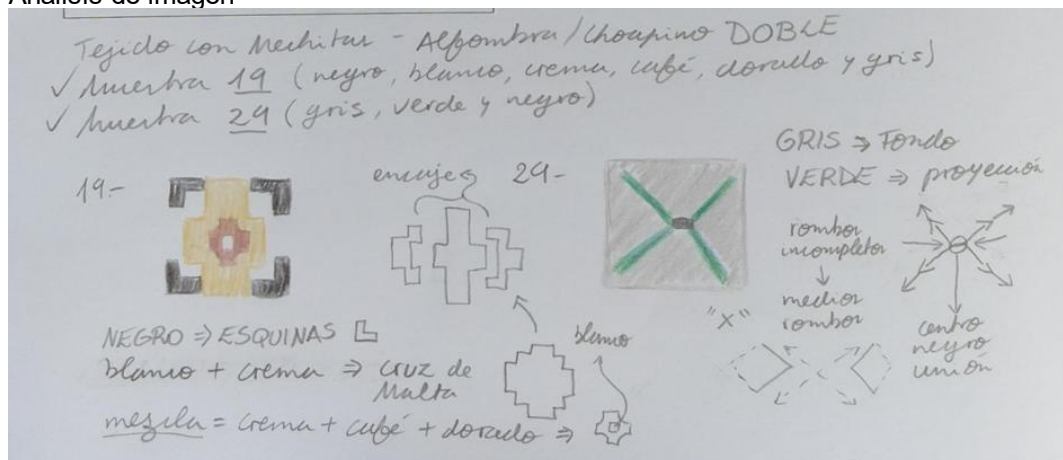
²⁷ La transcripción considera la falta de ortografía como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

²⁸ Análisis del Choapino de Eva Urra Lagos por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 15

	"Choapino" Lastenia Sepúlveda Calamán (CTU) Edad 39 años Trabaja desde los 15 años Su madre no tejía (nació en la 2ª Hijuela) Teje fajas, mantas, alfombras, frazadas, chaños Muestra 19 ● negro = quintral de maqui y robo ● blanco natural ● crema = quilo ● café = ollín²⁹ ● dorado Muestra 29 ● gris = cáscara de roble y robo ● verde = anilina ● negro = quintral y robo mezcla
---	---

Análisis de imagen³⁰



Los colores de esta muestra, compuesta por dos tejidos, coinciden con las anotaciones de las dos muestras registradas por Danitz: 19 y 29. Son dos tejidos en una urdimbre. La primera, superior y N°19, se compone de figuras cuadradas que, en conjunto, formarían una cruz de Malta. Pero, se identifican cuatro esquineros negros, una cruz color crema y en su centro una posible cruz café con su centro blanco. Las figuras blancas laterales, serían una especie de "Y" horizontal que se encajan en la cruz color crema. Mientras que la muestra N°29, se compone de dos medios rombos de color verde que en sus vértices se unen por un punto negro. Desde lo convexo se unen, formando una "X", que de proyecta desde el centro hacia el exterior. La muestra N°19 sería una composición cerrada y la muestra N°29 sería una composición abierta.

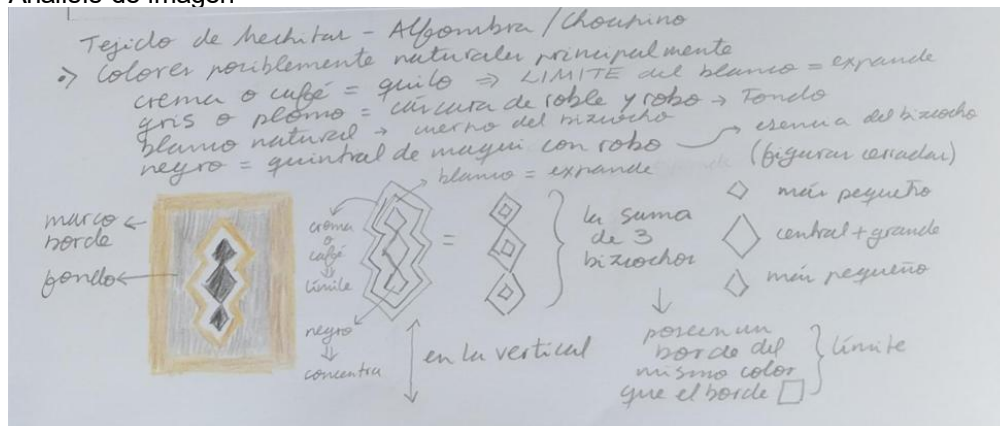
²⁹ La transcripción considera la falta de ortografía como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original.

³⁰ Análisis del Choapino de Lastenia Sepúlveda Calamán por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 16

	"Choapino" Lucia Montecinos Urra (CM) Condición técnica: (M) Origen: Legítima Estado Civil [Religión]: soltera, evangélica Edad: 32 años Estudios: sin educación ¿Se interesa en aprender? Sí, mayor rendimiento económico Teje alfombras, mantas, frazadas, chal Usa bastantes anilinas Aprendió de su hermana Aprendió a los 12 años Trabaja 4 hrs diarias Trabaja 6 días (toda época) Entrada Mensual: E°100 m/m Obra, Demora/Precio: 2 días Familia 5 personas, 6 hijos, mayor 16 años Cajón hig.: NO Economía/Observaciones: No tiene lugar apropiado para tejer (buena técnica) Tiempo de residencia: (s/i)
---	---

Análisis de imagen³¹



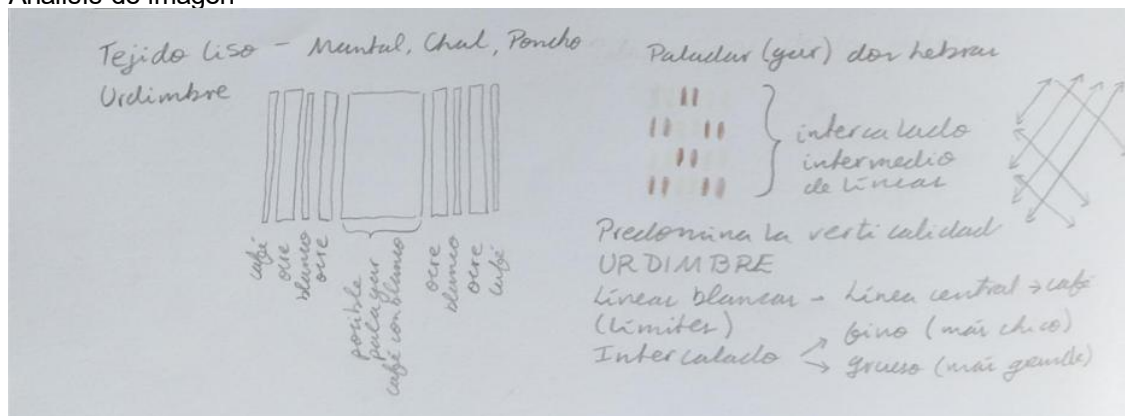
Los colores de esta muestra probablemente provengan de tintes vegetales: el crema o café sería con quilo y alguna variante, el gris o plomo de cáscara de roble con robo, el negro de quintral con robo y el blanco natural. El color crema o café se presenta con la función de enmarcar, de afuera hacia adentro, el borde del tejido y también el borde de la figura central. Es decir, contener lo que se encuentra en la composición. El color gris o plomo pasa a ser el fondo del marco crema o café. Y la figura central se compone de tres bizcochos blancos que se encuentran pegados, uniendo sus centros de color negro. Esta unión, forma un solo cuerpo vertical, de color blancos y de "esencia" negra. Se ubican en la verticalidad. El blanco como se expande, es concentrado por el borde café o crema y ayuda a resaltar los rombos negros que se encuentran en su centro.

³¹ Análisis del Choapino de Lucia Montecinos Urra por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 17

	“Chaño” Margarita Belmar Crisóstomo Edad 44 años Trabaja desde los 12 años Su madre [era] buena tejedora Teje fajas, bufandas, mantas, chalones Muestra N°3 colores naturales (mantita) Muestra N°2 chaño • blanco natural • crema de quilo • café con poquito de ollín³² Guía del campo + Motivos que usa • matices listados • paladar [sin] lamas con orillas listadas
---	---

Análisis de imagen³³

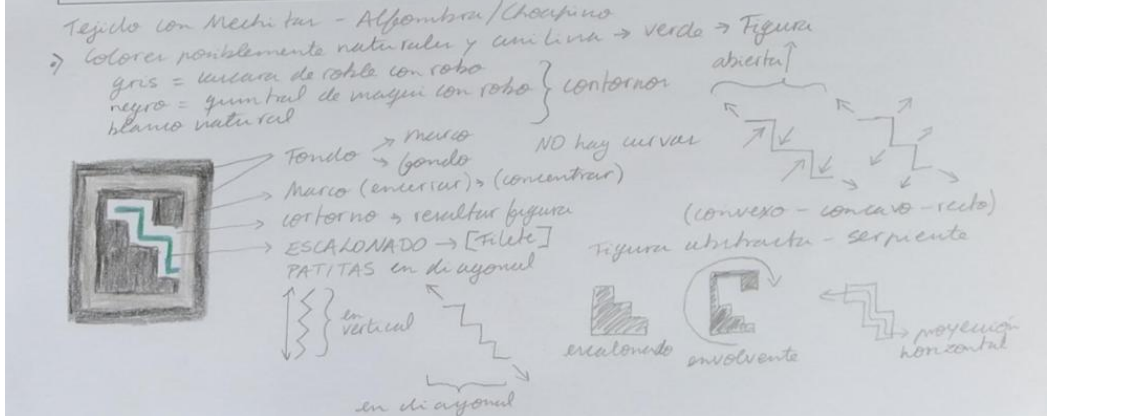


Los colores que se presentan en la muestra coinciden con las anotaciones de Danitz. Este es un tejido liso, es decir, no tiene *mechitas*. Está compuesta sólo con verticales, comenzando con el café, crema (ocre), blanco, crema (ocre) y después de la zona central se vuelve a repetir de atrás para adelante: crema, blanco, crema y café. La zona central está estructurada por el diseño del paladar o *palagar*, que se basa en dos hebras de un color y luego, dos hebras de otro color, alternándose, parecido al efecto del borde de ajedrez. En este tejido, el motivo es bastante más pequeño y con un ritmo donde su constante varía un poco, observándose en algunos sectores más grande el par de hebras que otras. Sobre todo, en el centro, la textura que se da es distinta a la que se encuentra en los extremos de la zona central, produciendo una especie de vibración: un ritmo distinto.

³² La transcripción considera la falta de ortografía como parte del texto, ya que la artista-docente lo ha hecho así en el documento original. Como también la forma de escritura.

³³ Análisis del Choapino de Margarita Belmar Crisóstomo por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 18

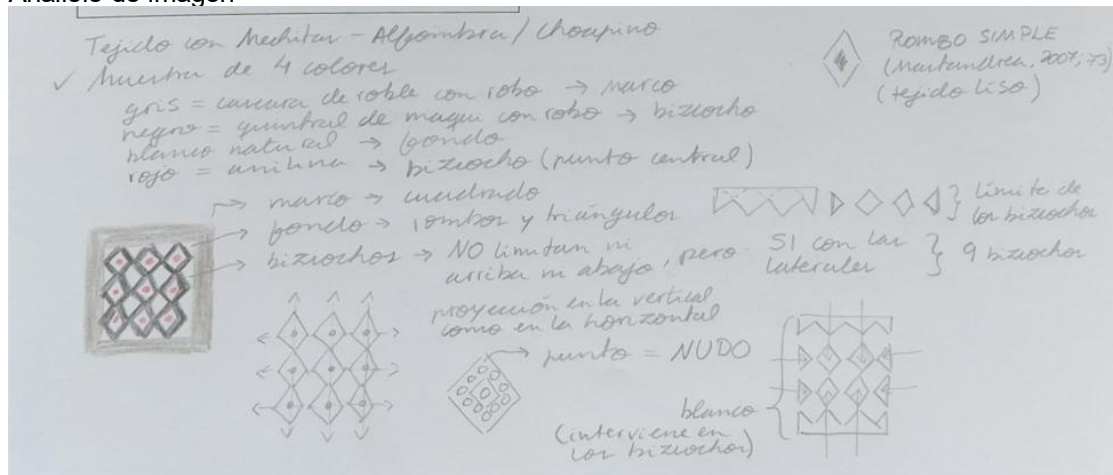
	“Choapino” María del Carmen Fuentealba Sepúlveda [Carmen Fuentealba] (CM) Condición técnica: (M) Origen: Legítima Estado Civil [Religión]: soltera, católica Edad: 43 años Estudios: 3ª de preparatoria ¿Se interesa en aprender? Sí, [teorías nuevas] Teje alfombras, mantas, prensiones y [chalones o chaños] Sabe teñir con hierbas Nació en Piedras Azules Aprendió con Olga Henríquez/vecina Aprendió a los 10 años Trabaja 4 hrs diarias Trabaja 5 días Entrada Mensual: E°300 Obra, Demora/Precio: 8 días Familia 6 personas Cajón hig.: NO Economía/Observaciones: Muy organizada [nivel] bien Es rápida (hasta 8 obras al mes) Tiempo de residencia: 43 años
Análisis de imagen³⁴	
	
En esta muestra se compone de cuatro colores, que posiblemente tres de ellos sean de origen natural y uno sea de anilina (verde). Los colores naturales serían: gris o plomo (cáscara de roble con robo), negro (quintrial con robo) y blanco natural. El negro se presenta como fondo en el tejido, que se divide por el gris que actúa como marco, encerrando a la figura central. Ésta se podría presentar como un escalonado lineal o una <i>patita</i> en diagonal. Con borde blanco y su “esencia” de color verde. Comienza cerca de la esquina superior izquierda y se proyecta hacia la derecha, pero es interrumpida por el marco gris.	

