

SANTIAGO,
Chile

FECHA:
Julio, 2021

PROFESORA GUÍA:
Gabriela Farías Zurita

Hechas en casa:

HACER Y DISEÑAR ROPA EN CASA COMO ACTOS DE RESISTENCIA Y AUTOAGENCIA EN MUJERES (1970-1975)



AUTORA:
Isabella Francisca Martínez Caballero



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Tesis presentada a la Escuela de Diseño de la
Pontificia Universidad Católica de Chile para
optar al título profesional de Diseñador.

DISEÑO | UC
Pontificia Universidad Católica de Chile
Escuela de Diseño

SANTIAGO,
Chile

FECHA:
Julio, 2021

PROFESORA GUÍA:
Gabriela Farías Zurita

Moda hecha en casa:
HACER Y DISEÑAR ROPA EN CASA COMO ACTOS DE
RESISTENCIA Y AUTOAGENCIA EN MUJERES (1970-1975)

AUTORA:
Isabella Francisca Martínez Caballero



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Tesis presentada a la Escuela de Diseño de la
Pontificia Universidad Católica de Chile para
optar al título profesional de Diseñador.

DISEÑO | UC
Pontificia Universidad Católica de Chile
Escuela de Diseño

A todas las hermosas mujeres
que nos hicieron.

[...]
pero ella será eterna:
fue rosa; y eso basta;
dios la guarde en su reino
a la diestra del alba.

–Gabriel García Márquez

Índice de contenidos

1. INTRODUCCIÓN

- 1.1 Abstract p.7
- 1.2 Introducción p.8
- 1.3 Bases para entender el proyecto p.10

2. MARCO TEÓRICO

- 2.1 La moda femenina como contadora de historias p.12
- 2.2 Una noción de la historia de la moda en Chile p.14
- 2.3 La consolidación de la escena: Eduardo Frei Montalva y la Promoción Popular (1964–1969) p.16
- 2.4 Moda y crisis (1970–1975) p.19

3. OPORTUNIDAD

- 3.1 Oportunidad de diseño p.22
- 3.2 Formulación p.23
- 3.3 Contexto y audiencia p.24
- 3.4 Proyecciones p.25
- 3.4 Antecedentes p.26
- 3.5 Referentes p.27

4. INVESTIGACIÓN

- 4.1 La Metodología p.31
- 4.2 Entrenamiento de mirada p.33
- 4.3 Escuchadora de Historias p.35
- 4.4 Narrando memorias materiales p.45
 - Aprendiendo a coser: Maestras sin título p.46
 - Marcas de crisis p.58
- 4.5 Contadora de historias: Materialización p.71

5. CONCLUSIONES

- 5.1 Pensamientos finales p.81

6. FUENTES

- 6.1 Fuentes p.83

I. INTRODUCCIÓN

ABSTRACT.

El objeto de estudio propone explorar la relación entre la memoria y los objetos de moda material, situando su foco en torno al rol de la mujer que abriga entre los años 1970 y 1975 dentro del hogar; A través de su relación con la confección doméstica de la vestimenta propia y familiar, y la experiencia vivida dentro del contexto de inestabilidad y crisis (económica, política y social) en la que se encontraba el país. Utilizando al textil y la moda como lenguaje y punto de encuentro entre distintas generaciones de mujeres, el proyecto busca presentarse como una invitación a mirar la historia desde una perspectiva distinta, mucho más íntima y humana; recuperando algunas memorias y experiencias de vida que el tiempo amenaza con dejar en el olvido.



Mi Abuela Hortensia Millai junto a mi Madre, Jacqueline Caballero

INTRODUCCIÓN.

La información llegó a mi sin previo aviso en la voz de mi madre: “Con esa falda me sentía como el hoyo del queque... y eso que mi mami la hizo con un saco de harina”

Constance de Saint-Laurent (2016) escribiría en *Memory Acts* que “la vida cotidiana está llena de representaciones de la historia que a menudo pasan desapercibidas y que –desafortunadamente– también quedan sin estudiar aunque estén lejos de ser insignificantes”¹; y, para comprender exactamente a qué se refería, no bastaría más que un viernes por la tarde tomando once con mi abuela, cuatro de sus hijas y un álbum de fotografías a punto de desbaratarse.

Después del comentario de mi madre sobre su nostálgica falda, la identificación de pantalones, chalecos y blusas hechas por mi abuela en las fotografías comenzó, y de a poco, las historias que estas prendas tenían imbuidas comenzaron a contener otras cosas además de tela: Una máquina de coser de segunda mano, centros de madres, talleres, moldes de confección provenientes de revistas de la época, pruebas de vestuario arriba de una silla, tardes de hacer y repetir, de desarmar lo viejo para construir de nuevo, de viajes, sueños, y otros; donde las prendas esparcidas tanto en las fotografías de la mesa como en el imaginario de las mujeres frente a mí, comenzaron a funcionar como un proceso de representación material y visual, y como un “aide mémoire” de los recuerdos de mi familia y la complejidad de las experiencias vividas por las mujeres que la componen.

En cosa de minutos, la indumentaria me dio acceso a una parte extendida de mí que no conocía, y el problema de haber pasado 24 años pensando que las mujeres de mi familia habían vivido una vida de cuento en el tranquilo Concón de los años 70, no se hizo tan desconcertante como el pensar que, primero, jamás me había cuestionado una realidad distinta, y segundo, que pude haber pasado la vida

entera sin haber conocido las historias que ahora se encontraban frente a mí.

Cuando pensamos en la historia, y específicamente en la historia de Chile, las imágenes que emergen de manera involuntaria desde nuestro subconsciente suelen tratarse de aquellos héroes que lucharon por la construcción de la patria. De los presidentes en cuyos gobiernos nuestra economía cambió por completo. El cobre, el salitre, la llegada de los españoles. Y así, fuera del llamado registro compensatorio inundado de biografías de mujeres destacadas y apologías de algunos estereotipos femeninos ya bien conocidos (como el de la mujer araucana o la mujer campesina), dentro de la historia de Chile, la mujer ha sido invisibilizada a través de historias complementarias y no constitutivas de la historia nacional².

Es a propósito de este último planteamiento que mi interés por la cultura creada en torno a la confección de la propia vestimenta entre los años 1964 y 1980 por parte de un grupo importante de mujeres chilenas de clase trabajadora pueda volverse un fenómeno de reflexión; donde el proceso de hacer y diseñar la ropa por sí mismas, y las mismas formas en que estas prendas fueron llevadas, puedan revelar aspectos de la identidad de estas mujeres que además de estar viviendo una época marcada de hitos políticos, económicos y sociales, aún debían cargar con el rol de criar y abrigar a las generaciones venideras.

Asimismo, en su artículo para el *Design History Journal*, Cheryl Buckley³ propone que el acto de hacer la propia vestimenta en casa es foco excelente para la exploración teórica porque se trata de una escena que conecta tanto lo personal como lo político. Donde si bien Buckley estudia específicamente a la vida post guerra y la de finales del siglo XIX, su reconocimiento de esta escena como un espacio donde las mujeres adquieren sus identidades femeninas y habilidades que la permiten redefinir su sentido del ser, parece ser aplicable en distintos espacios geográficos y temporales.

Al estudiar las cosas, podemos estudiar cómo vive o vivió la gente. Los estudios de la cultura material toman el sujeto humano o lo social como su punto de partida: la

1. De Saint-Laurent, C. *Memory Acts: A Theory for the Study of Collective Memory in Everyday Life*. *Journal of Constructivist Psychology*, 31(2), 2017, p.1.

2. Biblioteca Nacional de Chile, 2020

3. Buckley, C. *On the Margins: Theorizing the History and Significance of Making and Designing clothes at Home*. *Journal of Design History*, 11(2), 1998, p.157-171.

4. Tilley, C., Keane, W., Kuechler, S., Rowlands, M. and Spyer, P. "Introduction" en *Handbook of Material Culture*. London: SAGE Publications, 2006, p.1-6.

5. Piredda, Francesca & bertolotti, elisa & Daam, Heather & Tassinari, Virginia. (2016). *The Pearl Diver. The Designer as Storyteller*.

manera en que las personas piensan a través de sí mismas, y sus vidas e identidades a través de diferentes tipos de cosas⁴. Contar parte de la historia de la escena creada a partir de la confección de la propia vestimenta por parte de un grupo de mujeres, significa hacerse cargo de una escena insuficientemente representada en archivos tradicionales y de memoria oficial y una oportunidad de entender y mirar a la actividad del diseño como un mecanismo para la representación visual y material de las identidades femeninas.

En base a la perspectiva de Pinardi⁵ del diseñador como *Story-listener* y *Story-Teller*, surge la oportunidad de adoptar una visión más subjetiva basada en recuerdos y sentimientos que yuxtapuesta con material objetivo como archivos oficiales y fotografías, me permitan como diseñadora contadora de historias, presentarla para reflexionar en base a una actividad de diseño que en particular tiene la capacidad de conectar a madres, hijas, tías y hermanas entre generaciones.

BASES PARA ENTENDER EL PROYECTO.

El siguiente proyecto busca no limitar la investigación a las fuentes tradicionales buscando –desde el diseño y su inherente relación con la cultura material y el hacer– distintos tipos de documentación que complementen los ya existentes archivos oficiales.

El siguiente proyecto propone ver al mundo de una manera sensible.

El siguiente proyecto cree firmemente que todos tienen algo que decir.

El siguiente proyecto cree en la capacidad del diseño de ser iniciador de conversaciones.

El siguiente proyecto se fascina con la relación viva que existe entre la materia y la piel.

El siguiente proyecto fue hecho en la comuna de Concón, Valparaíso, Chile.

Este proyecto, busca ser una invitación a ver los elementos cotidianos de una manera distinta para combatir el analfabetismo visual con el que muchas veces nos enfrentamos al mundo.

II. MARCO TEÓRICO

LA MODA FEMENINA COMO CONTADORA DE HISTORIAS

El estudio de la indumentaria, o al menos la gran parte que concierne al de naturaleza histórica, se trata de un acercamiento que retrocede cuando menos a la segunda parte del siglo XIX y no es hasta el período de posguerra que se ha convertido en una de las metodologías líderes dentro del estudio de la moda. El objeto, quien es capaz de tomar la forma de una prenda, un accesorio o en casos extremos ser solo un pedazo de tela, es también sujeto de investigación⁶.

El estudio de la ropa y del vestir “son más que simples ejemplos de cómo se vestían las sociedades pasadas: están imbuidas de pequeños detalles de vidas individuales en sus marcas de uso”⁷. De la misma forma, la diseñadora e historiadora chilena, Pía Montalva, habla de la ropa como objeto concreto que funciona como autobiografía ya que esta jamás camina sola por la calle. En este sentido, Bide y Montalva coincidirían que dentro del estudio de la vestimenta se deben considerar distintas capas de información. Por un lado, tenemos las características innatas otorgadas por las tecnologías existentes, las formas y procesos constructivos, y por otra, que se integra de manera transversal a la primera, tenemos el registro de las marcas de uso a través del contacto humano.

Volviendo a Riello, este propondría que, entre las características materiales e inmateriales, los análisis requerirían una característica inductiva y una deductiva respectivamente. De esta forma, la investigación comienza desde la observación del objeto-sujeto como muchas veces es presentada en los museos. Es decir, con una fijación en los cambios físicos generales de la prenda; las formas, los estilos, los colores, entre otros.

Sin embargo, a partir de la década de los ‘80 emergería una nueva tendencia en la metodología, donde el enfoque ya no tendría como su centro el análisis del objeto en sí, sino que el análisis tendría un componente altamente deductivo.

6. Riello, G. *The object of fashion: methodological approaches to the history of fashion*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2001.

7. Bide, B. *Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection*. *Fashion Theory*, 21(4), 2017, p.451.

Esquema basado en el propuesto por Giorgio Riello.