³⁴ Análisis del Choapino de María del Carmen Fuentealba Sepúlveda por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 19

	“Choapino” Mariana Palma Gutiérrez (madre de Rosa Fuentes) (CTU) Edad 55 años Trabaja desde los 35 años (vivió antes fundo San Miguel interior de montañas de Niblinto) Su madre no tejía Teje lamas, choapinos, fajas, mantitas Muestra 4 colores • gris = cáscara de roble y robo • negro = quintral de maqui y robo • blanco natural • rojo = anilina Sabe motivos: bizcochos, paladar, [filete]
---	--

Análisis de imagen³⁵



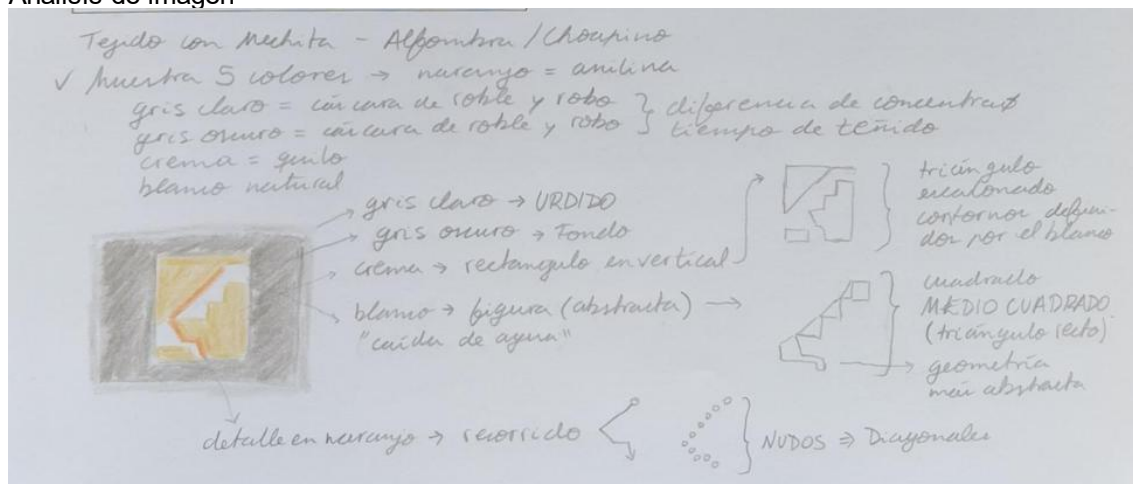
Los colores de la muestra serían los mismos que anotó Danitz, los cuales tres provienen de tintes vegetales y uno serían de anilina. Los colores de tintes vegetales serían el gris (cáscara de roble con robo), el blanco natural y el negro (quintral de maqui con robo). El rojo, proveniente de anilina, sería lo que se ha mencionado antes como “esencia”, lo que se encuentra en el centro de la figura. En este caso, el tejido está compuesto por un marco de color gris y dentro de éste, se ubican nueve bizcochos de color negro, blanco y su punto rojo central. El blanco se presenta como fondo, pero que interviene dentro de los bizcochos y además se presenta también con formas de rombos entre medio de los rombos negros. En los extremos laterales, coincidente con el límite del marco, serían medios rombos y hacia el centro, como tal. En la parte interior y superior, los bizcochos negros no tocan el marco, produciendo un ritmo de rombos blancos distintos a los centrales; están pegados unos con otros. El negro en los bizcochos, se puede observar que están estructurados por nudos que actúan como puntos.

³⁵ Análisis del Choapino de Mariana Palma Gutiérrez por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 20

	“Choapino” Rosa Fuentes Palma (CTU) Edad 35 años Trabaja desde los 18 años (10 años sin trabajar en telar) Su madre tejía Muestra 5 colores • gris claro = cáscara de roble y robo • gris oscuro = cáscara de roble y robo • crema = quilo • blanco natural • naranja = anilina Motivos: [filete], escalonado, triángulos Crea motivos realistas (duraznos con fuente)
---	--

Análisis de imagen³⁶



Los colores de la muestra coinciden con las anotaciones de Danitz, los cuales tres provienen de tintes vegetales y uno serían de anilina (naranja). Acá se destaca dos tipos de grises, uno más oscuro que el otro. El más claro sería la urdimbre del tejido que, en este caso, deja los extremos laterales sin *mechitas*. Luego, el más oscuro se presenta como marco, de mayor ancho que encierra la figura central. El color crema actúa como fondo, pero también se podría identificar como formas: un triángulo en la parte superior izquierda y un escalonado al otro extremo. La esquina inferior izquierda muestra una pequeña parte de esta crema, como la “cola” del escalonado. El blanco figura como medios cuadrados que, proyectándose en la diagonal, crean un tipo de escalonado, que encaja con el de color crema. El último se acerca más a un triángulo con una “cola”. El naranja sería el que bordea la diagonal, cambiando su ritmo en el triángulo blanco y proyectándose hacia abajo. Como figuras abstractas, dan el espacio de imaginar como, por ejemplo, una posible cascada.

³⁶ Análisis del Choapino de Rosa Fuentes Palma por Lola Palacios Jiménez.

7.1.1.1. Del análisis de las muestras de las tejedoras de Minas del Prado

En términos de composición, cada tejido refleja la mano y el pensamiento creativo de su autora. Cada una destaca y proyecta su experiencia, tanto desde sus saberes tradicionales como desde la experiencia personal. De manera general, se observa la presencia constante de un marco o borde que encierra la figura o motivo central, elemento compositivo que estructura el tejido y ordena el espacio visual. En algunos casos, el fondo se está delimitado por un borde explícito y, en otros, incluso pasa a ser parte activa del motivo central, generando una tensión visual entre figura y fondo.

Las figuras o motivos centrales se construyen a partir de la disposición de la *mecha*, explorando direcciones verticales, horizontales y diagonales. Algunas composiciones recurren a formas más complejas, como aquellas que sugieren líneas curvas o límites sinuosos, lo que implica un mayor dominio técnico. En contraste, las figuras simples permiten una proyección espacial más libre. Las formas más complejas se acercan a lo abstracto, entendidas como una síntesis visual de figuras potencialmente realistas, lo que genera tensiones entre lo abstracto y lo figurativo.

Desde la dimensión técnica, se identifican dos formas principales de tejido en las muestras analizadas: el tejido con *mechitas* y el tejido liso. El primero, predominante en las piezas observadas, se asocia a la producción de alfombras y choapinos; en tanto que el segundo es característico de los chaños. La técnica con *mechitas* ofrece mayor posibilidad compositiva, ya que permite insertar motivos más diversos y definidos en el espacio del tejido. Cada *mechita* se forma mediante un nudo que une dos urdimbres; el hilo se envuelve en torno a estas, generando una proyección tridimensional. Cada nudo equivale a un punto y, al agruparse, conforman líneas y formas. Como se mencionó previamente en el análisis de contenido, especialmente en las encuestas, la cantidad de nudos por centímetros al cuadrado depende del grosor del hilado: mientras más fino el hilado, mayor posibilidad de detalle y definición en los motivos.

En cuanto a las materialidades, la lana y los tintes (naturales y artificiales) constituyen los elementos fundamentales. La lana es utilizada tanto en urdimbre como en trama y *mechitas*. El tipo de hilado y su torsión determina su función dentro del tejido: la urdimbre requiere una torsión intermedia con al menos dos hebras para asegurar resistencia; la trama puede presentar mayor variabilidad, y las *mechitas* generalmente se realizan con hilado doble.

Los tintes naturales, de origen vegetal y mineral, predominan en colores como el gris, negro, blanco, crema y café. En algunos casos se observan tonos plomos y amarillos, aunque menos recurrentes. En cambio, los tintes artificiales (como la anilina) se emplean para destacar motivos o detalles, pero no para cubrir grandes áreas como fondos o bordes. Así, los colores como el verde, rojo y naranja –difíciles de obtener naturalmente en la zona de Minas del Prado– aparecen gracias a la anilina, provocando contrastes en las figuras centrales. Cuando se logran estos tonos con tintes naturales, suelen ser más tenues, tendiendo al café o al amarillo.

Los ritmos compositivos observados responden mayormente a la primera definición de ritmo propuesta por Danitz (s.f.): “despliegue de una unidad original en multiplicidad de formas.”. El espacio disponible en el telar (dado por el ancho del urdido) no siempre permite observar el segundo tipo de ritmo descrito por Danitz (s.f.): “el constante retorno de una identidad original dada”, entendido como repetición extensa en el espacio. No obstante, hay excepciones notables, como ciertos motivos que simulan caracoles o espirales, que se disponen como bordes reiterados. Como lo menciona Guzmán (1971) al referirse en la simetría como ley general de composición, se observa en la repetición de los motivos, como en efecto espejo. En ellos se aprecia cómo, desde una figura original, surgen variaciones formales que constituyen nuevas formas, como los *bizcochos* –un rombo mayor con un rombo menor en su centro– o las “rosas de puntas”.

Finalmente, el movimiento se aborda desde la idea de Danitz en *Lo cinético en el arte primitivo y en el arte moderno* (1977), donde plantea que el movimiento es vida, pero que también existe “la posibilidad de encontrar al movimiento en forma potenciada (con una apariencia de detención)” (Danitz, 1997, p. 16). En este

sentido, muchos de los motivos presentes en los tejidos pueden considerarse como movimiento potenciado, contenidos, latentes. Aunque visualmente están “detenidos”, la combinación cromática (como el uso del blanco y negro, altamente contrastantes) permite generar una vibración visual que activa el tejido, provocando una sensación cinética en la percepción del espectador.

7.1.2. Pinturas en acuarela

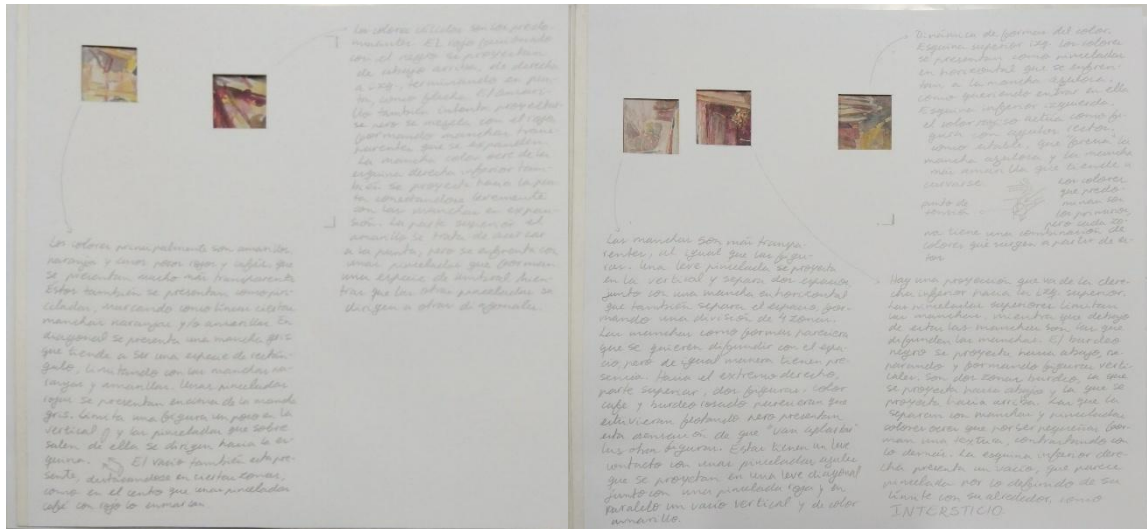
Según lo señalado por Dionis (comunicación personal, 22 de diciembre del 2024), durante las visitas que Beatriz Danitz realizó a Minas del Prado, produjo una serie de acuarelas que representan las casas de las tejedoras, ejecutadas *in situ*. No se tiene certeza sobre a qué tejedora corresponde cada vivienda retratada, ni tampoco sobre la fecha exacta de creación de estas obras. Por ello, es posible que algunas de las acuarelas hayan sido realizadas posteriormente a su experiencia directa con las tejedoras.

La serie está compuesta por 11 acuarelas en un formato de medio pliego, y cada una de ellas posee una esencia única. Para el análisis visual de las fotografías de estas obras, se aplicó una metodología basada en la observación progresiva, que va desde lo micro a lo macro.

La primera etapa del análisis consistió en el estudio de lo que se ha denominado una “ventana de abstracción” (Imagen 26). En este procedimiento, se cubre parcialmente la imagen de la obra, dejando al descubierto ciertos fragmentos o ventanas que permiten enfocar la atención en aspectos específicos. Este enfoque no busca resaltar elementos figurativos, sino destacar la materialidad, la técnica y la composición presente en la obra. A través de estas ventanas, se analizan interacciones entre colores, texturas y detalles, lo que permite identificar tensiones o diálogos internos dentro de la imagen.

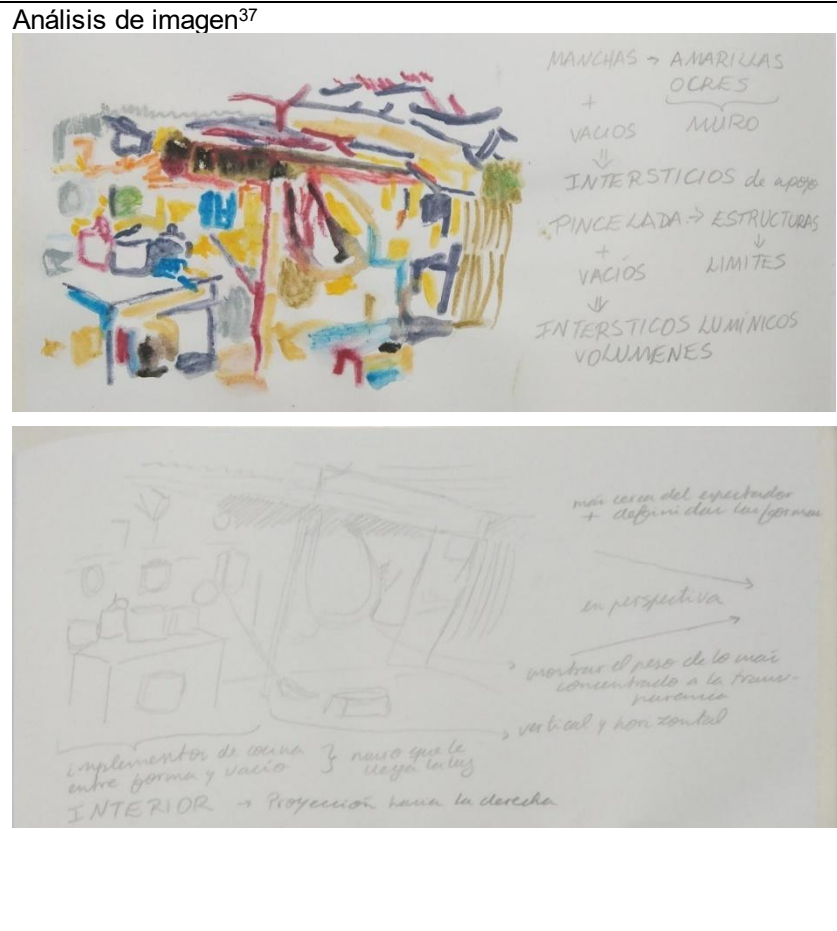
La segunda etapa se centró en la observación general de cada obra, con el objetivo de realizar un croquis interpretativo. Para ello, la investigadora utilizó lápices acuarelables, con los que representó relaciones entre pinceladas, manchas, gamas cromáticas y proporciones. Este croquis fue completado con un esquema conceptual, surgido durante el proceso de observación y dibujo. Además, se elaboró

Esta metodología permitió identificar los conceptos emergentes de la transferencia de conocimientos entre Danitz y las tejedoras, haciendo visible cómo la artista reinterpreta dicha experiencia y la canaliza en sus obras como forma de transmitir conocimiento.



126

Tabla 21

	“Sin título” [Minas del Prado] 054 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen³⁷ 	En el centro, una cruz en tonos cálidos, que se proyecta en perspectiva. Bolsa colgando, juego con la gravedad, donde la base es mancha y la fuerza de gravedad es pincelada. Objetos, entre pinceladas, manchas y vacíos = intersticios = brillos = delineado. Vacíos en la estructura del interior, como puntos de apoyo o “entrada de luces”. Muro principalmente con manchas amarillas, los otros colores definen, limitan las figuras presentes. El lado izquierdo es más figurativo, con los utensilios de cocina y el lado derecho es más abstracto con pinceladas mínimas; más lejano al espectador.

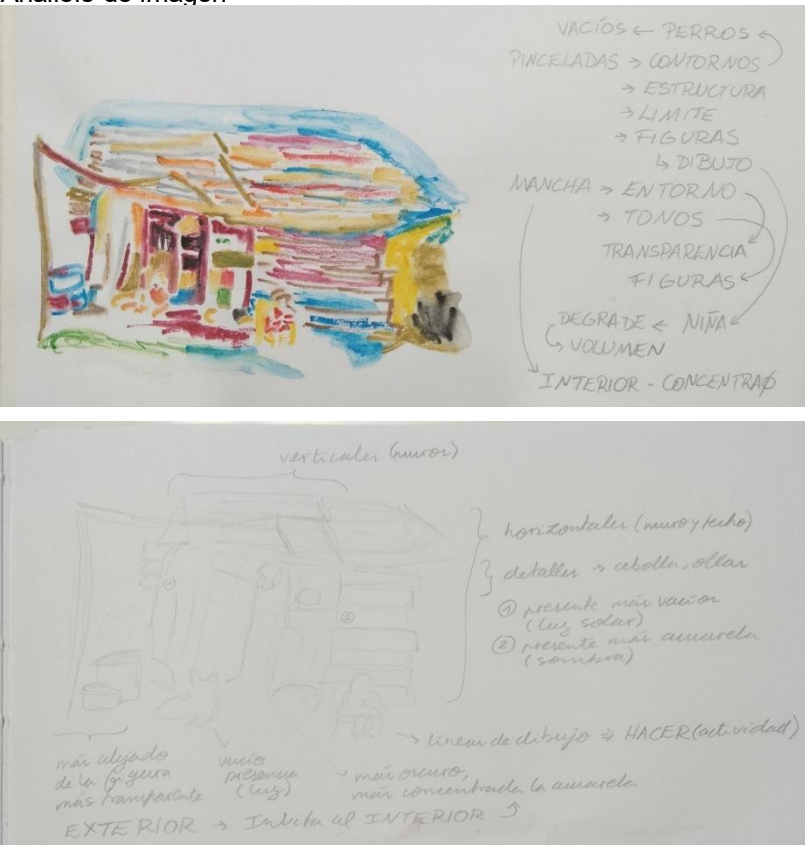
³⁷ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 054 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 22

	"Sin título" [Minas del Prado] 055 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen³⁸ entrega de luz puntos de BRILLOS VACIOS → TELAS (ROPA) → CONJUNTO INTERSTICIO (LÍMITE) → CAMAS DETALLES PINCELADAS → ESTRUCTURA LÍMITE MANCHAS → MEZCLA de TONOS → (+) LUMINADO TRANSPARENCIA → CONCENTRADO (-) LUMINOSIDAD estructura vertical - diagonales - horizontales ropa, telar → vacío (vacío, gravedad) colores más claros camas (extensión) → líneas curvas pliegues (MOVIMIENTO - POTENCIAL) vista en contra-picado → vista del techo INTERIOR	Zona de telas, cada cama muestra espacio vacío, no hay nada encima de ellas, pero tienen un peso imaginario que las hunde. Las telas colgando en un travesaño de la casa, juegan con la gravedad. Curvas por arriba que apuntan hacia abajo. Estructura de la casa en perspectiva, cruces de la vertical con la horizontal, desde el más cercano hasta el fondo. Más luminosidad a la izquierda, más oscuridad a la derecha, pero más colorido, mientras la izquierda en escala de grises. Juego entre líneas más o menos (casa) y curvas (telas). Vacíos dan cuenta de detalles, como los bordes de los cubrecamas.

³⁸ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 055 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 23

	"Sin título" [Minas del Prado] 056 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen³⁹  VACÍOS ← PERROS PINCELADAS → CONTORNOS → ESTRUCTURA → LIMITE → FIGURAS ↳ DIBUJO MANCHA → ENTORNO → TONOS TRANSPARENCIA FIGURAS DEGRADÉ ← NIÑA ↳ VOLUMEN INTERIOR - CONCENTRADO vertical (muros) horizontal (muro y techo) detalles → cebolla, olla ① presente más varcos (luz solar) ② presente más amarela (sombra) línea de dibujo → HACER (actividad) más alzado de la (y) gura más transparente vicio presencia (luz) más oscuro, más concentrado la amarela EXTERIOR → Invita al INTERIOR	Presencia de más detalles en las figuras, los perros y la niña, pero que con pocas pinceladas se logra identificarse. La niña tiene más pinceladas como líneas de dibujo. Los perros son entre manchas y vacíos, como zonas de luz y sombra. Detalle de la textura de las cebollas colgando en la entrada y de las ollas en la ventana, curvas con peso. Los tambores, igual con manchas y pinceladas de varios colores que dan cuenta del volumen. La estructura de la casa va entre pinceladas y lo de atrás, el fondo juega con aguadas, manchas difusas, lejanas, menor definición, cercano a la luz.

³⁹ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 056 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 24

	“Sin título” [Minas del Prado] 057 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen⁴⁰ (+) TRASPARENCIAS SUPERPOSICIONES VACÍOS - INTERSTICIOS (pequeños brillos) FRAGMENTOS FIGURATIVOS- GEOMÉTRICOS DISTINTOS TONOS CONCENTRACIONES (LUCES - SOMBRAS) ESTRUCTURAS ↳ TRANSICIÓN de MANCHAS PINCELADAS → LÍMITES CONTORNOS cielo = techo → puntos de perspectiva pineladas rectangulares ventanas, cuadros (+) transparencia (-) transparencia habitación "agueda" transparencias INTERIOR más concentradas → sombras	En perspectiva, donde se observa el cielo-techo y la tierra-suelo. Repetición de formas en distintos tonos, como los respaldos de la cama, el cuadro y la ventana. En el techo la mancha pasa a ser más pinceladas en “concreto” al mostrar su estructura. En la muralla, la pincelada pasa a ser más mancha, teniendo otro tipo de “solidez”. Pequeños vacíos – intersticios como luces o brillos. Los objetos en las distintas superficies poseen límites-contornos más definidos que los objetos en el muro.

⁴⁰ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 057 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 25

	“Sin título” [Minas del Prado] 058 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen⁴¹ VACÍOS → INTERSTICIOS → puntos de apoyo → brillo en formas PINCELADA → estructura dirección MANCHA → zonas más grandes como detalles VOLUMEN en FIGURAS SUELO MURDES LÍMITE EXPANSIÓN TRASPARENCIA (punto de perspectiva) punto encuentro de varias líneas pinceladas PERSPECTIVA → PROYECCIÓN VERTICALIDAD - HORIZONTALIDAD Visto entra como luces entre pinceladas y mancha mancha limita la pincelada DIAGONALES VACÍO - SOPORTE CONTORNO - FORMA (definidos) VERTICALES INTERIOR - COCINA → espacio de posible preparación	En perspectiva, donde el punto de encuentro de pinceladas en entre vacíos. Los vacíos actúan como intersticios de apoyo en la estructura, mientras que en los objetos son como brillos. La pincelada no está limitada por otras pinceladas, se mezclan entre ellas y con las manchas, pero sin perder su forma. En los objetos las pinceladas delimitan la mancha, dando cuenta del objeto, aunque no en todos. Cuando se mezclan, juegan con los degradés e interactúan con los vacíos, quién igual limita.

⁴¹ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 058 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 26

	"Sin título" [Minas del Prado] 059 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen⁴² VACÍO → FONDO → TRANSPARENCIAS → INTERIOR - CASA TONOS GRISOS → ESTRUCT. NEGROS → DETALLES TEXTURAS → MALLAS TABLONES "UMBRAL" CASAS PERSONAS (esp. derecha) FOCOS PUNCEADAS VACÍOS COMO MALLAS TRANSPARENCIA "A TRAVÉS" VACÍO → INTERSTICIO FORMA TRIANGULAR detalle de una tela → textura "malla de punto" → transparencia EXTERIOR → tejido, lana Personas (lana, gris)	Distintas elevaciones, de las planchas de lata y las destacadas con pinceladas negras, con algunos rombos. Proyección de las tablas, limitadas por pinceladas negras. Proyección hacia la izquierda por pinceladas grises. Proyección hacia la vertical por el peso de las telas, en curvas y texturas; transparencia. Mismo tono de las personas y tejido, la acción de tejer, la enseñanza, punto de concentración en el tejido como pinceladas a manchas leves, transparencia. Encuentro de estructuras que el vacío las separa, puntos de tensión.