8. Miller, D. *Material Cultures: Why Some Things Matter* (1. ed.). Londres, Inglaterra: UCL Press Limited, 1998.

9. Riello, G. *et al*, *op. cit.*

Acercamiento inductivo vs deductivo:

HISTORIA DE LA INDUMENTARIA

declaración general (del objeto específico) e interpretación (de otros objetos)



análisis basado en el objeto

HISTORIA DE LA MODA

declaración general (de la teoría) e interpretación (de principios abstractos, conceptos, etc.)



el objeto conforma / articula / desafía el enunciado teórico

Para comprender en su totalidad el esquema anterior, uno debe comprender que estos dos acercamientos metodológicos normalmente se complementan uno con el otro, de forma que lo empírico y lo teórico puedan unir los conceptos abstractos junto con la precisión de la materialidad. En ese sentido, no parece extraño que dentro de los estudios de la moda y del vestir, se utilicen acercamientos de cultura material.

Miller, en su libro *Material cultures: Why some things matter*⁸ escribiría que el ser especie no necesariamente se constituye en el acto de producción, sino que en la apreciación de que “el momento clave en el que las personas se construyen a sí mismas o son construidas por otros es cada vez más a través de las relaciones”. La cultura material, entonces, se referiría a la atribución de significado a los objetos por parte de las personas que los producen, usan, consumen, venden y recolectan. Así, dentro del estudio de la moda desde una perspectiva de cultura material, entre medio de las metodologías inductiva y deductiva, la cultura material cuestiona el significado de estos objetos para las personas (mayormente mujeres) que los produjeron y también para quienes los admiran con ellas⁹. La ropa y los textiles tienen una cualidad particularmente íntima porque se encuentran junto a la piel y habitan los espacios de la vida privada. Dicho de otro modo, la moda y la vestimenta no solo se producen por impulsos tecnológicos y creativos,



Lydia M. junto a su Abuela y su Madre, Febrero 1978.

10. Burke, P. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press, 2001.

11. *ibidem*, p.17.

12. Texto original:
(...) *We think back through our mothers if we are women*
Woolf, V. *A Room of One's Own* (1. ed.). Londres, Inglaterra: Hogarth Press, 1929, p.84.

13. Kwint, 1999

14. Bide, B. *et al*, *op. cit.* p.468.

sino que también se usa por personas dentro de un colectivo, convirtiendo a las denominadas “marcas de uso” en vestigios del pasado y de una vida de la que fue parte.

Burke¹⁰ plantea que los historiadores no deberían limitarse a utilizar las imágenes como meros testimonios, sino que propone considerar lo que Francis Haskell denomina como “el impacto de la imagen en la imaginación histórica”, lo que hace cuestionar y/o comprender “cuántas cosas habríamos podido conocer, si nos las hubiéramos tomado más en serio”¹¹.

De esta forma, si ampliamos la definición de imagen a una donde se considera a cualquier cosa que tenga la característica de ser observable (como un objeto), lo que sugiere Virginia Woolf cuando dice “si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres”¹² cobra un especial significado cuando se yuxtapone con la idea del estudio de relatos femeninos, haciendo –en este caso– de la moda un lente para conocer de dónde venimos desde un discurso de género que el tiempo parece amenazar cuando el conocimiento queda únicamente en la memoria de quienes estuvieron presentes.

El poder reunir objetos materiales y recuerdos ofrece una forma particular para acercarse a las colecciones, que, si es acogida por investigadores y/o creativos de distintas áreas, tiene el potencial de diversificar la gama de voces y por consecuencia las experiencias que se pueden leer desde los objetos de moda. En ese sentido, Kwint¹³, propone que lo inherentemente subjetivo de la memoria puede ser también una fuerza tanto creativa como constructiva de la cual surge la posibilidad de encontrar nuevos descubrimientos. De esta forma, “su naturaleza performativa y discursiva ofrece nuevas oportunidades para participar en investigaciones y curaduría de exhibiciones colaborativas en museos”¹⁴.

UNA NOCIÓN DE LA HISTORIA DE LA MODA EN CHILE

La moda femenina en Chile ha estado fuertemente influenciada desde sus inicios por las del extranjero. En términos generales, durante el período de Colonia, la presencia española impuso un estilo rígido y severo (tanto en materiales como formas) que hacía contraste con la marcada pobreza del territorio nacional. De a poco, los modelos franceses llegarían para regir la pauta durante el s. **IXX** donde dentro de este marco general se irían produciendo cambios graduales pero desfasados en términos de lo que estaba pasando en Europa.

De forma paralela, también se encontraba presente el sector de la población chilena que no podía costear los precios de exportación de estas prendas europeas, o, dicho de otro modo, los sectores populares que constituían la gran mayoría de la población, aún debían vestirse con algo. Así, la producción de telas, trajes y todo aquel producto básico que cubriera la demanda de la población fueron producidos artesanalmente por mujeres, de forma que cerca del año 1840 ya había un total de 1000 hilanderas y tejedoras registradas a nivel nacional.

Ya a comienzos del s. **XX**, la influencia llegaba también desde Inglaterra, y aquellas mujeres que comenzaban a entrar al mundo laboral como institutrices, secretarías y dependientas, comenzaron a usar los trajes-sastre. Sin embargo, la situación general del escenario de la moda en Chile vista desde estos dos frentes seguiría de manera similar.

En la década del 30, “la Gran Depresión solo trajo buenas noticias al sector textil, no así para el grupo de vestuario, en el que aumentan los costos de producción manteniéndose la demanda”¹⁵. Lo anterior, si bien no sería un indicador de cambio rotundo en la configuración de la vestimenta consumida desde estos dos sectores, significaría el inicio del desarrollo de una industria textil nacional que a largo plazo sería una de las razones del acercamiento del “concepto de moda” a las masas populares, tanto por la

15. Biblioteca Nacional de Chile, 2020.



Superior:
-Portada Revista Zig-Zag N° 208 (1909)
-Librería Inglesa Diener & Co. (1905)

Inferior:
-Portada Revista Margarita N° 774 (1949)
-Aviso de prensa Barbara Lee (1945)



...Y AHORA
TAMBIEN UD!

POLYCRON AHORA VA DESDE
LAS MANOS DE LOS TRABAJADORES
DIRECTAMENTE A CHILE ENTERO.

QUIMICA
INDUSTRIAL S. A.
POLYCRON
INTERVENIDA

Publicidad Química Industrial S.A. Polycron Intervenida: ...Y ahora también ud!, Revista Paloma (1972)

16. Biblioteca Nacional de Chile, 2020.

nueva accesibilidad de las telas como en procesos productivos.

A principios de la década de los '60, los cánones de moda no habrían cambiado mucho a comparación de inicio del siglo: Seguía fuertemente inspirada en los cánones franceses, aunque ahora con Dior marcando la pauta, y propuesta de forma casi exclusiva para las familias con mayores ingresos. Respecto a lo anterior, Pía Montalva en su libro *Morir un Poco* preguntaría: “¿Qué ocurre en un país como el nuestro, donde, por ejemplo, quienes cumplen los requisitos para ser clientes de Dior constituyen una minoría casi inexistente?”¹⁶.

En ese sentido, las páginas de moda de las revistas contribuirían con material y descripciones técnicas como facilitadores de la reproducción de los cánones impuestos. Eva, por ejemplo, al ser una revista dirigida a segmento socioeconómico más elevado, en lugar de incluir moldes con la lógica del “hazlo tú misma” incorporaba entre sus páginas figurines luciendo modelos para que las lectoras pudiesen llevarlos directamente al sastre. En forma contraria, la revista Rosita, enfocada a los sectores populares, inundaba sus páginas con moldes, instrucciones y discursos publicitarios que reforzaban el concepto de ahorro obtenido en la confección propia de las prendas para las personas hogar. En el caso específico de la moda femenina, la edición traducida al español de la revista alemana Burda “marcó la pauta en lo que a confección casera se refiere” (p.³⁵⁶) por la buena de calidad de las instrucciones y de sus moldes.

Ahora “provistas de toda información y de las herramientas concretas para materializarla, las mujeres de clase media pueden ver realizado su deseo de estar a la moda” (p.³⁵⁹), mientras que, a finales de la década, como resultado de las medidas de protección adoptadas por el estado, el crecimiento del mercado interno y los incentivos del programa de promoción popular, el “deseo de estar a la moda” también estaría al alcance de los sectores populares.

LA CONSOLIDACIÓN DE LA ESCENA: EDUARDO FREI MONTALVA Y LA PROMOCIÓN POPULAR (1964 – 1969)

“Hacer y diseñar ropa en el hogar es una forma de práctica de diseño común para muchas mujeres”¹⁷, o al menos así lo fue en Chile durante la década de los '60. El día Jueves 10 de septiembre del año 1964, el nuevo presidente de la república Eduardo Frei Montalva, tendría reunidas a más de 200 personas pertenecientes a juntas de vecinos, sindicatos industriales y centros de madres¹⁸. El foco principal del encuentro: explicar los alcances de su naciente proyecto de promoción popular que consistía en “darle a cada uno en el medio en que viva la posibilidad de expresarse, de influir, de opinar, de exigir, cuando sea justo, y de contribuir de una manera organizada”¹⁹.

En ese sentido, la promoción popular se presenta como una medida para darle a los sectores que históricamente se habrían encontrado en el margen del desarrollo, los medios para que, desde la autogestión, generasen las herramientas para emprender y no depender únicamente del gobierno en tutela. La dinámica principal “permitía incorporar los aportes y las miradas de cada comunidad organizada, independientemente de su tamaño, enriqueciendo el diagnóstico inicial y facilitando la implementación de soluciones significativas para cada grupo en particular”²⁰.

Ahora, antes de ahondar en los ámbitos de acción de la promoción popular –y específicamente el que consideraría a miles de mujeres chilenas en la promoción de su rol activo al interior de sus mismas comunidades– considero importante mencionar el contexto chileno (y latinoamericano) en el debate sobre la marginalidad.

En América Latina, el concepto habría sido registrado desde el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, refiriéndose principalmente a los asentamientos urbanos periféricos que empezaron a extenderse desde las grandes ciudades y que eran deficientes de condiciones mínimas de habitabilidad. En Chile, la magnitud de la cuestión

17. Buckley, C. *et al*, *op. cit.*, p.157.

18. Pérez, A. *Eduardo Frei Montalva: Fe, política y cambio social. Santiago de Chile*. Chile: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional, 2013.

19. Cáceres, L. *El pueblo conquistó su acceso al poder*. Revista *Vea*, 17 de diciembre, 1964, p.15.

20. Pérez, *et al*, *op. cit.*, p.242.



Una de las expositoras en el Primer Encuentro Nacional de Dirigentes de Centros de Madres, Santiago (1969), Biblioteca Nacional de Chile.

21. *Ídem*, p. 247.

22. Garcés, 2002

23. No restringido únicamente a temas geográficos sino también de manera social.

habitacional era un elemento clave respecto de la situación de marginalidad²¹, donde a pesar de las diferentes medidas tomadas sobre el tema, todavía por el año 1958 se arrastraban cifras de 81.216²² personas viviendo en condiciones de marginalidad solo en la ciudad de Santiago.

Dentro del programa de Gobierno de Eduardo Frei Montalva, la “Promoción Popular no formó parte de los tópicos constituyentes del Programa de Gobierno, (sino que) se formuló de manera transversal”²³. Así, impulsado por la falta de participación asociada a la marginalidad (que en ese momento suponía un 50% de la población nacional) la Consejería Nacional de Promoción Popular se puso en marcha.