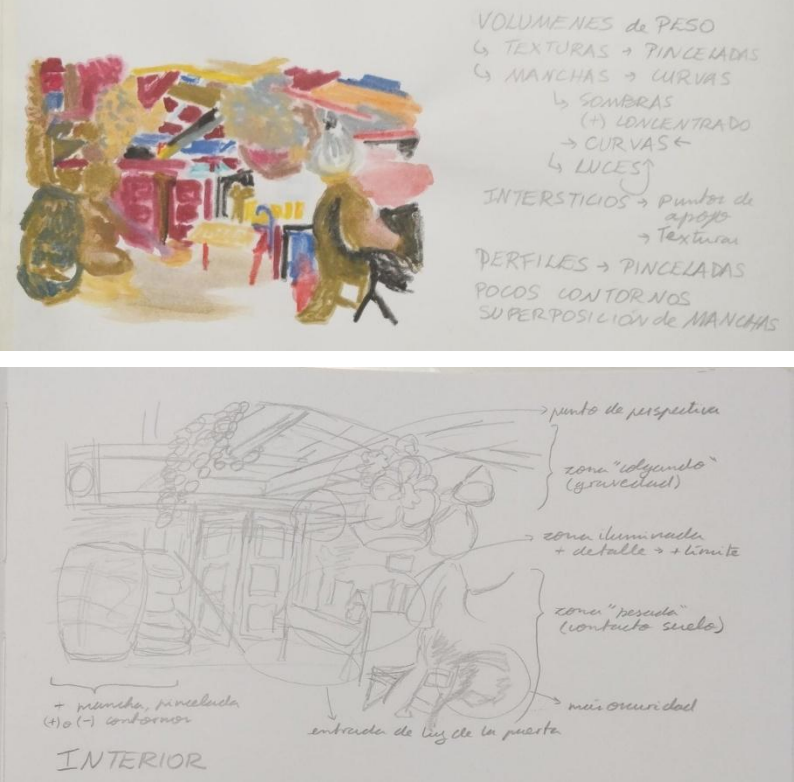
⁴² Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 059 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 27

	“Sin título” [Minas del Prado] 060 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen⁴³	Desde el umbral de la izquierda se proyecta el espacio hacia la derecha, entrando la luminosidad. Los detalles están más presentes en los objetos que en la estructura misma, salvo algunos sectores, sobre todo el de la izquierda donde está la textura del techo, las bolsas que cuelgan y las betas de la madera. Las manchas y las pinceladas interactúan de tal manera que al mezclarse igual hacen distinción entre los diferentes “tablones”, a partir de los diversos tonos de grises.

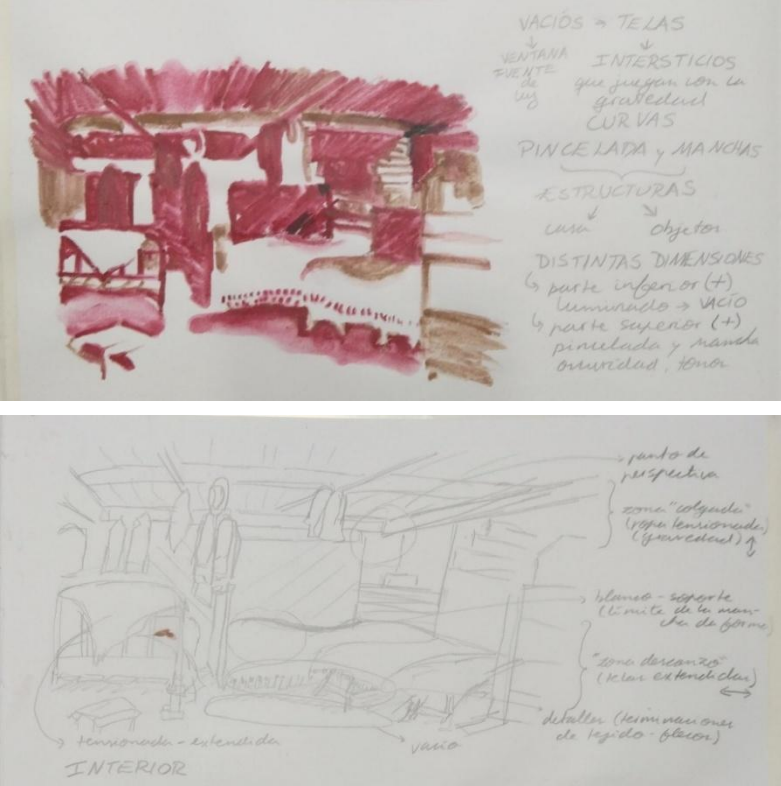
⁴³ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 060 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 28

	"Sin título" [Minas del Prado] 061 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen⁴⁴ 	Un arco entre los objetos de las esquinas y los que cuelgan, especie de umbral, donde por la puerta, otro umbral, entra la luz, iluminando los objetos de la mesa y un pequeño cuadro. Amplia panorámica, tanto techo, piso y entre ambos, con distintos volúmenes que juegan con la gravedad y los que se entregan a ella. Distintos sectores de luces, donde las manchas predominan al momento de mostrar el volumen de las figuras. Ciertas pinceladas, muy sutiles dan cuenta de los detalles, más alejados del espectador.

⁴⁴ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 061 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 29

	“Sin título” [Minas del Prado] 062 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen⁴⁵  VACÍOS → TELAS ↓ INTERSTICIOS que juegan con la gravedad CURVAS PINCELADA y MANCHAS ESTRUCTURAS ↓ línea → objeto DISTINTAS DIMENSIONES ↳ parte inferior (+) iluminada → VACÍO ↳ parte superior (+) pincelada y mancha oscuridad, forma → punto de referencia → zona “colgada” (ropa tensada, gravedad) y → blanco – soporte (límite de la mancha de forma) → zona “descansa” (claro extendido) → detalles (terminaciones de tejido – blancos) → tensión – extendida INTERIOR → vacío	Tres pares de ropa que juegan con la gravedad, uno oscuro y uno más claro, juego con la verticalidad, el peso. Tres camas, en tonos claros, predominando el blanco, vacío – intersticio, que también muestra curvas de gravedad, el peso imaginario. Pocas pinceladas, más manchas con contornos levemente difusos, pero también precisión en pinceladas como líneas, que destacan ciertos detalles, principalmente en las camas. Contornos de vacíos, pequeños. Distintas tonalidades y matices del color, que destaca texturas, los pliegues de las telas, las betas de las maderas.

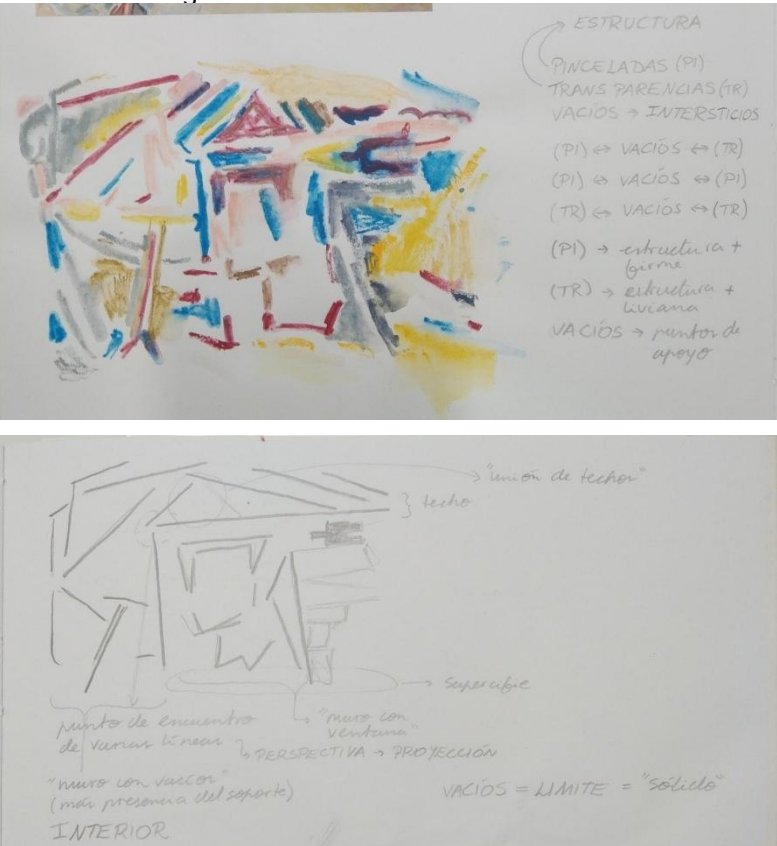
⁴⁵ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 062 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 30

	“Sin título” [Minas del Prado] 063 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen⁴⁶  VACÍO → puntos MANCHAS → CIELO y TIERRA → superpuestas → expansivas PINCELADAS → DIBUJO LÍMITE FIGURAS MANCHAS FRAGMENTADAS estructurales → VACÍO, puntos de apoyo ↓ línea superposición diseccionadas (expansión de la mancha) partes por mancha → no tan definido HORIZONTALIDAD - DIVISIÓN mancha → mayor (definición de las formas) veladura, transparencia (menor presencia del vacío) EXTERIOR	La mancha predomina más en los entornos y las pinceladas predominan más en las figuras, pero hay detalles en que se combinan para dar cuenta de volumen y texturas, como la forma de los tablones y el tejado. No hay muchos vacíos, pero donde hay más es en el lado izquierdo como puntos de apoyo a las pinceladas o como brillos provenientes del fondo. El cielo y la tierra, la mancha se expande, jugando con los degradados y transparencias. Mientras que, en las estructuras, tiende a limitarse con la forma, aunque igual se mezcla entre los colores. Hay juegos de sombras en palos que sostienen las estructuras o apoyadas a ella.

⁴⁶ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 063 por Lola Palacios Jiménez.

Tabla 31

	"Sin título" [Minas del Prado] 064 Beatriz Danitz Pintura Acuarela sobre papel (Sin fecha)
Análisis de imagen⁴⁷ 	El espacio está definido por los puntos de encuentro entre las pinceladas, donde dan cuenta de una perspectiva. Los vacíos – intersticios aparecen como líneas a partir de los límites de las pinceladas y algunas manchas. Cuentan como puntos de apoyo, conexión. Donde hay más presencia de ellos, es en el lado izquierdo. No hay mucha continuidad en las pinceladas, están más fragmentadas, pero igual en su conjunto forman ciertos planos, distinguidos por sus direcciones y puntos de encuentro. Las manchas, presentes en el lado derecho juegan con la transparencia y con muy pocos degradados, contrastando con las pinceladas que dan cierta forma al espacio.

⁴⁷ Análisis de la Acuarela [Minas del Prado] 064 por Lola Palacios Jiménez.

7.1.2.1. Del análisis de las pinturas de Beatriz Danitz

Las composiciones de las acuarelas se caracterizan, principalmente, por su disposición horizontal y pueden agruparse en dos categorías: interiores y exteriores. En el caso de las obras que representan espacios interiores, se aprecian diversas perspectivas que permiten observar simultáneamente el cielo y el suelo. La parte superior de estas composiciones está estructurada mediante pinceladas que se disponen en direcciones verticales, horizontales y diagonales, lo que contribuye a la construcción de la perspectiva espacial. Las zonas superiores, algunas formas que emergen desde la verticalidad interactúan con la idea de peso y gravedad; esta cualidad se percibe a través de la intensidad de las manchas y el gesto de la pincelada.

La parte inferior, correspondiente al suelo, aparece trata de forma más libre: no hay límites definidos mediante pinceladas, sino que se utiliza el recurso de la transparencia y el degradado cromático para representar la tierra. Los objetos que se apoyan sobre esta superficie, como los muebles, comparten una disposición horizontal coherente con la estructura general del espacio.

En las acuarelas que retratan exteriores, también se distinguen dos zonas: cielo y tierra. Sin embargo, a diferencia de los interiores, en estas obras no hay una delimitación explícita entre ambas. Cielo y suelo se construyen a partir de manchas y es la presencia de la arquitectura –las casas representadas– actúa como límite entre ambos planos, conformada principalmente por la interacción de pinceladas. Estas edificaciones funcionan como ejes estructurales que contienen tanto la composición como la relación entre cielo y tierra. Junto a las pinceladas, también se observan manchas que permiten acentuar volúmenes y texturas.

En este grupo de obras, si bien los objetos son menos abundantes que en los interiores, aparece la figura humana y la presencia de animales, como perros. Estas figuras están construidas con la misma técnica acuarelada, a través de una interacción entre manchas, pinceladas y vacíos. El manejo del agua permite definir límites y volúmenes de manera sutil, capturando con precisión la posición y el gesto corporal de los sujetos representados.

En ambos grupos –interiores y exteriores– destaca la presencia del intersticio o vacío, entendido como el soporte mismo de la obra. Este elemento material interactúa activamente con los pigmentos y colores, manifestándose en forma de luces, brillos, contornos o puntos de tensión. En algunos casos, el vacío está más presente que en otros, funcionando como “entre” –el espacio intermedio– que se sitúa entre las manchas y pinceladas. Este intersticio genera tensión, delimita formas como contornos, y cuando adquiere mayor protagonismo, se convierte en una figura en sí misma, que actúa en relación con los demás elementos compositivos.

Este diálogo constante entre manchas, pinceladas y vacíos produce un movimiento latente: un dinamismo que oscila entre lo potencial y lo cinético. A través de esta técnica, la materialidad se convierte en lenguaje, y la composición se vuelve un medio expresivo que permite transmitir no solo formas visuales, sino también experiencias sensoriales y afectivas.

Las distinciones entre los subconceptos de composición, técnica y materialidad, en el marco de los dos conceptos principales –arte y artesanía–, emergen desde las propias destrezas y dimensiones que desarrollan las creadoras. Sin embargo, al momento de aplicarlas, ambas se enfrentan a desafíos similares en términos de composición, técnica y materialidades.