Dentro de todos los planes a largo y corto plazo de las diversas áreas de trabajo se encontraba el plan conocido como Operación Máquina de Coser, donde siguiendo la promesa inscrita en su lema “cada mujer chilena, una máquina de coser” se entregaron más de 70.000 máquinas de coser a mujeres pertenecientes a centros de Madres de escasos recursos. Además, un convenio con el Banco del Estado de Chile, daba la posibilidad de comprar máquinas de



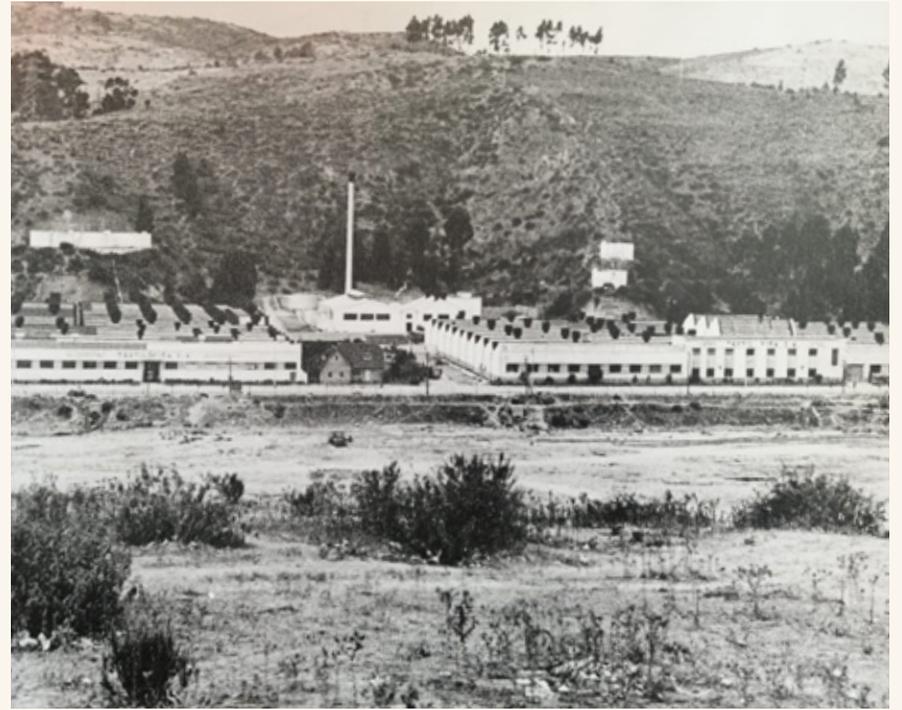
coser y de tejer a precios de costo o con distintas facilidades de pago. Así, sucedió lo mismo con la lógica de distribución o adquisición de insumos relacionados a la confección tales como la lana, la tela y los hilos, dando a las mujeres la posibilidad de confeccionar la ropa de la familia y de establecer pequeñas unidades productivas en sus sectores habitacionales.

Dentro de la capacitación técnica de la promoción popular de Frei, participaron más de un millón de personas donde las actividades asignadas para la población femenina se centraron en corte y confección, costura, peluquería, bordado

y economía doméstica. Ya, para 1967, el “mayor número de cursos dictados se concentró en las organizaciones femeninas, que consistían en un total de 1.888 agrupaciones registradas sumando un total de 39.300 mujeres”.

De esta forma, las políticas del Programa de Promoción Popular habrían impactado de forma radical la realidad de miles de chilenas, trayendo consigo un cambio cualitativo donde los sectores de mayor marginalidad tendrían mayor interacción con el resto de la sociedad en Chile.

“Las Mujeres también se unen” Cortometraje informativo realizado durante el Gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), explicando la labor realizada por CEMA © Archivo Audiovisual de Casa Museo Eduardo Frei Montalva.



Textileras en 1 y 14
Norte, Viña del Mar.
Archivo personal
Lydia M.

MODA Y CRISIS (1970 – 1975)

Para iniciar esta sección, creo importante aclarar a qué me refiero cuando se habla del concepto de crisis, especialmente dentro de un contexto tan marcado en la memoria de la historia nacional. En primer lugar, la Rae definiría en concepto de crisis como el “cambio profundo y de consecuencias importantes en un proceso o una situación, o en la manera en que estos son apreciados” o como una “situación mala o difícil”. A partir de esto, se toma el concepto de crisis para enfatizar una época de cambios e inestabilidad política, económica, y emocional.

Para complementar contexto y moda, la sección busca revisar de manera transversal el cómo el ambiente y escena inestable que se formaba en Chile, logró colarse dentro de los hogares para afectar el fenómeno consolidado de moda hecha en casa tratado en la sección anterior.

En una primera parte, con la llegada de la Unidad Popular al gobierno de Salvador Allende, la idea de crisis no estaría del todo desarrollada, más bien, se estaría formando un ambiente de incertidumbre frente a la creciente polarización política y desconfianza proveniente desde los sectores más conservadores.

Dentro de los cambios estructurales en el programa de gobierno de la Unidad Popular, y que afectaría a la industria textil que en ese momento ya abastecía el 97% de la demanda nacional, se encontraba la promesa de acabar con los monopolios industriales a través de la formación de un “área de propiedad social” de la economía estatizada (Barros, 2013). Así, para mediados del año 1971 el Ejecutivo habría intervenido masivamente en el sector textil a través de la expropiación o requisando las principales fábricas.

A partir de la segunda parte del año 1972, “la gente comienza a hablar de caos para referirse a la situación política-social-económica propia de un presente en donde todo parece estar en disputa”²⁴ y las publicaciones periódicas femeninas también comenzaron a reflejarlo.

24. Montalva, P. *Morir un Poco*, 2004.

25. Valenzuela, 2006, p.16.

26. Salinas, Linda, *regia, estupenda: historia de la moda y la mujer en Chile*. 2014, p.184.

Valenzuela (2006) diferencia la evolución económica del gobierno de Allende en dos fases: La primera se extendería hasta mediados de 1972 a la que llama “fase de expansión impulsada por la demanda, especialmente por el lado del consumo”; y la segunda “fase conservadora, de agudización de los desequilibrios y de semi-estancamiento” que cubriría la segunda mitad de 1972 y terminaría con el golpe de estado.

Respecto a la primera fase, Valenzuela nombraría en uno de sus puntos, el crecimiento de la demanda interna y la dificultad para responder con la oferta interna del todo. De esta forma, el alza de los bienes importados (especialmente de alimentos), sumado a la baja del precio del cobre, el cese de las inversiones y préstamos extranjeros, comenzaría a crear un ambiente de desabastecimiento.

Durante la segunda fase, comenzaría a emerger el descontento. Asimismo, acentuando “los desequilibrios económicos y sus manifestaciones más directas; inflación, escasez, mercado negro, etc.”²⁵.

A principios del año 1973, la ropa nueva resulta extremadamente cara. La revista *Eva* publicaría entre las hojas de su revista frases como “**¡Ninguna mujer estará pasada de moda! se usa todo**” y “**No sufra buscando géneros. Todo lo que tiene de temporadas anteriores puede servir**”.

Por su parte, Juan Luis Salinas, periodista autor del libro *Linda, Regia, Estupenda: Historia de la moda y la mujer en Chile*, señala que “**en las bodegas solo vendían dos kilos de lana a quienes mostraban factura de máquina de tejer**” y que “**en los depósitos de empresas textiles como Hirmas, Caupolicán o Yarur las colas empezaban de madrugada**”²⁶

La inflación aceleró a niveles explosivos: de un 39% anual registrado en el mes de abril de 1972, en exactamente un año, la cifra llegó al 199% anual. En junio de 1973, la Revista *Ercilla* publicaría el siguiente suceso:

Después de una infructuosa cola de diez horas, decenas de madres de familia quebraron vitrinas en procura de apenas un kilo de lana para tejer

EL DINERO NO HACE LA FELICIDAD... (¡pero cómo calma los nervios!)



El Banco del Estado también sabe que el dinero no hace la felicidad, pero como quiere que sus clientes manejen como un reloj, ha aumentado los montos máximos que permite a requestar y le está pagando mejores intereses, con la seguridad que representa la primera institución crediticia del país.

En esta forma, el Banco del Estado ha aumentado su Límite de Abono a Pagar, en la mejor herramienta para su cliente empresario INTERÉS REVALUADOS que permiten su constancia y su ahorro.

¡Gane más... gane con Chile... gane con la seguridad que le da el Banco del Estado de Chile.



Consulte en cualquier de las 208 Oficinas que el Banco tiene a lo largo del país.

HECHAS EN CASA

El ahorro de hoy será mañana la protección de su hijo. Para Chile, este ahorro significa progreso... Para su hijo, un futuro de seguridad.

CAR
certificados de ahorro reajustable banco central de Chile

Cuánto gana una dueña de casa?

Nada... o mucho, según su iniciativa. Puede seguir encadenada a las tradicionales "labores del hogar" o puede liberarse económicamente instalando en su casa la pequeña industria de las grandes ganancias: una máquina de tejer.

Erika o Diamant. Tejen cualquier material: lana, hilo, algodón o fibra. Garantía, repuestos y servicio técnico asegurados. Menos, madajero, bobinador y un curso completo de manejo y tejido en nuestra propia Academia, incluidos.

Máquinas de tejer **ERIKA Diamant**

ESTADO 107 MATUCANA 880 Academia de Tejidos, Servicio Técnico y Repuestos: SAN ANTONIO 50, Entrepiso

Cómprela a **24 MESES** por intermedio del Banco del Estado.

Izquierda:
-El dinero no hace la felicidad... (1975)
-El ahorro de hoy será para mañana la protección de su hijo (1972)

Derecha:
-Publicidad máquinas de tejer Erik Diamant. Revista Rosita, Diciembre 1972.

27. Emol, 2014. Una radiografía a la mujer chilena a lo largo de la moda [online] Disponible: <<https://www.emol.com/noticias/Tendencias/2014/05/09/740353/Una-radiografia-a-la-mujer-chilena-a-lo-largo-de-la-moda.html>> [Acceso 10 de Julio 2021].

En relación a la escasez de material que se genera en este contexto donde la prioridad iba para la cobertura de las necesidades básicas, en una entrevista para Emol, Salinas²⁷ (2014) comenta lo siguiente:

Ellas se las ingeniaban para hacer vestidos con géneros que anteriormente eran considerados de baja escala como el percal y el tocuyo. Con estas telas se hacían vestidos que adornaban con cintas y bordados. (...) y pantalones con telas gruesas para hacer colchones que tenían una textura similar.

Para 1975, la nueva política liberal desarticuló el régimen proteccionista seguido desde los años '30 como resultado la gran crisis económica mundial. De esta forma, la industria textil nacional se vería ahora enfrentada a la oferta traída desde el extranjero. La ropa usada y las telas por kilo llegaron como una oferta para combatir la crisis económica con ropa barata, pero que marcaría el inicio de un apresurado fin de la escena doméstica de la confección de la propia vestimenta.

II. MARCO TEÓRICO

III. OPORTUNIDAD

OPORTUNIDAD DE DISEÑO

La historia como disciplina ha adquirido un nuevo enfoque en los últimos decenios. Ya no se limita a narrar o interpretar grandes sucesos y procesos históricos, sino que también ha observado acontecimientos de menor escala, los cuales se entienden como la base para el desenvolvimiento de la historia y sus micro relatos. Este nuevo encauzamiento, se conoce como “microhistoria”, la cual busca comprender sucesos o personajes específicos que, desde una visión historicista general no logran ser percibidos. (Vidal, 2017)

Como diseñadores, tenemos la capacidad y responsabilidad de trabajar constantemente con lo cotidiano. Con aquellos objetos que ya se han vuelto casi invisibles cuando los damos por sentado. Como hacedores vemos y sentimos la materia diferente, y por lo mismo se nos abre la oportunidad de descifrar y traducir historias de maneras diferentes también.

El objeto de estudio de esta propuesta apunta a reflexionar en torno a la relación que se genera en la confección doméstica de la vestimenta, la experiencia vivida por las mujeres y la importancia de este fenómeno en sus vidas dentro de un contexto de inestabilidad y crisis económica, política y social. En ese sentido, los relatos escritos y orales de historias de vida personales son métodos que permiten interpretar el significado particular de la escena propuesta. Esta propuesta busca, por un lado, aportar en la creación de un relato más cercano y humano de un período importante dentro de la historia de nuestro país desde una perspectiva de género, y por otro, activar a través de la nostalgia recuerdos y experiencias vividos que se encuentran deficientemente representados en los registros oficiales y que amenazan con morir con sus protagonistas.