Desde el punto de vista material, una de las principales diferencias radica en la dimensión física: los materiales textiles son inherentemente tridimensionales, mientras que los materiales pictóricos, como la acuarela, aunque presentan volumen en estado almacenado, se proyectan sobre un soporte bidimensional. No obstante, en ambos casos, las materialidades requieren una transformación previa. La lana debe ser lavada e hilada; los tintes vegetales deben ser recolectados y procesados desde la naturaleza; y las acuarelas, al ser utilizadas, sufren una alteración tanto en su estructura física como química. Esta modificación es esencial para activar sus potencialidades expresivas.

En cuanto a las técnicas, también se observa una diferencia dimensional: la estructura del tejido se construye en un espacio tridimensional, donde las urdimbres

se cruzan entre los quilbos generando volumen, mientras que la aplicación de la acuarela se realiza sobre una superficie plana. Sin embargo, ambas técnicas exigen una destreza afinada para operar dentro de ciertos límites: el límite de lo urdido en el tejido y el límite de la pincelada o la mancha en el caso de la pintura.

Respecto a la composición, las distinciones entre lo tridimensional y lo bidimensional se hacen evidentes: el tejido ocupa un ancho, largo y grosor, mientras que la pintura se define por su ancho y largo. A pesar de ello, ambas prácticas trabajan con conjuntos de figuras que se ubican en un espacio determinado, estableciendo relaciones internas como externas que generan tensiones, ritmos y diálogos visuales. En ambos lenguajes se conjugan lo abstracto y lo figurativo, y se construye un ritmo visual: ya se en la secuencia de *mechitas* en el textil, o en la disposición de pinceladas y manchas en la pintura.

Asimismo, tanto en los textiles como en las acuarelas se manifiesta un juego entre el movimiento potencial y el movimiento cinético. Este se proyecta a través de las direcciones implícitas en las agrupaciones de fibras o en las huellas pictóricas, generando una dinámica visual que da vida a la composición.

Al poner en práctica sus destrezas, cada creadora se enfrenta a una reflexión sobre el *cómo hacer*: cómo trabajar con los materiales, cómo ejecutar la técnica y cómo construir la composición. Comprender ese “cómo” implica acceder a un conocimiento encarnado, que no se transmite únicamente de forma verbal, sino que se transfiere mediante la práctica, la observación y la experiencia. Esta transferencia de conocimientos se constituye, así como una estrategia fundamental para comprender lo propio de cada lenguaje, tanto en la tradición textil como en la expresión visual pictórica.

En este sentido, la metodología del trabajo de campo busca profundizar en esas formas de transmisión, abordando directamente las experiencias de quienes han vivido y sostenido esta práctica.

8. Minas del Prado actualmente

En esta sección se centra en la instancia de encuentro con las tejedoras que colaboraron con Beatriz Danitz en su momento, así como con personas que actualmente mantienen viva la tradición. A partir de testimonios orales –recogidos mediante entrevistas semiestructuradas– y del análisis de materia visual (principalmente fotografías), se reconstruyen los hechos y se ofrece una mirada situada sobre el estado actual de la tradición textil en Minas del Prado.

El desarrollo de esta parte se articula en torno a las tres visitas que la investigadora realizó a la localidad. La primera tuvo como propósito reconocer el territorio y conocer el Taller de Manualidades *Renacer*. La segunda visita se enfocó en identificar a las tejedoras que participaron en la experiencia original junto a la artista-docente, así como en presentar los objetivos de esta investigación. Finalmente, la tercera visita estuvo destinada a la realización de entrevistas semiestructuradas tanto con las tejedoras de la época como con nuevas tejedoras que continúan con la práctica textil.

El primer objetivo que se propuso la investigadora fue establecer contacto con las tejedoras de Minas del Prado. Para ello, se comunicó con la Junta de Vecinos de Minas del Prado, donde la presidenta, M. R., facilitó el número de teléfono de M. H., actual presidenta del Taller de Manualidades *Renacer*. A través de M.H., se coordinó la primera visita a la localidad y se gestionó el encuentro con Mercedes Carrasco Sepúlveda, ex tesorera del taller, quien gentilmente ofreció su casa como alojamiento durante la estadía de la investigadora.

8.1. Primera Visita

Durante la primera visita a la localidad de Minas del Prado, la investigadora participó en la reunión mensual del Taller de Manualidades *Renacer*, instancia en la que se presentó ante la comunidad tejedora y expuso los objetivos de la investigación en curso. Posteriormente, cada integrante del taller se presentó de forma individual, registrándose nombre, apellido, edad y su vínculo con la práctica textil. En esta instancia inicial, se buscó generar un clima de confianza y reconocimiento mutuo.

Como parte del ejercicio metodológico, la investigadora compartió un listado de tejedoras que habría sido previamente registrado por la artista-docente en su trabajo original. Esta acción propició un ejercicio colectivo de memoria, ya que las integrantes del taller comenzaron a reconocer los nombres y a rememorar a las mujeres mencionadas. Varias de ellas resultaron ser familiares directos de las tejedoras del listado –sobrinas, hermanas, nietas, cuñadas– evidenciando una continuidad generacional y una conexión afectiva con la tradición textil. En conjunto, se identificó qué tejedoras del registro habían fallecido y cuáles aún vivían, constatándose que son muy pocas las tejenderas de la época que continúan activamente con la práctica textil.

El Taller de Manualidades *Renacer* se originó gracias a la iniciativa de una profesora que, en diversas instancias, ofrecía actividades vinculadas a técnicas manuales específicas. Con el tiempo, el grupo se consolidó como organización formal, estableciendo estatutos internos y una estructura compuesta por presidenta, secretaria y tesorera. Actualmente, si bien ya no se enfocan en múltiples actividades, el objetivo principal del taller es la realización de un proyecto textil colectivo. Cada integrante desarrolla una pieza propia, eligiendo libremente la técnica de tejido que desea emplear, lo que puede tener un fin comercial o responder a una práctica personal.

El taller se financia a través de fondos municipales otorgados por la Municipalidad de Coihueco, lo que les permite adquirir insumos necesarios para sus proyectos. Principalmente, utilizan materiales sintéticos como lanas industriales (Mercedes Carrasco Sepúlveda, comunicación personal, 22 de marzo del 2025).

Actualmente, el grupo está conformado por 19 mujeres, cuyas edades oscilan entre los 42 y los 69 años. Practican diversas técnicas textiles, entre las que destacan el tejido a telar, hilado, crochet y palillos. Cuatro de ellas trabajan el telar, siendo especialmente relevante la figura de Mercedes Carrasco Sepúlveda, quien utiliza el telar vertical –apoyado en el muro– y trabaja principalmente con lana como materia prima. Prefiere los colores naturales de la lana (blanco, gris, café y negro), la cual en ocasiones lava e hila ella misma. Sin embargo, también recurre a una hilandera

ubicada en Coihueco que posee una máquina para hilar en mayor volumen, o bien solicita el apoyo de otras tejedoras especializadas en hilado, como Mabel Cares Henríquez.

Mercedes recibe encargos externos, siendo las mantas –conocidas también por ponchos– los productos más solicitados. Durante esta visita, la investigadora logró establecer un vínculo de confianza con Mercedes, quien se convirtió en una figura clave para el desarrollo posterior del trabajo de campo, facilitando el contacto con otras tejedoras de la época aún vivas, propósito central de la segunda visita.

8.2. Segunda visita

Con el apoyo de M.H. y Mabel Cares Henríquez, Mercedes Carrasco Sepúlveda logró contactar a algunas tejedoras de la época, informándoles sobre quién era la investigadora y los objetivos de su visita. Una vez que la investigadora llegó a Minas del Prado, se organizaron para realizar las visitas. El primer encuentro fue con la tía de Mabel, quien, debido a problemas de salud, presenta movilidad reducida y dificultades para hablar. No obstante, con la compañía de Mercedes, Mabel y el primo de Mabel, se logró establecer una comunicación significativa. En esta primera instancia, la investigadora optó por no grabar la conversación, priorizando el respeto hacia la tejedora y su familia, criterio que mantuvo durante el resto de los encuentros de esta segunda visita.

Durante la visita, Mabel y su primo compartieron varios tejidos familiares, principalmente choapinos con *mechitas*, elaborados por la tía y la abuela de Mabel. Por su parte, la investigadora presentó un conjunto de fotografías pertenecientes al archivo privado de Beatriz Danitz, que incluían registros de las tejedoras de la época, fotografías del encuentro con el director del diario *La Discusión* (véase Anexo N°4), así como fotografías actuales de las muestras textiles resguardadas por la artista-docente.

Este ejercicio de memoria compartida permitió identificar a algunas tejedoras del pasado, entre ellas, a la tía de Mabel (Imagen 27). Las fotografías en las que aparecía Beatriz Danitz junto al director Alfonso Lagos no fueron reconocidas por la tía. Sin embargo, las fotografías de las muestras textiles provocaron un momento

de alta emotividad, especialmente cuando la tía identificó un tejido como propio (Imagen 28). También se registraron los tejidos realizados por la tía y su madre (Imagen 29), cerrando así este primer encuentro.



Imagen 27, Yolanda Cares Riquelme, que se encuentra hilando la lana. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Imagen 28, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Yolanda Cares Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Imagen 29, Alfombras con mechitas creadas por la tía y la abuela de Mabel. Fotografías tomadas por la investigadora, Minas del Prado, Chile.

Ese mismo día, por la tarde, la investigadora, junto con Mercedes y Mabel, visitó a otra tejedora de la época: M. U. En los años en que ocurrió el encuentro original con la artista-docente, M.U. era aún adolescente, por lo que sus recuerdos eran “difusos”, como ella misma expresó. Compartió detalles sobre su familia, en particular sobre su madre, a quien logró identificar en una de las fotografías (Imagen 30). Aunque las fotografías de la artista-docente con el director del diario le resultaron conocidas, no pudo recordar detalles específicos del evento. Sin embargo, al observar un tejido elaborado por su madre (Imagen 31), comentó sobre los motivos que solía utilizar, los cuales se inspiraban principalmente en la naturaleza.



Imagen 30, Margarita Viscay Meriño (en primer plano), que se encuentra preparando la lana. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Imagen 31, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Margarita Viscay Meriño. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Más tarde, ese mismo día, la investigadora y Mercedes visitaron a otra tejedora que aún mantiene viva la tradición del telar vertical, utilizando lanas y tintes naturales: A. G. Durante la conversación, A. G. torcía dos husadas para el tejido que estaba preparando por encargo. Ella misma se encarga de lavar, hilar y teñir la lana, empleando tintes vegetales recolectados en la localidad. Mostró su telar y la manta que estaba tejiendo en ese momento (Imagen 32), además de otros productos textiles que ha realizado, como frazadas y chaños –actualmente conocidos como pieceras–.

Durante su relato, surgieron recuerdos sobre familias de tejedoras que vivían en zonas más alejadas de la localidad, especialmente en la tercera y cuarta hijuela, cercanas a la cordillera. Esta información resultó significativa, ya que dichos registros no aparecen ni en los archivos de Danitz ni en el proyecto desarrollado por Marcio, lo que evidencia vacíos en los levantamientos previos sobre la tradición textil local.



Imagen 32, Telar vertical de A.G., donde se está llevando a cabo el tejido de una manta. Fotografías tomadas por la investigadora, Minas del Prado, Chile.

Al día siguiente, la investigadora se reunió con R.F., tejedora de la época que ya no practica el tejido. En esa conversación, se abordaron temas relacionados con la historia de Minas del Prado, su familia y los recuerdos ligados a la práctica textil. Al revisar las fotografías, logró identificar a algunas tejedoras, entre ellas su madre y su hermana (Imagen 33). Aunque no recordó detalles sobre el encuentro de la artista-docente con el director del diario, compartió algunas anécdotas vinculadas a ese período. Las fotografías de los tejidos propiciaron una conversación más profunda sobre el proceso de preparación de la lana: su lavado, hilado y teñido (Imágenes 34 y 35).

Con este último encuentro se dio por finalizada la segunda visita, la cual permitió establecer vínculos significativos y recuperar memorias afectivas y materiales en torno a la práctica textil. Así se gestó la necesidad de una tercera visita, cuyo objetivo principal fue registrar las voces de las tejedoras mediante entrevistas grabadas.



Imagen 33, Laura Cares Riquelme (en segundo plano) y Silvia Ferrada Cares (en primer plano). Laura se encuentra tejiendo y Silvia está lavando lo que podría ser lana. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Imagen 34, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Laura Cares Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Imagen 35, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Silvia Ferrada Cares. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

8.3. Tercera Visita

La tercera visita a Minas del Prado fue organizada, nuevamente, con el apoyo de Mercedes Carrasco Sepúlveda. En esta ocasión, se realizaron cinco entrevistas semiestructuradas a mujeres que han participado o participan activamente en la tradición textil local. Las entrevistas fueron Mercedes Carrasco Sepúlveda, M.U., Mabel Cares Henríquez, Margarita Barros Gallegos y Fresia San Martín Opazo.

Las entrevistas semiestructuradas, en palabras de Sampieri et al. (2010), “se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas).” (p. 418).