28. Vidal Miranda, Álvarez Caselli, & Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Diseño. (2017). *Moda al paso : Historia de las boutiques y pequeñas tiendas de vestuario de la zona oriente de Santiago.*

FORMULACIÓN

¿Qué? Investigación en diseño materializada en una publicación impresa que, por medio de una compilación de testimonios orales y visuales de mujeres sobre sus actividades de confección de moda hecha en casa, explore distintos aspectos del rol de la mujer chilena que abriga en la década de los 70 en la comuna de Concón.

¿Por qué? Los relatos de actividades cotidianas ocurridas en una década marcada por un cambiante ambiente social y político que afectó directamente la vida privada de un grupo importante de mujeres chilenas, a menudo pasan desapercibidos y se dejan fuera del relato histórico.

¿Para qué? Reconocer y poner en valor las actividades de creación realizadas por mujeres de la comuna de concón en un período de inestabilidad y crisis, para que puedan encontrarse en el relato histórico y reencontrarse. Además, la investigación busca rescatar parte del imaginario visual y cultural de este periodo.

Objetivo General Identificar, traducir y visualizar la relación entre la confección doméstica de la vestimenta propia y familiar, y la experiencia vivida por un grupo de mujeres conconinas dentro del contexto de inestabilidad y crisis de los 70's en Chile desde una perspectiva sensible y personal.

Objetivos específicos 1) Recolectar fotografías y objetos de la escena en estudio de distintos grupos familiares.

I.O.V. Creación de afiches físicos y web para contactar a distintos grupos familiares fuera del grupo hogar.

2) Traducir los mensajes materiales y verbales con tenidos en los objetos recolectados.

I.O.V. Creación de archivos personales que permitan generar un cruce de información.

3) Visualizar la información rescatada de una manera sensible.

I.O.V. Estructuración de un relato a través de la creación de un storyboard.

CONTEXTO Y AUDIENCIA

Beneficiarios e interesados.

El siguiente proyecto está dirigido a tres tipologías de grupos. Por una parte, tenemos al mundo académico que contempla profesionales, estudiantes o investigadores con intereses en el área de indumentaria, historia del diseño, y/o cultura material a los que –de modo presencial– se puede llegar a través de la difusión de esta publicación impresa tipo fanzine en los centros educacionales como nuestra universidad.

También, se considera como beneficiario y posibles interesados, a las organizaciones con fines de resguardar la memoria local de los habitantes de la comuna de Concón, como por ejemplo el Museo Histórico y arqueológico de Concón.

Es a través del segundo grupo que se busca llegar al tercero por medio de conversatorios, anecdóticos (o tertulias presenciales en un futuro) con el proyecto como punto de partida.

Área de intervención.

La presente investigación busca ser un aporte en los insuficientes acercamientos existentes sobre la historia de la moda hecha en casa por parte de un grupo de mujeres chilenas trabajadoras. Se propone, que, en una primera etapa, el estudio se encuentre disponible en el ámbito académico y profesional, teniendo de eje central el servir como base y nutrir nuevos proyectos relacionados de otros creativos.

Para una segunda etapa, el proyecto buscaría aliarse con instituciones locales como el Museo Histórico y Arqueológico de Concón para poder seguir expandiendo la investigación dentro del marco de rescate de la memoria local (anecdóticos, tertulias y talleres de escritura creativa)

que actualmente la municipalidad y el museo están impulsando. De esta forma, se propone estimular una difusión masiva en conjunto con las presidentas de Centros de Madres o grupos del Adulto Mayor para abarcar la mayor parte de la población de Conconinas que sea posible. De esta forma, se cumpliría uno de los objetivos más importantes de la investigación donde se busca que más mujeres puedan encontrarse en el relato de nuestra historia y la vez, reencontrarse.

Asimismo, se considera también, generar un proyecto editorial digital para conservar un registro o base de datos para el museo y la comunidad.

PROYECCIONES

En el año 2016, bajo el marco de la celebración del Día Internacional de los museos y del aniversario N° 16 del Museo Histórico y Arqueológico de Concón, la municipalidad de la comuna impartió una serie de actividades en donde se dió vida al primer encuentro anecdotario de Concón.

Estos anecdotarios, tienen como fin "buscar rescatar el patrimonio inmaterial de nuestra comuna a través del relato de anécdotas y experiencias vividas en nuestro Concón antiguo, por personas locales"²⁹

Junto a otras labores como la del "Taller de Memorias de la Viejeñtud Conconina de los 80 y 90", que por su parte imparte talleres narrativos es post del desarrollo de la memoria local de Concón "en el que se busca generar relatos orales de anécdotas y recuerdos de los conconinos sucedidas en dichas épocas, para al final poder generar un compilado que permita materializar dichos relatos"³⁰; es que se busca presentar este proyecto para abrir un espacio más grande de convocatoria, y posteriormente, definir un plan estratégico para la salvaguardia de estas memorias de mujeres locales.

29. Municipalidad de Concón. 2º ENCUENTRO ANECDOTARIO DE CONCÓN, 2016.

30. Taller Memorias De La Viejeñtud Conconina De Los 80 Y 90. (2021). Acceso 8 July 2021, from <https://eligeicultura.gob.cl/events/10375/>



ANTECEDENTES



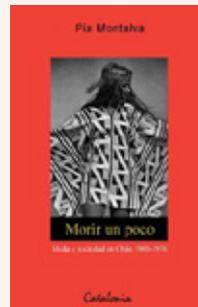
Moda al Paso por *Josefina Vidal*.

Este proyecto busca relatar la historia de las primeras boutiques que se asentaron en la capital y además rescatar fotografías que formaron parte del imaginario de la moda nacional de período.

31. Parte de la sipnosis del libro rescatada de "La Librería del GAM"



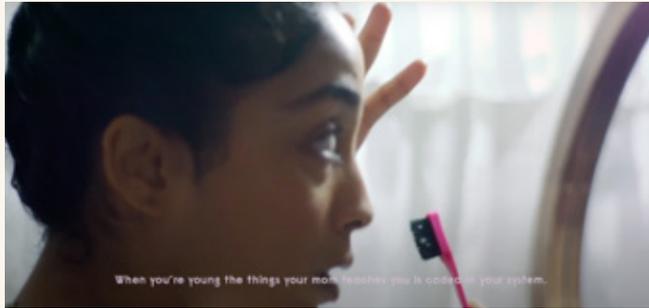
Linda, regia, estupenda por *Juan Luis*
Libro de historia de la moda y la mujer en Chile, que a través de una narración por décadas narra la evolución de la moda en Chile y del rol de la mujer en la sociedad.



Morir un Poco por *Pía Montalva*: "Libro sobre la moda, la reconstrucción de una esfera femenina propia y específica, un espacio de autonomía en medio del oleaje que lo desbordaba todo. El recorrido comienza a principios de los años 60, cuando las chilenas aceptaban modelos impuestos desde afuera; le sigue aquella época de vertiginosos cambios representada por una moda sin pautas donde todo cabe, para terminar el ciclo en los años que siguen al Golpe de Estado, con el intento de imponer rígidas normas."³¹

REFERENTES

Conceptuales



Pelo Lacio por *Diane Russo*: En este ensayo visual Luz Guzmán, una joven dominicana que vive en el Bronx, une lo que es hoy con las raíces de su pasado a través de la conexión intergeneracional que las mujeres de su familia (al igual que muchas otras) tienen en torno al cabello.



Inherited Memories por *Rashi Sharma*: Proyecto que narra historias de la partición India a través de textiles. Como parte de su búsqueda personal de la autora, este foto-libro es una compilación de fotografías de que fueron conceptualizadas después de escuchar historias de migrantes que experimentaron la partición de 1947.

Forma



PosterZine por *People of Print (In Perpetuum)*: Proyecto de publicación mensual que toma la forma de una mini-revista que se despliega en un póster en formato A1 (594x841 mm).



Serie de carpetas y carteles para DMY International 2012 por *Stephie Becker*:
La exposición BER-JFK - Berlin Products tuvo lugar como parte del Noho Design District de Nueva York. Las obras de 16 diseñadores y estudios de Berlín se expusieron en una exposición colectiva. BER-JFK - Berlin Products fue comisariado por DMY Berlin en colaboración con Mark Braun.



One Fine Dinner por *Charry Jeon, Saerom Kang y Kiwoong Hong*:
Revista mensual publicada por CFC Publishers. Cada número elige una región específica e introduce información sobre comida, cultura y viajes en esa área. También hay postales junto con revistas que contienen recetas relacionadas con cada región.



Estéticos



Revista Burda Moden, *Hubert Burda Media*: Revista de moda publicada en 17 idiomas y en más de 100 países. Cada número contiene patrones para cada diseño presentado ese mes.



Revista Rosita, Editorial *Zig-Zag*: Revista chilena de moda y manualidades publicada durante los años 1947-1972.

IV. INVESTIGACIÓN

LA METODOLOGÍA: Definiendo el patrón y aprendiendo a ver la luna

Definir una metodología de investigación en diseño no es tarea fácil, y si bien no es un tema nuevo de discusión dentro del área, aún se trata de un tema difícil de definir de manera tajante. Para Jaron Rowan y Marta Camps, una de las discusiones más ausentes entre los debates nacidos desde diferentes autores y escuelas es el “cómo pensar la investigación en diseño como una práctica situada, con sus materialidades específicas y lenguajes de investigación” y –el cómo esto a su vez– a puesto de rivales las acciones del “hacer y pensar, conocer y sentir, investigar y jugar, razonar e intuir”³².

Una de las múltiples formas en que los artistas y diseñadores se conectan con el campo de investigación se conoce como Practise-Led Design research³³, el cual se trata de un acercamiento que se caracteriza por tener un foco en los problemas, preocupaciones e intereses que son estudiados y expresados a través de la producción de artefactos creativos³⁴. Lo anterior, situaría al objeto como un objeto de experiencia y el resultado creativo de la misma investigación sería tan importante como el conocimiento imbuido en él. Ahora, si bien lo propuesto por esta metodología o acercamiento hace un énfasis en que el acto de hacer –por parte del diseñador– se convierte en objeto de investigación, ¿qué sucede cuando estos objetos llenos de significado ya han sido creados? ¿Cómo podemos volver a despertarlos?

Volviendo a Rowan y Camps, se propone, entonces, “dejarnos acompañar por instrumentos, objetos y cacharros”³⁵. Law (2004) habla de los “métodos inventivos”, los cuales buscan alejarse de la predefinición de los resultados, defendiendo que la investigación en diseño “debe ser capaz de establecer métodos que nos permitan hacernos sensibles. Sensibles a la materia, a lo social, a los cuerpos y a los conceptos que se barajan constantemente”.

32. Rowan, J., & Camps, M. *Investigación en diseño: suturando cuerpos, cacharros, epistemologías y lunas*. Artnodes. <https://doi.org/10.7238/A.Vol20.3133>, pag. 3.

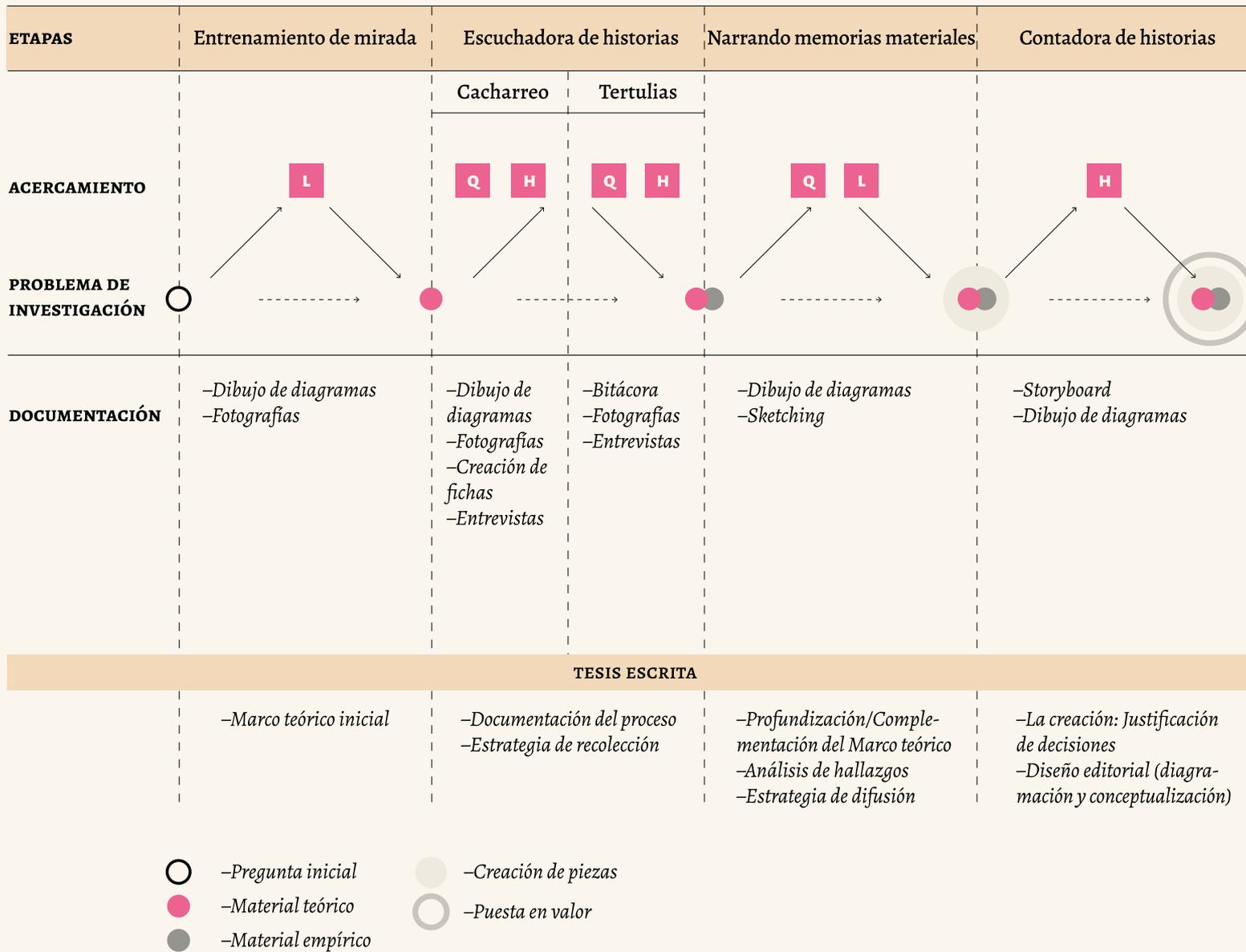
33. Investigación dirigida por la práctica.

34. Mäkelä, Maarit. (2007). Knowing Through Making: The Role of the Artefact in Practice-led Research. *Knowledge, Technology & Policy*. 20. 157-163. [10.1007/s12130-007-9028-2](https://doi.org/10.1007/s12130-007-9028-2) (página 159)

35. *Revista diseñar* n°14, p.108.



De esta forma, se proponen 4 etapas dentro de la investigación: Una inicial de entrenamiento de mirada, que contempla un acercamiento desde las fuentes históricas formales. Una siguiente, dedicada a escuchar, hacer, jugar, dejarse llevar por la materia y traer lo humano de vuelta a los datos duros. Una tercera de razonamiento, y una cuarta para volver a hacerlo materia.



Esquema metodología. Hecho a partir de la metodología creada y utilizada por Nithikul Nimkulrat para su investigación Paper World.

O I

Etapa

36. Rowan, J., & Camps, M. *Investigación en diseño: suturando cuerpos, cacharros, epistemologías y lunas*. Artnodes. <https://doi.org/10.7238/A.Vol20.3133>, pag. 3.

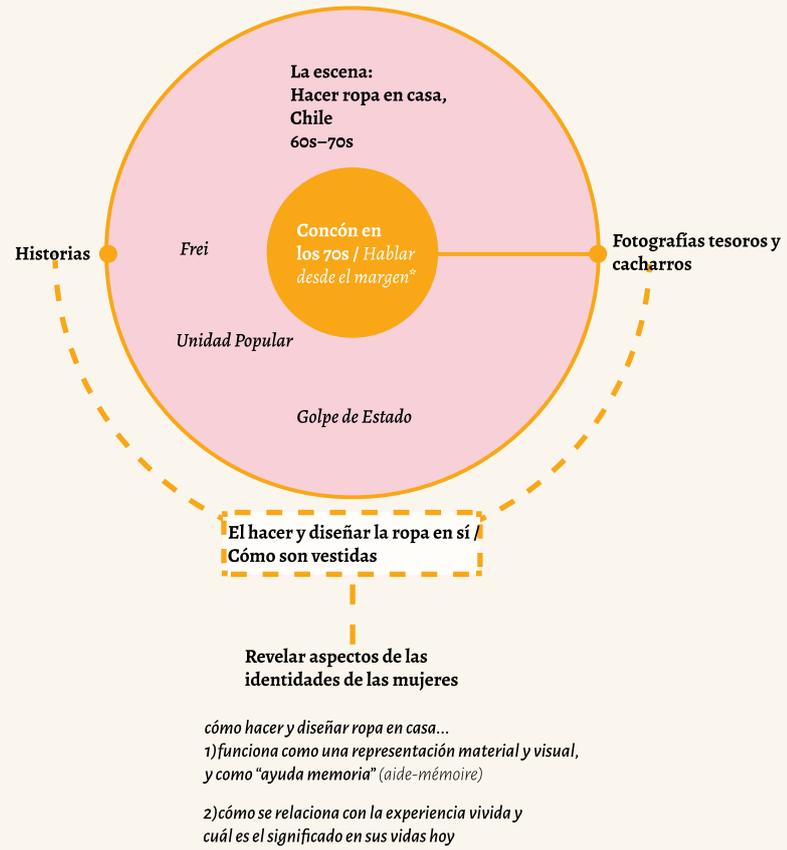
ENTRENAMIENTO DE MIRADA

Rowan y Camps relatan de una manera fascinante la importancia que el filósofo y antropólogo Bruno Latour otorgó al hecho que Galileo fuese tanto un hombre letrado en las ciencias como una persona con intereses en el dibujo para sus descubrimientos. Galileo, según relatan, no fue capaz de entender la luna solo por tener acceso a un telescopio al que otros científicos pudieron haber tenido, sino que también, por “tener la mirada entrenada para ver juegos de luces y sombras”³⁶. De esta manera, “Si Galileo no hubiera sido un dibujante bueno (ya alguien acostumbrado a seguir las leyes de la perspectiva recientemente descubiertas), nunca hubiera interpretado las sombras que veía sobre la Luna como la proyección de las montañas; en cierto sentido, no habría <<visto>> nada en su lente, salvo unas manchas tornasoladas”^x. Así, sus habilidades lo habrían hecho sensible a ver lo que todos pueden mirar.

En consecuencia, es como la primera sección de la investigación fue bautizada. En una primera parte, se hace énfasis a aquellas cosas que como practicante de diseño me hacen sensible desde nuestra inherente conexión con lo material, la vida cotidiana y el hacer. Por otra, lo que llevaría a la construcción del marco teórico de la investigación.

Entrenar la mirada significó entonces, ver *un algo* inicial, y unir cosas para comenzar a ver *ese algo* en todas partes y de maneras distintas.

En esta etapa, nacen las primeras preguntas, las primeras hipótesis y se amplió el rango visual a través de conversaciones iniciales con mujeres de la escena y bibliografía.



Esquema general final
de la etapa de entrena-
miento.

Etapa

ESCUCHADORA DE HISTORIAS

Cacharreo.

En sus variadas definiciones descrito como *pasar el tiempo haciendo algo y/o estudiar, explorar, coleccionar, armar o desarmar componentes de máquinas*, el objetivo de esta subetapa fue precisamente eso. Juntar material que fue partícipe de la escena de distintos círculos familiares dentro de la misma comuna, para generar vínculos, diferencias y tensiones en la información.

Para ser llevada a cabo, el *cacharreo* tuvo que ser dividido en un plan de acción.

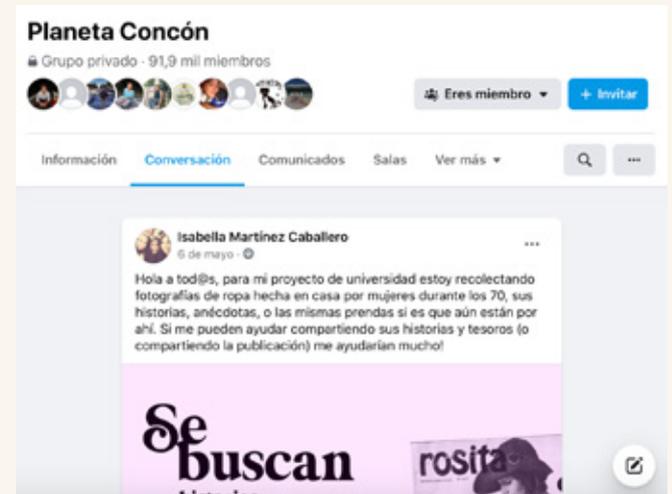
1) Difusión: El primer paso; invitar a personas fuera de mi familia extendida a compartir sus historias, experiencias y, en lo posible, sus tesoros (lo que se convierte particularmente difícil cuando hemos sido llamados por más de un año al distanciamiento social)

Para llegar al grupo de mujeres primera y segunda generación, o en otras palabras, madres e hijas de los 70, fue necesario pensar dónde encontrarlas; por lo que se propone una difusión física y otra online de la invitación.

En la difusión física, y como se muestra en el mapa de la siguiente página, se dividió a la comuna de Concón por sus correspondientes unidades vecinales, identificando los principales sectores comerciales donde se podrían emplazar estas mujeres en contexto de pandemia.

La **chincheta verde** representa mi base de operaciones. Las **chinchetas amarillas** marcan lugares y actores clave tales como negocios donde se suele comprar el pan, tiendas de lanas, telas y otros insumos de confección, y personas involucradas en juntas de vecinos de su unidad.

Para la difusión online, se priorizaron dos medios: a) el Grupo de Facebook “Planeta Concón” que cuenta con más de 90 mil miembros de la comunidad; y b) Grupos de Whatsapp como el de “Departamento de la mujer” de ENAP.



Afiche impreso y fotocopiado en "Librería Gigi" en papel Bond de colores de 80 gramos para reducir costos y facilitar la reproducción de estos de ser necesario.

Para la difusión online, se cambian los formatos a las dimensiones ideales de las distintas plataformas.

Mensaje clave para llamar la atención.

Mensaje directo a la audiencia.

Presentación.

Invitación final.

Contacto.



Instagram y Facebook stories:
1080 x 1920 px



Facebook post:
máximo negro: 1200 x 1800 px

Imagen de revistas típicas de la escena para situar al lector dentro de un contexto a través de la imagen.

2) Recibimiento de tesoros: La segunda fase del cacharreo fue el recibir todo lo que viniera. Fotografías, audios y objetos asociados a la invitación. Todo, para disminuir el riesgo de eliminar información que podría ser valiosa de manera preliminar. El objetivo de este recibimiento de tesoros consistió, también, en la organización de este *recibir todo lo que viniera* y – de ser una entrega física – la coordinación de este ceremonioso préstamo.

En términos generales, los préstamos funcionaron de la siguiente manera: a) Coordinación de la entrega; b) definición de una fecha de devolución de tesoros específica de ser necesario; y c) la entrega de un cupón para que los prestamistas pudieran tener una garantía física del préstamo y yo, un mecanismo para evitar cualquier tipo de posible confusión. Así, al correr de las semanas, mi base de operaciones (mi pieza) se convirtió en un pequeño bunker lleno de historias.