Las primeras tres entrevistadas (Carrasco, U., Cares) se desarrollaron en tres etapas: una primera parte centrada en la memoria familiar y la relación con la tradición textil; una segunda parte basada en la aplicación de la encuesta utilizada por Beatriz Danitz en su investigación original (véase Anexo N°3), con el propósito de comparar prácticas pasadas y presentes; y una tercera parte destinada a la narración libre de recuerdos. Las dos entrevistas restantes (Barros y San Martín) se centraron especialmente en el ejercicio de memoria oral a partir de las fotografías de archivo (tejedoras, artista-docente, director del diario y muestras textiles).

8.3.1. Tejedoras actuales

Las primeras tres entrevistas mantienen viva la tradición textil local, específicamente a través del uso del telar vertical –también conocido como telar mapuche–. Estas tejedoras utilizan tanto lanas naturales como lanas industrializadas, y muchas de sus creaciones responden a encargos particulares.

La primera entrevistada fue con Mercedes Carrasco Sepúlveda, destacada por su trabajo en telar vertical, principalmente en la confección de mantas (también llamados ponchos). Si bien domina diversas técnicas, su producción se centra en el tejido tradicional. Un elemento relevante de su testimonio fue la diferenciación entre los diseños utilizados en Minas del Prado: en los tejidos lisos –sin *mechitas*–, se empleaba exclusivamente el motivo llamado *paladar* o *palagar*. “No había

conocimiento de cómo hacer los rombos y otros diseños, que tejen las mapuches” (Mercedes Carrasco Sepúlveda, comunicación personal, 22 de marzo del 2025). Fue recién en el presente siglo cuando algunas tejedoras de la localidad comenzaron a incorporar dichos motivos. Mercedes explica que, a diferencia del tejido con *mechitas* –en el que la forma se va construyendo de manera intuitiva–, en el tejido liso se debe comprender la lógica interna de la urdimbre para que la figura emerja.

La segunda entrevistada fue M.U., quien también se refiere a su práctica como “tejido en telar mapuche”. Además de atender encargos personales, realiza talleres de tejido con enfoque terapéutico, principalmente en la comuna de Coihueco. Para ella, los choapinos representan el espacio más fértil para la creatividad: “uno va creando en el momento” (M.U., comunicación personal, 22 de marzo del 2025). Esta libertad en la composición se ve favorecida en la estructura del choapino, que permite integrar variaciones y combinaciones personales.

La tercera entrevista fue Mabel Cares Henríquez, quien se crío con su tía Yolanda Cares Riquelme y su abuela Felicinda Cares Riquelme, lo que permitió aprender de primera mano todo el proceso de la tradición textil. Su testimonio resalta el valor del choapino como medio de sustento: “era el tejido que más trabajaban para sustentarse.” (Mabel Cares Henríquez, comunicación personal, 22 de marzo del 2025.) Gracias a revistas y patrones gráficos, podían replicar o combinar diseños, lo que les permitía crear nuevas composiciones.

En las tres entrevistas, se aplicó la encuesta diseñada por Danitz (véase Anexo N°3), revelando similitudes y algunos cambios respecto al pasado. El proceso de preparación de la lana se mantiene en gran medida igual, aunque con adaptaciones prácticas como el uso de la lavadora para centrifugar. El hilado continúa relacionándose con huso, y el torcido de los hilos –mínimo dos– sigue siendo necesario para la urdimbre. En cuanto al teñido, ya no se tiñe una amplia gama de colores, sino que se privilegia el uso de tonos naturales (negro, blanco y gris) y algunos colores específicos, como el quilo y el plomo. Se han incorporado también lanas recicladas y merino, lo que ha ampliado la paleta cromática.

Las tres tejedoras saben trabajar en telar vertical, pero tejen según su disponibilidad de tiempo. Mercedes es quien más produce para la venta, seguida de M.U., mientras que Mabel lo hace ocasionalmente. Conocen los motivos tradicionales y los combinan con referencias externas o creaciones propias. En las entrevistas, se destaca el choapino con *mechitas* como el tejido que permite mayor exploración creativa.

Este dato refuerza la tesis sostenida por Beatriz Danitz: el tejido que identifica a Minas del Prado es la alfombra y choapino con mechitas, por su capacidad de ofrecer un espacio de expresión personal dentro del marco de la tradición.

8.3.2. Tejedoras de la época

Las últimas dos entrevistas, Margarita Barros Gallegos y Fresia San Martín Opazo, formaron parte del proceso investigativo (1968-1970) liderado por la artista-docente Beatriz Danitz. En ese entonces, tenían 12 y 18 años respectivamente, y aún se conservan las muestras textiles realizadas por ellas.

Margarita Barros Gallegos es hija de Aedia Gallegos Sánchez y nieta de Rosa Sánchez (Imagen 36). Aprendió la tradición textil de su abuela, quien le enseñó cada etapa del proceso. En uno de los relatos, menciona haber terminado un tejido que su abuela no pudo completar debido a una enfermedad. Cuando era joven, junto con su hermana, ayudaban a su madre a hilar, urdir y tejer mantas y choapinos para su comercialización. Sobre los tejidos de su abuela, recuerda con orgullo: “se paraban y ni el agua entraba” (Margarita Barros Gallegos, comunicación personal, 23 de marzo del 2025). Al revisar las muestras conservadas por Danitz, identificó un diseño conocido como *escalonado* (Imagen 37), cuya descripción aparece también en el *Cuaderno Cooperar es trabajar Unidos*, detallando los tintes utilizados: raíz de nalca con robo, quilo de boqui, quintral con robo y el color natural blanco. También reconoció un tejido que aparecía en una fotografía del archivo de Danitz (véase Anexo N°4, fotografía 2), asegurando que el motivo –zigzag rectangular y triangular– era característico del trabajo de su madre. Sobre la artista-docente, recuerda con afecto su cercanía y generosidad, al ser cariñosas con ellas y recuerda cuando iba a Minas del Prado y les llevaba algunas cosas.



Imagen 36, Rosa Sánchez. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Imagen 37, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Margarita Barros Gallegos. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Fresia San Martín Opazo es hija de Amanda Deyanide Opazo (Imagen 38), quien le enseñó a tejer en sus primeros encargos. Amanda no solo era tejedora, sino también cantora tradicional, frecuentemente invitada a fiestas locales y celebraciones en Niblinto. Fresia recordó que Beatriz Danitz compartía con su familia no solo el interés en lo investigativo, sino también en lo cotidiano: “pintó los muros interiores de su casa, como también las camas y las cómodas” (Fresia San Martín Opazo, comunicación personal, 23 de marzo del 2025). Acompañaba a Beatriz a reuniones con otras tejenderas, donde fue aprendiendo más sobre la tradición. También recuerda la presencia de jóvenes y señoritas que acompañaban a la artista-docente, lo que probablemente eran estudiantes que participaron del proyecto de registro sobre los Artesanos Populares de la Provincia del Ñuble (1969), actualmente región.

Durante la revisión de las fotografías del archivo, Fresia identificó motivos nombrados por Danitz, como *patitas de araña*, bizcochos, cruz de Malta, e incluso formas que describió como “copas”. También atribuyó autoría a algunos choapinos anónimos basándose en los colores y motivos. Finalmente, identificó una pieza como propia (Imagen 39), recordando que lo primero que aprendió a hacer fue el motivo del bizcocho.



Imagen 38, Amanda Deyanide Opazo. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.



Imagen 39, Muestra textil “Choapino con mechitas” de Amanda Deyanide Opazo (Fresia San Martín Opazo). Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

Los relatos de ambas tejedoras permiten comprender que la investigación realizada por Beatriz Danitz no se limitó a un levantamiento técnico, sino que involucró una convivencia cercana con la comunidad. La transmisión de conocimientos fue, en ambos casos, intergeneracional y profundamente arraigada en el vínculo familiar. Aunque en la actualidad Margarita ya no teje por razones de salud (“sufre de los huesitos”), Fresia continúa activa en la práctica. Ambas mantienen vivo el conocimiento sobre los procesos, motivos y tintes naturales utilizados en el tejido. Sin embargo, en las nuevas generaciones, el conocimiento persiste de manera incipiente y fragmentaria; al no involucrarse activamente en la práctica, existe el riesgo de que este conocimiento se pierda con el tiempo.

9. Conclusión

El descubrimiento, encuentro y confluencia entre las tejedoras de Minas del Prado y Beatriz Danitz, ocurrido entre los años 1968 y 1971, constituyó un acontecimiento significativo que ejemplifica una metodología capaz de comprender y valorar la tradición textil mediante la transferencia de conocimientos. Esta estrategia se fundamentó principalmente en captar todos los procedimientos propios de la tradición textil y comprenderlos a partir de los subconceptos identificados y reconocidos en el trabajo de campo realizado por la investigadora: composición, técnica y materialidad. Posteriormente, a partir de estos subconceptos, se transmitieron los aspectos claves de la tradición, su singularidad y sus conceptos propios, tales como el tipo de tejido que permite mayor creatividad –las alfombras y choapinos, es decir, tejidos con *mechitas*–; los pigmentos más utilizados provenientes de la naturaleza local y caracterizados por su variedad tonal; y los motivos geométricos y figurativos, así como las creaciones originales que han sido reproducidas a lo largo de varias generaciones.

Este proceso se convierte también en un ejemplo vidente de la discusión entre arte y artesanía, no solo en términos de definición, sino en cuanto a las formas en que ambos se interrelacionan al abordar un problema o caso particular, apoyándose mutuamente. En otras palabras, se produce una instancia que borra los límites entre ambos conceptos, emergiendo un tercero que integra las características de las bellas artes –por su expresividad y capacidad de admiración– y de lo artesanal –por su origen comunitario y su finalidad utilitaria–, concepto que se denomina arte popular.

Sumándose a esta acción de conectar arte con artesanía, el propio ejercicio guiado por Danitz con las tejedoras puede entenderse como un acto de ruptura de las fronteras entre ambos campos. Danitz proyectaba mostrar estos tejidos como piezas de arte popular ante diversos públicos interesados, tanto educativos como investigativos, a través de una exhibición. No obstante, lamentablemente este proyecto quedó inconcluso, ya que el primer reconocimiento público se dio mediante el interés del director del diario *La Discusión* y el reporte publicado por el diario *Las Últimas Noticias*, con el respaldo de varias instituciones. Sin embargo, no se tiene

claridad sobre los avances posteriores, aunque se estima que las tensiones políticas de la época pudieron haber dificultado la continuidad de estos encuentros.

Por su parte, las tejedoras continuaron con su tradición textil, aunque ésta comenzó a debilitarse debido al escaso interés por la práctica misma y el agravamiento de los problemas ya identificados en ese periodo. Sin embargo, como conocimiento vivo, dicha tradición pudo reactivarse gracias a la experiencia del trabajo de campo realizado por la investigadora, quien logró activar y transmitir ese saber mediante la metodología de transferencia empleada. Este proceso contó además con el apoyo de documentación textual y fotográfica, pero sobre todo con las propias piezas textiles, que se constituyen como ejemplos clave de la tradición y resguardan en sí mismas sus expresiones a través de colores, motivos y texturas de la lana: elementos esenciales que se mantienen vigentes hasta el día de hoy.

Asimismo, la obra pictórica de la artista-docente se entiende como un acto de conexión entre arte y artesanía. Esta relación se manifiesta tanto en su intervención directa en espacios domésticos –como la pintura de muros y muebles en la casa de Fresia, según relata ella misma– como en la representación del universo textil de Minas del Prado a través de sus acuarelas, técnica que ha marcado su trayectoria en exposiciones y salones. Sin embargo, estas obras permanecieron durante largo tiempo resguardadas, y pese a haber sido parte de una pequeña exposición realizada hace diecinueve años, siguen siendo en gran medida inéditas. Más allá de su técnica pictórica, estas piezas encarnan una expresión íntima de una parte de la vida compartida con las tejedoras, materializando una memoria sensible y situada.

Gracias a esta relación establecida entre las creadoras y sus apoyos mutuos a través de sus obras, lograron salir de esa “neblina densa” o invisibilidad, dejando registros documentales, fotográficos, oralidades y las mismas creaciones que les permiten hoy ser reconocidas. Este reconocimiento abarca tanto lo sucedido en un pasado reciente como en la actualidad, en el siglo XXI, donde nuevamente pueden ser activadas y recuperadas mediante el trabajo académico y de campo que

continúa leyendo las urdimbres, tramas y *mechitas*, al igual que las pinceladas, manchas e intersticios que esperaban ser observadas.