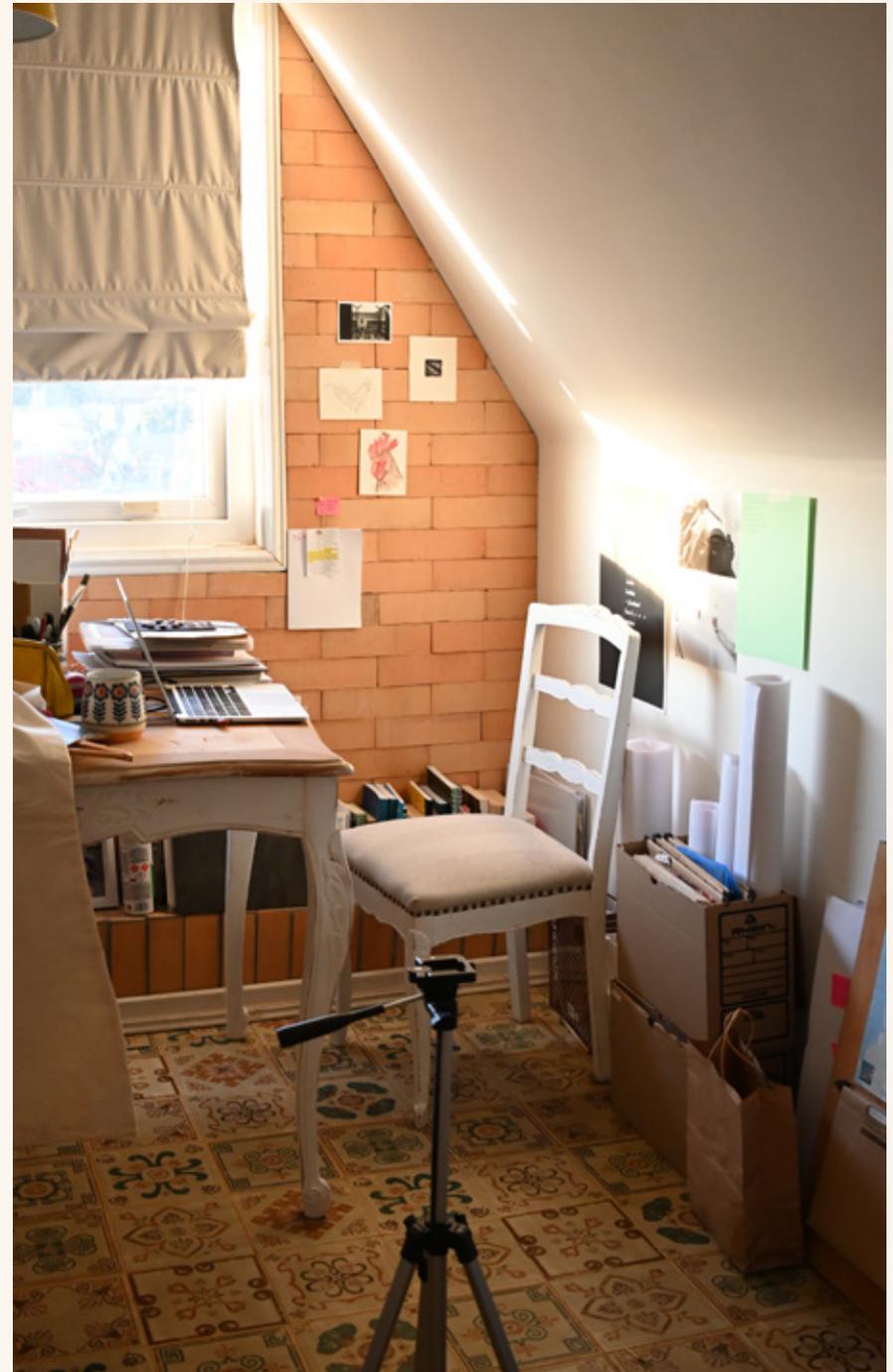
Organización del material físico

Fotografías. En el caso de tener que devolver la fotografías en un período corto, las fotografías fueron escaneadas, organizadas en carpetas virtuales y, de pasar por la siguiente etapa cacharreo “casting” impresas para una manipulación directa. De otra manera, las fotografías con un plazo mayor de préstamo fueron organizadas en “fichas” donde las distintas prestamistas y/o guardianas de historias tenían su propio archivo o carpeta colgante.

Entrevistas y mensajes. Al igual que las fotografías, las notas, audios, mensajes y entrevistas fueron transcritas e impresas para acompañar a las fotografías en sus respectivas carpetas.

Objetos. Las revistas, prendas y otros objetos fueron fotografiados para tener registro y disminuir al máximo la manipulación de estos.

Registro personal donde se aprecian algunos de los tesoros recolectados.





Posteriormente, fueron almacenados dependiendo de la naturaleza de estos en cajas, bolsas de papel, fundas, etc.

3) Devolución: Si bien la devolución de tesoros aún sigue proceso, algunos ya fueron devueltos siguiendo el siguiente proceso: a) la organización de la entrega; b) el chequeo de la información registrada en los “cupones (o vales) de préstamo”; y c) La marca de entrega, donde se utilizó un timbre (adquirido en un mall chino de la zona) para marcar en el talonario aquellos objetos que ya habían sido regresados a sus dueños.



Arriba: "Vale por" entregado en la etapa de devolución.

Abajo: Caja de fichas

Tertulias.

"1. Reunión de personas que se juntan habitualmente para conversar o discutir sobre una determinada materia o sobre temas de actualidad, normalmente en un café o, públicamente, en un programa de televisión o de radio"³⁷

De forma paralela a un cacharreo que cobraba vida propia y, como forma de adentrarme a la escena de confección de indumentaria hecha en casa, es como nacen las tertulias con dos mujeres primera generación.

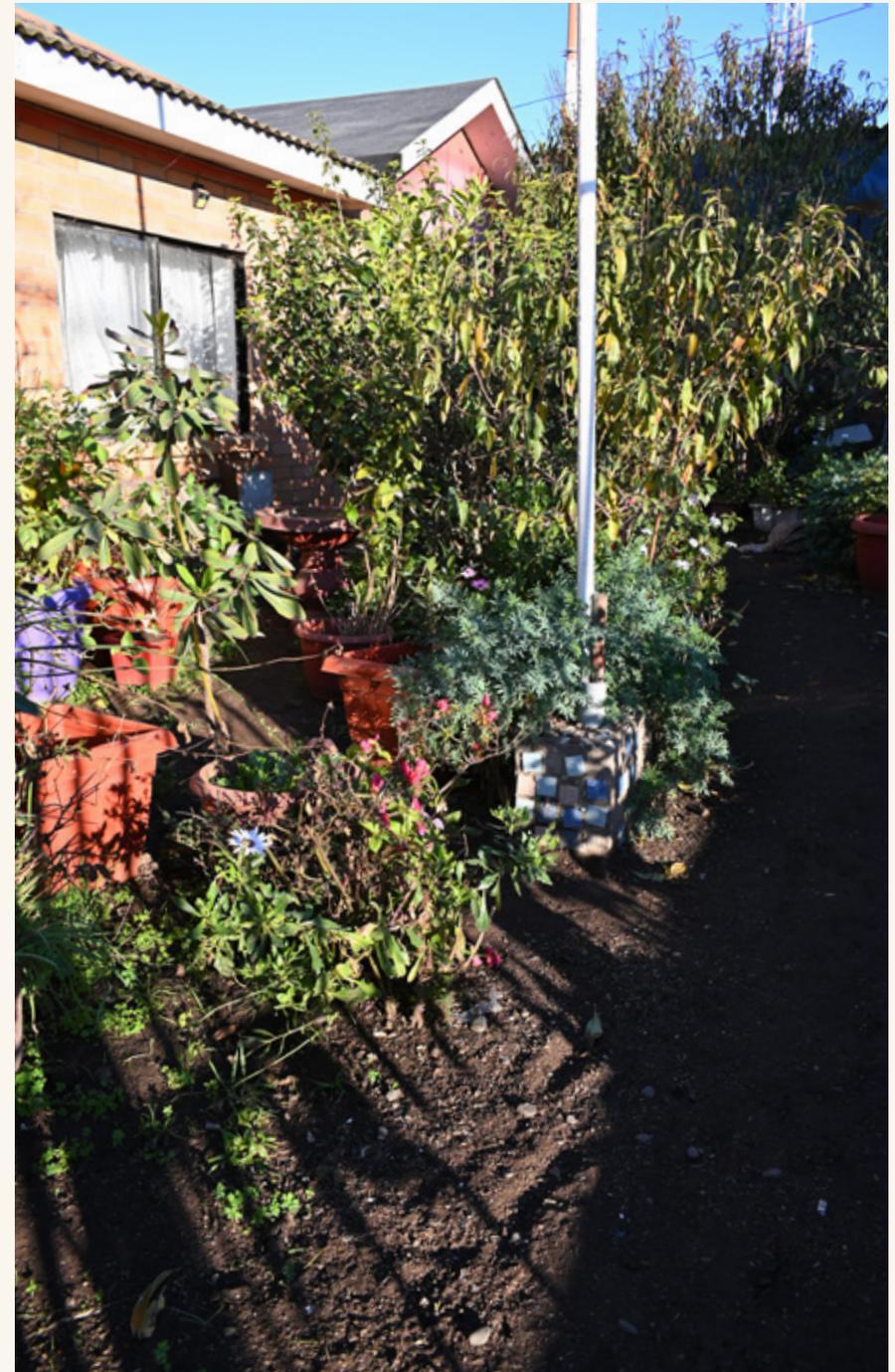
Todo nació de forma espontánea en una tarde donde mi propia abuela tejía un chaleco para bebé después de no haberlos tejido por mucho tiempo y donde se ofreció a enseñarme a tejer. Tras esa primera tarde es cuando vi indiscutiblemente necesario entrar en la escena desde la posición de participante activo. Hacer. Soltar. Fascinarme. Iniciar conversaciones, silencios y reflexiones inalcanzables antes de sentarme con mis primeros palillos para tejer.

"La investigación en diseño aún tiene que definir su disciplina, o puede también elegir indisciplinarse y no someterse a un marco rígido de acción"³⁸. Eligiendo la indisciplinación, convertí a mi abuela en mi maestra, y yo me transformé en alumna (como me llama ella ahora), de clases con falta de cualquier plan educacional salvo el ritual de té inicial y final tras cada tertulia.

Bajo esta misma idea, me puse en búsqueda de una segunda maestra que pudiera darme acceso a otras experiencias. Esta vez, el objetivo era encontrar a alguien que tuviese algunas similitudes, tales como espacio geográfico, edad y rol de madre dentro del período en estudio. Por otra parte, la búsqueda también contemplaba a una mujer que siguiese cosiendo (a comparación

37. Real Academia Española. (2001).

38. Rowan, J., & Camps, M. Investigación en diseño: suturando cuerpos, cacharros, epistemologías y lunas. Artnodes. <https://doi.org/10.7238/A.Vol20.3133>, pag. 3.



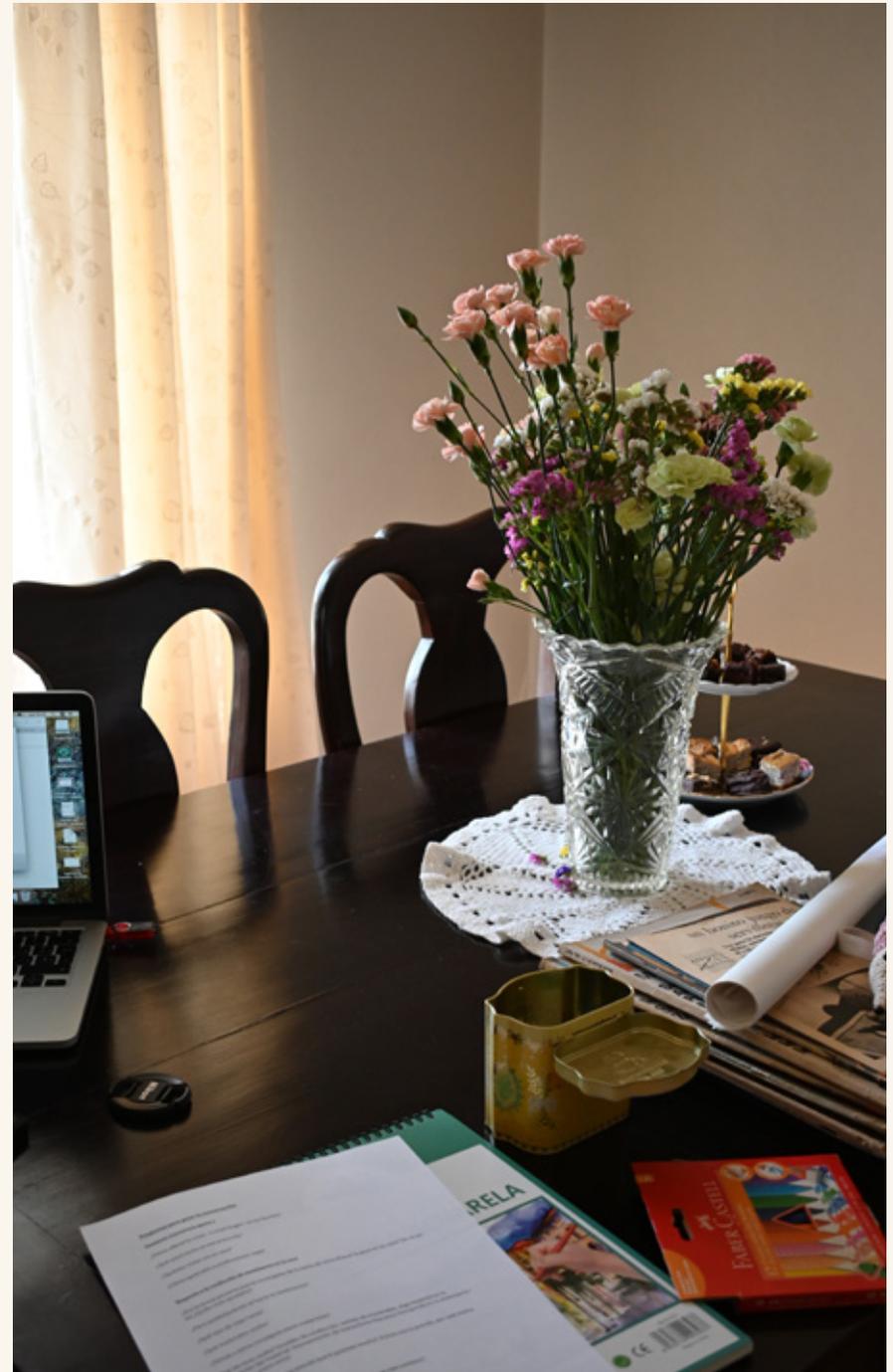
de mi abuela quien dejó el hilo y la aguja por sus palillos del número 6, crochet del 5 y lanas de 3 hebras apenas pudo), fuese parte de un grupo familiar distinto al mío, y, por supuesto, alguien que dentro de las particularidades de la crisis sanitaria quisiese también entrar en la aventura de enseñarme.

Así, tras una de mis primeras entrevistas presenciales de la fase de Cacharreo, llegué a conocer de una manera completamente distinta a la Sra. Lydia M., una ex vecina, modista y quien conoció muy de cerca la escena en investigación desde temprana edad. Una tarde, se multiplicó en otras donde no las pasamos conversando, mirando fotografías y tomando café. Sin embargo, la Sra. Lydia tenía una misión: enseñarme a confeccionar unos auténticos pantalones pata de elefante que identificamos en muchas de sus fotos familiares (al igual que en las de otras familias).

Cada uno de los dos grupos de tertulias contaba con un ritmo y dinámicas diferentes (desde ahí gran parte de la indisciplina) pero de manera general, ambos contaban con métodos de registro para facilitar un posterior análisis de las interacciones y tuvieron como eje central el hacer en conjunto para ir develando nuevas temáticas, historias y preguntas.

Dentro de los mecanismos de registro tomó protagonismo el seguimiento de un diario (al menos con mi abuela Hortensia), donde podía ir registrando las reflexiones, comentarios, preguntas, curiosidades, nombres y fechas sin la necesidad de paralizar a mi abuela con mecanismos de registro más tecnológicos (que descubrí fueron un fracaso tras mis primeros intentos por introducirlos). Hacer seguimiento a través de un diario es más que ir documentando lo que va sucediendo. Se trata de una forma de registro que permite a los diseñadores ser más conscientes del panorama en el que uno se está desarrollando³⁹.

39. De Beer, C. *Rethinking visual journaling in the creative process: exploring pedagogic implications.*





Las fotografías se mantuvieron presentes en algunas partes del proceso. Las grabaciones de audios, por su parte, se mantuvieron en las conversaciones con Lydia, quien parecía mucho más cómoda con la cámara y teléfono celular en frente.

Mi abuela y la Sra. Lydia –o el denominado “sujeto en estudio” en aproximaciones que parecen ser más distanciadas del mundo al que pertenecen– se convirtieron en una fuente clave y no solo de información directa, sino en su figura como maestras o expertas dentro del área de investigación.

De esta manera, ambas mujeres entregaron una comparación interesante en términos de acercamiento a la confección de indumentaria hecha en casa en un periodo que se desenvuelve entre los años 1964 y 1979. Sus vidas y habilidades de confección y diseño se dejaron entrever a través del relato oral, su práctica actual y sus registros fotográficos.

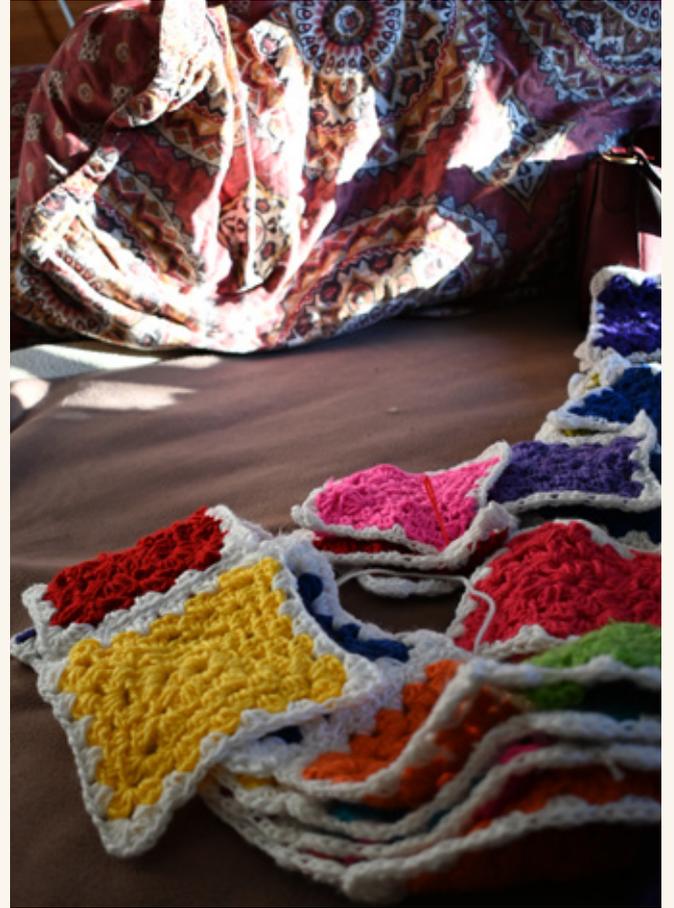
Imagen de tarde de tertulia con Lydia mientras me presenta algunas personas de su familia a través de su archivo fotográfico.

Fotos del proceso de confección de pantalón Burda con Lydia M.

Izquierda: Arriba, Lydia anotando las medidas de mi hermana Milena para ajustar el patrón Burda. Abajo se muestra patrón en la tela antes de fijarlos.

Derecha: Proceso de costura recta en máquina.





Etapa 3

NARRANDO MEMORIAS MATERIALES

El objetivo principal de esta tercera etapa fue analizar la información recopilada en la etapa anterior. Distinguir particularidades, encontrar puntos en común, hacer cruces.

Para esto, se propuso seguir de cerca las historias Hortensia Millai y Lydia M y entretrejerlas con los fragmentos de historias y vidas de otras mujeres de la comuna bajo el mismo período de tiempo ya recopilados en la etapa de cacharreo.

Se pusieron las cosas sobre la mesa (o la alfombra). Fichas con entrevistas, notas y fotografías, diario, vestidos, planchas, cartera, entre otros. El casting de cosas comenzó, y los grupos de fotografías a través de fundas plásticas se hicieron cada vez más precisos.

En términos prácticos, las etiquetas hechas de pequeñas notas adhesivas en la parte posterior de las fotografías se volvieron infaltables para no mezclar las fotografías una vez que estas debían volver a sus respectivos archivos. Encontrando los puntos clave, se añade un tercer elemento al telar: las fuentes oficiales y bibliográficas.

Imagen de la primera tarde de casting de imágenes.



Aprendiendo a coser: Maestras sin título

Una de mis preguntas iniciales comenzó desde lo más básico: ¿cómo estas mujeres aprendieron a coser, crear patrones, modificarlos, personalizarlos, armarlos y desarmarlos como si fuese parte de sus habilidades innatas?

Si bien las publicaciones nacionales femeninas como la revista Rosita hacían espacio en sus páginas con avisos de escuelas, cursos y diplomados de corte y confección para la mujer moderna, la educación formal no estuvo presente en la vida de todas las mujeres de la época, o al menos, no como único mecanismo de aprendizaje.

Las Maestras de la familia

Para aprender a coser, Lydia tuvo sus primeros acercamientos antes de saber que quería dedicarse a eso.

(...) mi hermana era modista profesional. Y como te digo, tenía mucho mucho cliente, y yo fui aprendiendo con ella. Entonces ya, cuando mi hermana se casó, se fue a la Argentina. Y yo ahí quería ser modista porque ella nos hacía toda la ropa. Así que quedamos sin modista toda mi familia (se ríe). Así que yo pensé y dije ¡Ah! Yo voy a empezar a estudiar moda... y empecé con mi suegra. Ella me hacía modelos y yo le cortaba pantalones, cosas para los niños, camisas y claro, todo. Yo a los chicos les hacía toda la ropa, ¡hasta las camisas! todo. (Entrevista personal, Lydia M.)

Sus primeros encuentros con el material fueron casuales. Su hermana, según relata, solía trabajar en una Casa de moda llamada Flaño ubicada al final de Calle Valparaíso tras haber estudiado en la escuela Vocacional de Viña para ser modista. Ahí, su hermana cosía desde la casa y debía ir llevando las prendas ya listas a la tienda, pero cuando había mucho trabajo, Lydia y su mamá la ayudaban. Hilvanando, llevando las prendas terminadas a la tienda de ida y más tela o piezas pre-cortadas de vuelta, cosiendo botones y



Imágenes de la tienda Flaño. Fuente: Familia Flaño a través de Diario SML.



ojales a mano y haciendo bastas. En 1965, a los 18 años de edad, Lydia se casó, y –con su hermana en Argentina– su suegra (de quien se asombra por no tener idea de cómo ella sin educación formal y bajos recursos, sabía “hacer patrones con los ojos cerrados”) tomó el rol de su primera profesora formal.

Reunir en un solo espacio la vida productiva y la vida familiar, lo práctico con lo emocional, pareciera difuminar las barreras entre enseñanzas. Las ideas de Hacer y Criar, como elementos separados, van quedando rápidamente atrás. Criar haciendo o hacer criando.

En una de las tantas tardes de Tertulias con mi abuela, ella decidió que quizás, sería bueno también aprender a usar los palillos y no únicamente el crochet. Me pasó un par de palillos y se sentó junto a mí a repetir un movimiento que nacía con poco esfuerzo de entre sus dedos.

Aprender el oficio a través de nuestras madres, tías o hermanas, es también entrenar la mano y el ojo a confeccionar una identidad visual que define a una familia a través de detalles.



Derecha:
Lydia (en el centro) y su
suegra (a la derecha).
Fuente: Lydia M.

Izquierda:
Imagen del matrimo-
nio de Lydia, 1965. A su
izquierda, su herma-
na. Fuente: Lydia M.