10. Referencias

10.1. Bibliografía

- Aguilar, P. (2008). Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada. Madrid: Alianza.
- Aguirre Castro, M. J. (2018). *Las tejedoras de paja toquilla de la provincia del Azuay y los dilemas de la declaratoria del tejido como patrimonio inmaterial*. [Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Políticas Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales.] <http://hdl.handle.net/10644/6044>
- Albarrán, D. (2022). Tejiendo el Buen Vivir para la (re)conexión con la herencia cultural a través de la práctica textil. *Centro de Estudio de Diseño y Comunicación*, (111), 77-91. <http://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi111.4232>.
- Aliaga, A., (1962) Breve historia de la Plástica Chilena. *Revista En Viaje*. Año XXIX. Edición N° 347, 32.
- Anónimo, (1970) Las 100 tejedoras de Minas del Prado. Hacen obras maestras con raíces, hollín y lana ajena. *Las Últimas Noticias*.
- Anselmo, J. y Moreno, C., (1986). La artesanía en Chile (Diagnóstico explorativo). CENECA, Número 71. Políticas Culturales. Santiago, Chile.
- Besse, J., Escolar, C. (2012). Política y memoria, semblanza de una relación indócil. *Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, 16(3), 897-924. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526887004>
- Cabrera, X., (1971). Reforma y extensión en la Universidad de Chile y el Departamento de Política y Acción Social. Memoria de Prueba para optar al Título de Asistente Social. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Departamento de Política y Acción Social. Área de investigación y Extensión. Santiago, Chile.
- Caro Riquelme, G. (1970). Cuaderno perteneciente a Gabriela Caro Riquelme. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.
- Castillo, E. (2010). Artesano Artista Artífice La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968. Editorial Ocho Libros.
- Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, (2017). Política Nacional de Artesanía 2017-2022. Gobierno de Chile.
- Danitz, B. (ca.1970). Apuntes. Cuaderno de Matemáticas. Época de Docencia. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.
- Danitz, B., (1977). Lo cinético en el arte primitivo y en el arte moderno. Reflexión preliminar. *Revista de la Universidad de Chile*. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Año II. N° 66. Santiago, Chile. 15-16.
- Danitz, B., (ca.1968). Apuntes. Cuaderno Cooperar es Trabajar Unidos. Época de Docencia. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

- Danitz, Beatriz. (s. f.). Apuntes personales de las carpetas de trabajo. Época de Docencia. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.
- E.G.O., (1928). La Reforma en la Escuela de Bellas Artes. *Revista de Arte*. Departamento de Educación Artística del Ministerio de Educación Pública. Año I, Núm. 1. 2-7.
- Flusser, V., & Guarín Martínez, Óscar H. (2024). Artificio, artefacto, artimaña. *Nómadas*, 57, 1–19.
<https://doi.org/10.30578/nomadas.n57a1Malagón>
- Gillow, J. y Sentance, B., (1999/2000) Tejidos del mundo Guía visual de las técnicas tradicionales. (Roquero, A. y Ventosa, S., Trad.) Edición Nere, S.A. San Sebastián, España.
- González, P. (2013). Arte y cultura diaguita chilena Simetría, simbolismo e identidad. Ucayali Editores, Santiago, Chile.
- Guerrero, R. M. (2005). Identidades territoriales y patrimonio cultural: la apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales. *Revista F@ro*, 2(1-2), 1. <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/822>
- Guzmán, L., (1971) Tejidos de Minas del Prado. *Revista Millantu*. Año I. Número 1. Publicación Universidad de Chile. Chillán, Chile.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, M. del P. (2010). *Metodología de la Investigación. Quinta Edición*. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores, S.A.
- Isamitt Danitz, M., (1969) Características socio-económicas de los Artesanos Populares de la provincia de Ñuble. Departamento de Extensión y Acción Social. Universidad de Chile.
- Magrassi, G. y Rocca, M., (1974) Introducción al folklore. En Redfield, R., La sociedad folk. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 37-64.
- Malagón, R. (2022). La diferencia entre el artesano y el artista Una diferencia teórica o histórica.
- Mastandrea, M., (2007) Telar mapuche de pie sobre la tierra. Manual de Tejido. Editorial Guadal S.A. Buenos Aires, Argentina.
- Maulen, D. (2023). El primer año de prueba de la nueva Escuela de Arte, Chile 1928. Capítulo en Historias en Tensión de U. Mayor 2023. El Primer Año De Prueba De La Nueva Escuela De Arte, Chile 1928. Vanguardia Política y Vanguardia Artística De La Asamblea Constituyente De 1925 y La Reforma Educativa De La Escuela Activa. Carvacho, 1984
- Medel Cofré, E. (presunto). (1968) [Carta a Beatriz Danitz] Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.
- Méndez-Navarro, J. y Ávila-Sánchez, M. de J. (2019). Tejedoras, bordadoras y armadoras en Yucatán: nuevas y antiguas clases trabajo en casa. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, XXIII (65), 155-178.
<https://doi.org/10.17141/iconos.65.2019.3417>

- Municipalidad de Coihueco, (2018-2022). Plan de Desarrollo Comunal PLADECO COIHUECO 2018-2022.
- Navarrete, B. (2023). A 50 años de Tomás Lago Contribuciones para una educación pública del Arte Popular. *Revista De Teoría Del Arte*, (37), pp. 84–110. Recuperado a partir de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/72442>
- Olmedo, S., Achinelli, M. y Ayala, D. (2016). Asociatividad en las mujeres tejedoras paraguayas en el distrito Yataity, Guairá, Paraguay. *Rev. Int. Investig. Cien. Soc.*, 12(1), 43-60. <https://doi.org/10.18004/riics.2016.julio.43-60>
- Pallasmaa, J., (2023) La mano que piensa Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. (Puente, M. Trad.) Editorial GG. Barcelona, España.
- Pedrotta, V., Tancredi, M., Mariano, M., & Endere, M. L. (2013). Tejiendo saberes. Patrimonio intangible, identidad y valoración social: el caso de Ercilia Cestac. *Runa*, XXXIV(1), 91-112. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180831430007>
- Plath, O., (1972). Arte Popular y Artesanías de Chile. Universidad de Chile. Museo de Arte Popular Americano. Facultad de Bellas Artes. Santiago, Chile.
- Ramos, C. A. (2015). Los paradigmas de la investigación científica. Avances En Psicología, 23(1), 9–17. <https://doi.org/10.33539/avpsicol.2015.v23n1.167>
- Reyes Andreani, M. J., (2015). Construcción de Políticas de Memoria desde la vida cotidiana. *Psicología & Sociedade*, 27(2), 341-350.
- Rodríguez, A. y Pérez, A. O. (2017). Métodos científicos de indagación y de construcción del conocimiento. *Revista EAN*, 82, pp.179-200. <https://doi.org/10.21158/01208160.n82.2017.1647>
- Santana, P.; Krstulovic-Matus, J. (2020). Transformaciones económico-organizativas de la tradición textil pewenche en el escenario neoliberal: estudio de caso de las tejedoras de la agrupación textil Aywiñ Domoche de Butalebun, Alto Biobío, Chile. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(9), 1-28. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=668072602012>
- Taranto, E. y Marí, J., (2007) Manual de telar mapuche. Maizal Ediciones. Buenos Aires, Argentina.
- Tatarkiewicz, W., (2010). Historia de seis ideas Arte, belleza, forma creatividad, mimesis, experiencia estética. Presentación de Bohdan Dziemidok. Editorial Tecnos (Grupo Ayana).
- Troncoso Pérez, P. (2015). Crónica de las transformaciones del patrimonio local. El caso de Minas del Prado, comuna de Coihueco. *Tiempo Y Espacio*, (17-19), 71–78. <https://doi.org/10.22320/rte.vi17-19.1718>
- Universidad de Chile, (1941). Breve guía del estudiante universitario. Servicio de Bienestar Estudiantil, Departamento de Estadísticas e Informaciones. Segunda Edición. Santiago, Chile.

- Universidad de Chile, (1968) Programa de Verano 1968 Universidad y Desarrollo. Coordinación DASUCH Depto. Acción Social. Santiago, Chile
- Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones Universidad de Chile, (1977) Carlos Isamitt Septiembre – 1977 [Catálogo]. Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal. Santiago, Chile.
- Villa Gómez, J. D., & Barrera Machado, D. (2017). Registro identitario de la memoria: políticas de la memoria e identidad nacional*. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 149-172.
<https://doi.org/10.15446/rcs.v40n1Supl.65911>
- Villela Armenté, F. (2016). *Yunta Bolsos de Chile*. [Tesis de la Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos.]
- Yáñez, L., (2013) Minas del Prado: tierra creadora. Instituto O'Higiniano. Municipalidad de Coihueco. Chillán, Chile.
- Zúñiga, P. (2019). Diseño textil intercultural: alcances sobre una intervención en territorio mapuche-williche. *Atenea (Concepción)*, (520), 23-43.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32865416019>

10.2. Webgrafía

- Real Academia Española, (s.f.). Artificio, definición 1.
<https://dle.rae.es/artificio?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Composición, definición 1.
<https://dle.rae.es/composici%C3%B3n?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Composición, definición 8.
<https://dle.rae.es/composici%C3%B3n?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Materia, definición 1.
<https://dle.rae.es/materia?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Mollejo, definición 1.
<https://dle.rae.es/mollej%C3%B3n?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Motivo, definición 3.
<https://dle.rae.es/motivo?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Política, definición 9.
<https://dle.rae.es/pol%C3%ADtica#PHkNCBS>
- Real Academia Española, (s.f.). Técnica, definición 1.
<https://dle.rae.es/t%C3%A9cnica?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Técnica, definición 2.
<https://dle.rae.es/t%C3%A9cnica?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Técnica, definición 3.
<https://dle.rae.es/t%C3%A9cnica?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.). Valor, definición 1.
<https://dle.rae.es/valor?m=form&m=form&wq=valor>

- Real Academia Española, (s.f.). Visible, definición 1.
<https://dle.rae.es/visible?m=form&m=form&wq=visible>

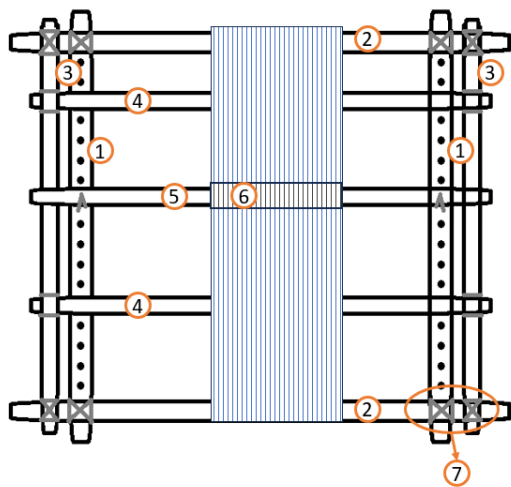
10.3. Comunicación personal

- Dionis Isamitt Danitz, comunicación personal, 22 de diciembre del 2024.
- Fresia San Martín Opazo, comunicación personal, 23 de marzo del 2025.
- M.U., comunicación personal, 22 de marzo del 2025.
- Mabel Cares Henríquez, comunicación personal, 22 de marzo del 2025.
- Marcio Isamitt Danitz, comunicación personal, 7 de diciembre del 2024.
- Margarita Barros Gallegos, comunicación personal, 23 de marzo del 2025.
- Mercedes Carrasco Sepúlveda, comunicación personal, 22 de marzo del 2025.

11. Anexos

11.1. Anexo N°1

En el siguiente anexo, se muestran los diagramas de los telares de la cultura mapuche, con sus respectivos conceptos y también el diagrama realizado por Beatriz Danitz sobre el telar de las tejedoras de Minas del Prado.



TELAR MAPUCHE (HUICHRALWÉ)

- 1.- Witral Witrau (largueros) (Quilapi y Salas, 1999; 39)
Largueros Verticales (Wichá-Wichal) (Mastandrea, 2007; 37)
Wicha-wichalwe (Taranto y Marí, 2007; 33)
- 2.- Kelow (travesaños) (Quilapi y Salas, 1999; 39)
Travesaños (Kilwo) (Mastandrea, 2007; 37)
Quilwo o Kolowe (Taranto y Marí, 2007; 33)
- 3.- Listones paralelos (Mastandrea, 2007; 37)
Param-tonowe (Taranto y Marí, 2007; 33)
- 4.- Listones auxiliares (Rañiñelwe) (Mastandrea, 2007; 37)
Quilwo o Kolowe (Taranto y Marí, 2007; 33)
- 5.- Listón portalizos (Tononwe) (Mastandrea, 2007; 37)
Tononwe (Taranto y Marí, 2007; 33)
- 6.- Lizos (Taranto y Marí, 2007; 33)
- 7.- Piulo (cuerda trenzada) (Quilapi y Salas, 1999; 39)
Trapel (Taranto y Marí, 2007; 33)

Diagrama 1, Diagrama del Telar Mapuche (Huichralwé). Creado por Lola Palacios Jiménez (2025) en base a los conceptos y diagramas propuestos por Quilapi y Salas (1999), Mastandrea (2007) y Taranto y Marí (2007). Elaborado por Lola Palacios Jiménez

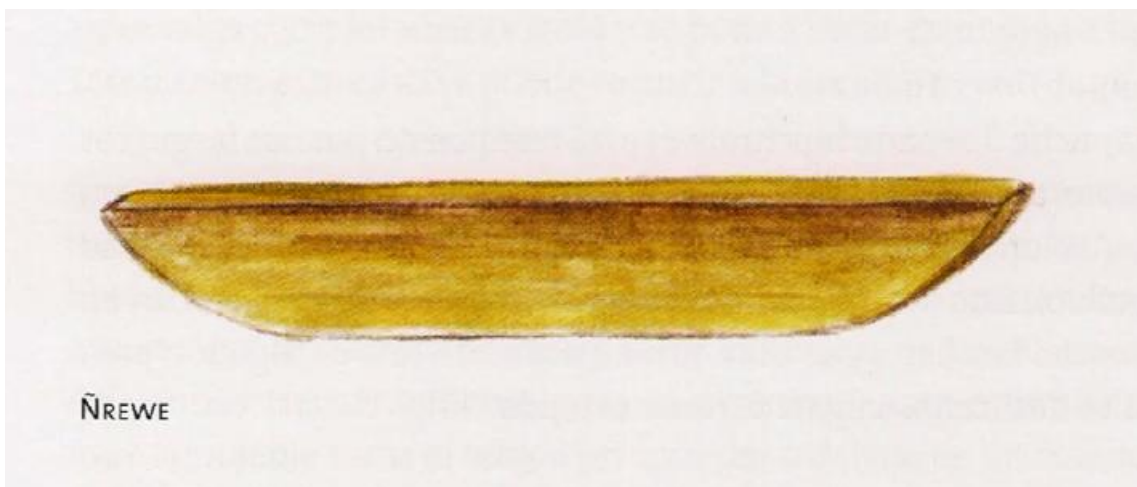


Diagrama 2, Ñrewe, Mastandrea (2007, p.38).

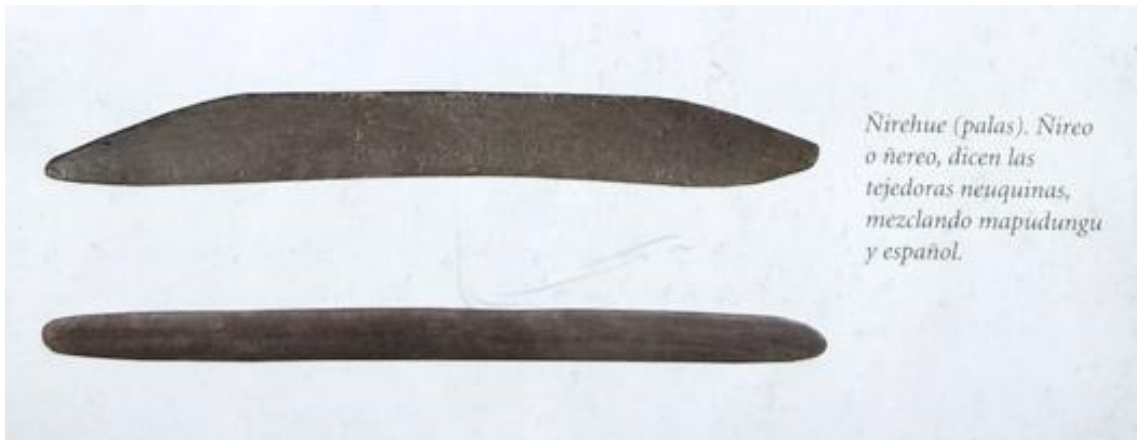


Diagrama 3, Ñirehue, Taranto y Marí (2007, p.41).

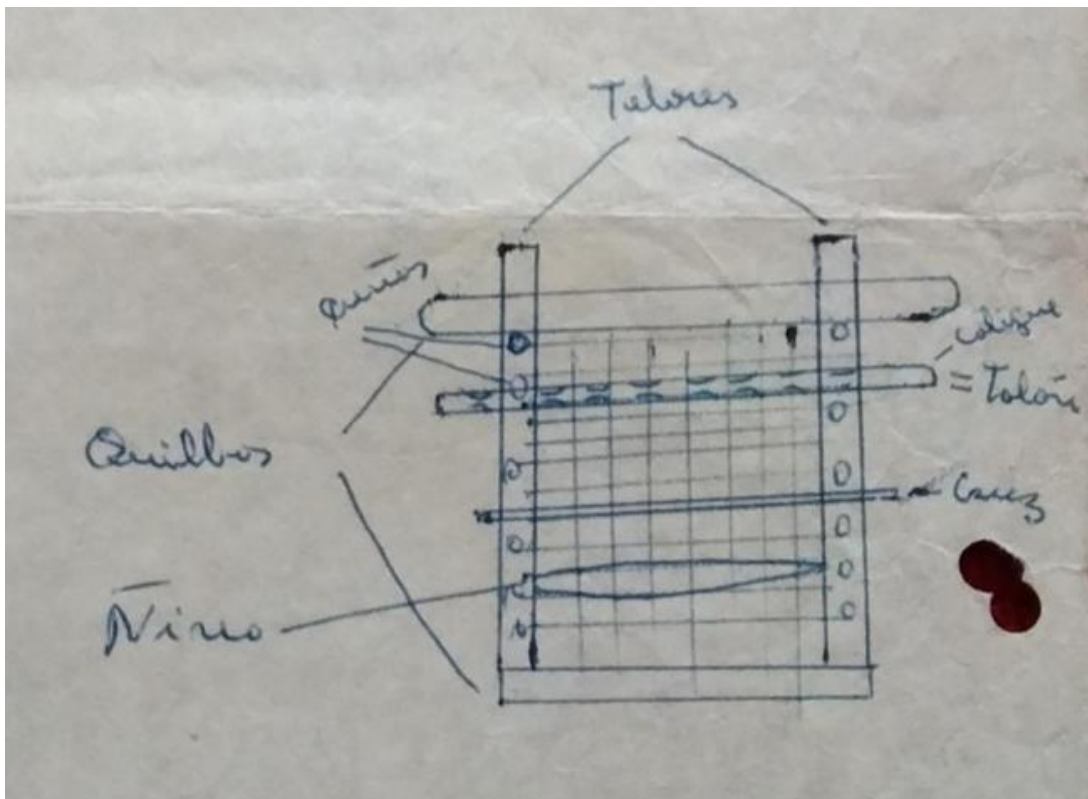


Diagrama 4, Diagrama de la estructura del telar por Beatriz Danitz (s.f.). Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

11.2. Anexo N°2

Condición	Nombre	Origen	Estado Civil (hijos)	Edad	Estudios (¿se interna para aprender?)	Tipo Tejidos	Teleros (¿dónde naci?)	Aprendizaje Ant.	Edad Apren.	Horas Di.	Días Sem.	Formado Mús.	Demora Precio	Familia en casa	hijo mayor	Cuán hq.	Economía / Observaciones	Tiempo
1	M. Margarita Vique	L.	casada cat.	34	No	AL. M. Tra.	Sabe con hermanas	con su hermana	8 hrs	4 días	4 días	E° 80	14 d. E° 150	8 personas (5 hijos) M 25 años	1	1	Trabaja menos en la lana sube precio	148 años
2	M. Rosa Sánchez	L.	soltera	34	No	AL. M. Tra.	X	X	13	3	6	E° 80	14 d. E° 150	2	2	2	Exclusiva para trabajar	30
3	M. Laura Carr. Rodríguez	L.	casada cat.	34	Si	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 800	12d	5	5	5	Desempeñada para adquirir más lana	51
4	M. Carmen Cuatrecasas	L.	soltera cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
5	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
6	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
7	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
8	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
9	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
10	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
11	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
12	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
13	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
14	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
15	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
16	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
17	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
18	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
19	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
20	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
21	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
22	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
23	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
24	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
25	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
26	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
27	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
28	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
29	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
30	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
31	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
32	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
33	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43
34	M. Rosal Ferrer P.	L.	casada cat.	34	Si (hoy no trabaja)	AL. M. Tra.	X	X	15	4	5	E° 200	8d	6	6	6	Exclusiva para trabajar	43

Diagrama 1: Transcripción de la Tabla de registro de las tejedoras de Minas del Prado del Cuaderno de Matemáticas. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez. Concón, Chile.

11.3. Anexo N°3

Encuesta

Departamento de Acción Social

Universidad de Chile

1.- DISEÑO TEXTIL

- 1.- ¿Cómo realiza usted el lavado de la lana?
- 2.- ¿Conoce el procedimiento y origen de las tinturas naturales?
- 3.- Si no los conoce, ¿Le agradecería aprenderlos?
- 4.- Si usted los conoce, ¿Lo aplica? ¿No lo aplica? ¿Por qué?
- 5.- ¿Qué cantidad de tintura utiliza usted para un kilo de lana?
- 6.- ¿Cuánto tiempo demora la tintura en secarse?
- 7.- Costo de la tintura.
- 8.- ¿Mezcla usted las tinturas?
- 9.- ¿Conoce todos los colores que se obtienen de esta mezcla?
- 10.- Nombres de las diferentes tinturas.

2.- DISEÑO

- 1.- Tipos de diseño.
- 2.- ¿Cómo obtiene usted los diseños?
- 3.- Resistencia del tejido.
- 4.- Aplicación del diseño en los diferentes tejidos (mantas, frazadas).
- 5.- Grueso del tejido
- 6.- ¿Por qué se modernizan los diseños?

7.- Dimensión de los tejidos.

3.- Generalidades

1.- Precio de costo de la obra (a través de ejemplos).

2.- Precio de venta (a través de ejemplo)

3.- Tiempo que demora en hacer la obra (ejemplos)

4.- Tiene aceptación su obra en el público.

5.- Demanda de trabajos.

6.- ¿Subsiste en base a los tejidos?

7.- ¿Prepara usted nuevas tejenderas?

8.- Facilidad de venta.

9.- Intromisión del intermediario.

10.- Número de nudos por centímetro cuadrado. (Danitz, s.f.)⁴⁸

⁴⁸ Danitz, Beatriz. (s. f.) Apuntes personales de las carpetas de trabajo. Época de Docencia. Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez, Concón, Chile

11.4. Anexo N°4



Fotografía 1, “En Minas del Prado. Otras obras, de la exposición de trabajos artesanales. Con don Alfonso Lagos, dueño diario “La Discusión” de Chillán.” Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez, Concón, Chile.



Fotografía 2, “Exposición trabajos artesanales del Plan ‘Investigación en Minas del Prado’ . Con don Alfonso Lagos, dueño diario “La Discusión” de Chillán.” Archivo privado de Beatriz Danitz Rodríguez, Concón, Chile.

12. Apéndices

Consentimientos Informados

A continuación, le dejamos el espacio a su respuesta de si quiere o no participar en la investigación.

Fecha: 23/03/2025

Nombre Completo: Maria Mercedes Carrasco Sepúlveda

RUN: 12.077.235-K

He sido informada/o del objeto de estudio, la forma y finalidad en que se utilizarán los datos suministrados.

He tenido la oportunidad de realizar todas las preguntas que han parecido pertinentes, las cuales han sido respondidas de manera adecuada.

Toda la información proporcionada por mí es verídica.

Acepto participar de esta investigación en forma voluntaria.

Dado lo anterior, acepto que la investigadora utilice la información proporcionada por mí para la elaboración de la investigación de tesis y para futuras investigaciones académicas.

Marque con una **X** su respuesta:

Sí acepto: X No acepto:

Firma o nombre: Maria C

A continuación, le dejamos el espacio a su respuesta de si quiere o no participar en la investigación.

Fecha: 22/03/2025

Nombre Completo:

Mabel del Carmen Cares Henríquez

RUN: 10.787.768-1

He sido informada/o del objeto de estudio, la forma y finalidad en que se utilizarán los datos suministrados.

He tenido la oportunidad de realizar todas las preguntas que han parecido pertinentes, las cuales han sido respondidas de manera adecuada.

Toda la información proporcionada por mí es verídica.

Acepto participar de esta investigación en forma voluntaria.

Dado lo anterior, acepto que la investigadora utilice la información proporcionada por mí para la elaboración de la investigación de tesis y para futuras investigaciones académicas.

Marque con una **X** su respuesta:

Si acepto: X

No acepto:

Firma o nombre:

Mabel Cares

A continuación, le dejamos el espacio a su respuesta de si quiere o no participar en la investigación.

Fecha: 23/03/2025

Nombre Completo:

Margarita del Rosario Barros Gallegos

RUN: 7.586.347-9

He sido informada/o del objeto de estudio, la forma y finalidad en que se utilizarán los datos suministrados.

He tenido la oportunidad de realizar todas las preguntas que han parecido pertinentes, las cuales han sido respondidas de manera adecuada.

Toda la información proporcionada por mí es verídica.

Acepto participar de esta investigación en forma voluntaria.

Dado lo anterior, acepto que la investigadora utilice la información proporcionada por mí para la elaboración de la investigación de tesis y para futuras investigaciones académicas.

Marque con una **X** su respuesta:

Sí acepto: /

No acepto:

Firma o nombre: Margarita Barros

A continuación, le dejamos el espacio a su respuesta de si quiere o no participar en la investigación.

Fecha: 23/03/2025

Nombre Completo: Fresia Olegaria San Martín Opa zo

RUN: 7.308.340-0

He sido informada/o del objeto de estudio, la forma y finalidad en que se utilizarán los datos suministrados.

He tenido la oportunidad de realizar todas las preguntas que han parecido pertinentes, las cuales han sido respondidas de manera adecuada.

Toda la información proporcionada por mí es verídica.

Acepto participar de esta investigación en forma voluntaria.

Dado lo anterior, acepto que la investigadora utilice la información proporcionada por mí para la elaboración de la investigación de tesis y para futuras investigaciones académicas.

Marque con una **X** su respuesta:

Sí acepto: X

No acepto: _____

Firma o nombre: Fresia JAN