MAYO, 2021

NO ESTOY SEGURA SI ELLA LO
HABRÁ NOTADO, PERO HOY MI MAMITENCHI
ME ENSEÑÓ SOBRE LA INTEGRIDAD QUE
PUEDE SOSTENER EL DOMINIO DE UN SOLO
TIPO DE PUNTO EN TEJIDO. LA CLASE DE HOY
COMENZÓ CON "EL PUNTO LORRETEADO" EL CUAL
DESDE AHORA LLAMARÉ POR ESE NOMBRE, AUNQUE
LA VERACIDAD DE SU TÍTULO SEA COMPLETAMENTE
DISCUTIBLE. TOMÓ SUS PALILLOS DEL N°6, SU LANA
DE 3 HEBRAS, SE SENTÓ JUNTO A MÍ Y COMENZÓ A
REPETIR UN MOVIMIENTO QUE NACÍA NATURALMENTE
DESDE SUS MANOS. DE A POLO, UN PATRÓN ONDULADO
COBRABA VIDA Y DECIDIÓ QUE ERA MI TURNO DE
ENCIENDARME LAS MANOS. ME MIRÓ, LORRIBIÓ Y
DESPUÉS ME DEJÓ SOLA UN RATO. "NO NECESITAS MÁS
PARA ARMAR UN CHALECO TU SOLITA". SIN TRENZAS,
SALTOS, BOTONES, CAMBIOS DE LANA, ENCICLOPEDIA
DE PUNTOS NI PARAPERNALIA. LA HUMILDAD Y BELLEZA
DEL PUNTO DE PEQUEÑAS OLAS UNIFORMES, PARECÍA
ENTREBARMÉ DE MANERA AUTOMÁTICA TODO LO NECESARIO
PARA ABRIGAR Y ABRIGARME.



Arriba: Familia de
Jenny A.
Abajo: Familia de María
Teresa

Preparando Maestras: Educación escolar, clases particulares y la acción de CEMA

Decidida a ser la nueva modista de su familia, a los 22 años, Lydia tomó clases con una profesora particular quien le hacía (a ella y otras mujeres) clases una vez a la semana. De a poco, una clase se transformó en dos hasta llegar a las 3 clases semanales. “Habían como... empezamos varias, pero después ya fuimos quedando menos” comenta “los últimos años ya quedaban como 8, y entre las 8 todas hacíamos algo, pero eso fue trabajoso”

Para otras mujeres, como Nenita, la instrucción del oficio comenzó en el colegio. Su hija, Jenny, cuenta que “ella comenzó a coser cuando tenía 15 años, y aprendió porque le enseñaron (acá) en la escuela Oro Negro y desde ahí en adelante se dedicó a eso. Incluso hasta ahora... que sigue haciendo algunos arreglos para la casa”

Después de eso, su madre trabajó en Concón, en una sastrería que se ubicaba en Calle San Agustín con Calle 7. Luego, ya a principios de la década de los 70, Nenita cambió de trabajo—también dentro de la comuna— para ahora para hacer ropa en una Boutique que recuerda quedaba en Calle Borgoño y que se especializaba únicamente en ropa femenina. Ya, para 1973, Nenita se casó y —para poder cuidar de sus hijas— comenzó a trabajar como particular desde su casa.

Mi abuela Hortensia, aprendió de una manera distinta. Después de haber trabajado durante su juventud en la fábrica de lanas Testa ubicada en 14 Norte en la ciudad de Viña del Mar (paralelo a que sus hermanas Rosa e Irene trabajaran en la Fábrica de lencería Karam) en el año 1954 mi abuela Hortensia se casó y se dedicó al hogar y la crianza de sus futuros 7 hijos. El conocimiento más fino de sus habilidades en tejido y costura, habría llegado junto a su participación en los Centros de Madres.

En el año 1930, tras los esfuerzos de mejorar la realidad material y moral de las familias por parte del Estado, la Iglesia Católica y distintas instituciones privadas, se

comenzaron crear instancias instructivas para madres, casadas o solteras, que acudían a agrupaciones de centros de Madres por medio de una visitadora social ya que de una buena madre y esposa “dependía la formación de una familia bien constituida”X. Sin embargo, no es hasta 1960 que los Centros de Madres comienzan a dinamizarse y tomar un rol más activo dentro de instrucción de las mujeres pertenecientes a ellos. En 1964 —bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva— Los Centros de Madres son vistos como verdaderos “promotores del cambio social” creando como resultado la Central Relacionadora de Centros de Madres (CEMA).

En Concón, mi abuela perteneció al Centro de Madres “Alborada de Mar” el cuál por mucho tiempo no contó con sede propia obligando a las participantes del Centro a crear un calendario rotativo para que cada una pudiese ir facilitando su casa como sede de encuentro. Con el tiempo, la misma organización de CEMA, comenzó a pagar el arriendo de una casa y comenzaron reunirse sin falta cada lunes. Cerca de ellas, se encontraba otro Centro de Madres “Luz del Sol”, ubicado —irónicamente— frente a la casa de mi Abuela.

Allí mi abuela aprendió a tejer sus famosos chalecos, los cuales hacía por montones para venderlos a través del mismo CEMA “nunca nos pasaron la plata” reclama “así que yo dejé de pasarles los míos”

HOY LLEBAMOS Y ESTABA TEJIENDO
UN CHALELO DE BUAGUA. SU PATRÓN:
UN CHALELO DE PRUEBA QUE DICE
TUVO QUE HACER Y DESHACER
HASTA RECORDAR LOS CHALELOS QUE
HALE AHO NO MALTA, PERO QUE
ALGUNA VEZ HIZO POR DOLENAS
PARA VENDER A TRAVÉS DE LEMA.

04/2021



Chalecos de bebé hechos por Hortensia Millai en diferentes años. Izquierda: año 1989, derecha, 1994. Fuente: Elizabeth y Jacqueline Caballero.

Maestras impresas: Revistas como medio de aprendizaje informal

Hasta antes de 1930, la industria chilena no crecía de manera paralela a la industria del vestuario. Después de la segunda guerra mundial, donde el país ve un cese en las importaciones, la economía nacional se volvió proteccionista a modo de respuesta, y, de la mano de la creación de la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO), la industria textil comenzó a tomar fuerza.

Las mujeres, como resultado de la crisis, debieron ingeniárselas para, sin necesariamente ser costureras o modistas, confeccionar su propio vestuario. Es en este contexto en el que nacen revistas como *Rosita* (1947-1972), un “ícono de la moda, que reflejaba la sociedad de la época y los oficios que se configuran en torno a esta industria en ciudades como Valparaíso”⁴⁰.

A falta de Youtube, Google y Pinterest, la revista se inserta en el imaginario como medio que genera autoayuda de la propia instrucción en el oficio. Dentro de las revistas femeninas se destacan los moldes y la calidad de las instrucciones que estas contienen (Principalmente la revista alemana Burda). Cruz, hija y hermana de costureras, recuerda con cariño que “había revistas de patrones, pero también en el periódico venían en fechas especiales una sección de patrones, y en un mismo plano muchos. Eran líneas de colores diferentes para cada modelo, había que seguirlos para encontrarlo entre varios”⁴¹.

En una de nuestras tardes de tertulia, mi madre, Jacqueline, su hermana mayor, Daisy, y su madre, mi abuela Hortensia, recordaban (cada una con sus propias interpretaciones) el proceso de confección de una prenda bajo las instrucciones de una revista Burda. Mi abuela, por su parte, recordaba copiar los patrones en papel de diario para después poder ajustar un mismo modelo en las distintas tallas de sus 7 hijos “a mí no me gustaba eso” me confesó “tu tata me traía unos papeles de diario para poder cortar los moldes en distintas tallas y después poder guardarlos, y costaba re’ mucho mirar las líneas del otro lado”⁴².

La revista Burda Moden, publicada por primera vez en

40. González, F. *Revistas femeninas y desarrollo de la fuerza laboral femenina en Valparaíso*.

41. Cruz, B. Entrevista personal.

42. Hortensia, M. Entrevista personal.

43. van der Vat, D., 2005. Obituary: Aenne Burda. [online] the Guardian. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/news/2005/nov/16/guardianobituaries.pressandpublishing>> [Acceso 15 de Julio 2021].

44. www.burda.com.n.d. Aenne Burda – The Economic Wonderwoman. [online] Disponible en: <<https://www.burda.com/en/company/aenne-burda/>> [Acceso 15 de Julio 2021].

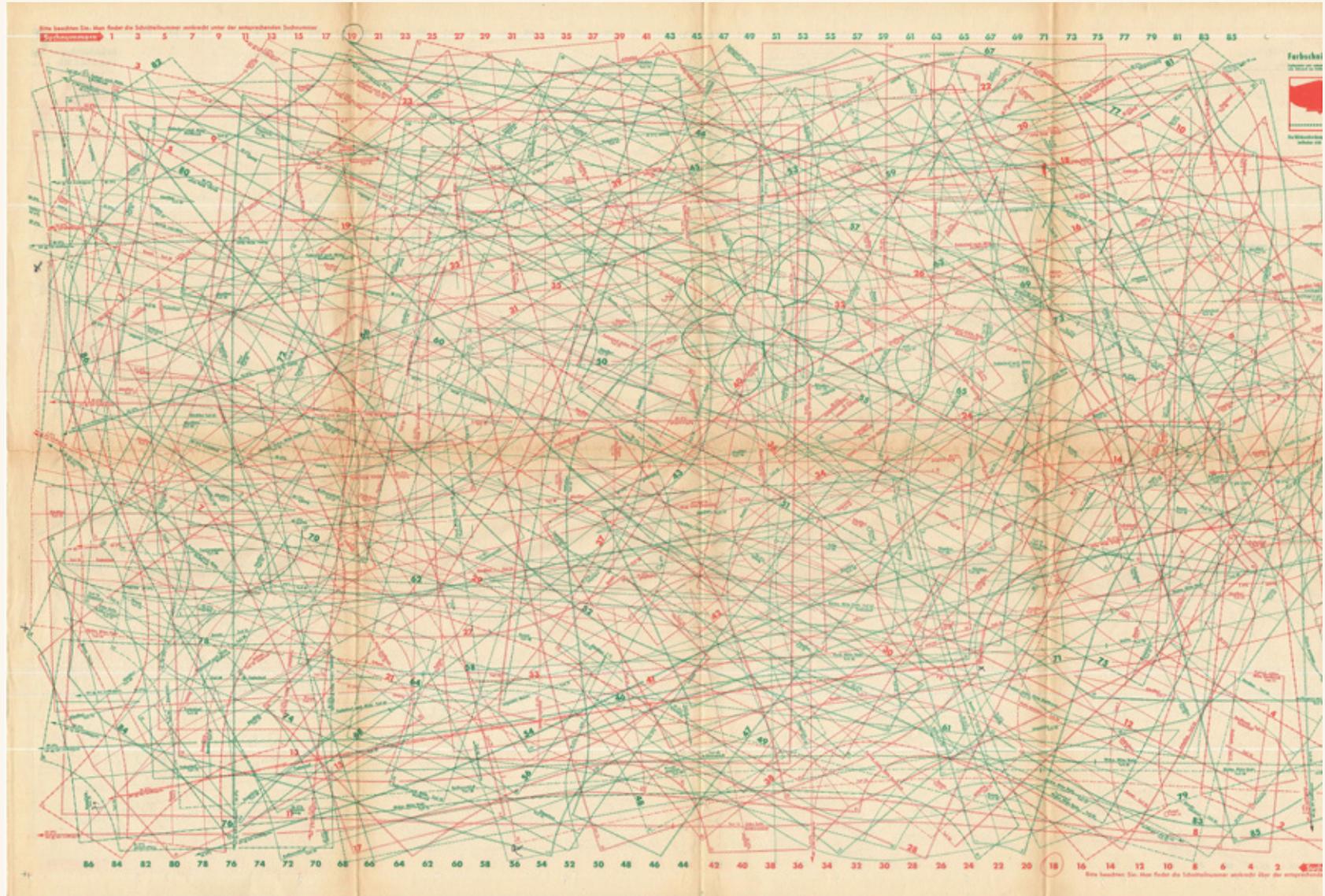
45. Lydia, M. Entrevista personal.

el año 1950 en Alemania y exhibiendo sus primeros patrones en 1952, permitió (en primera instancia) a las mujeres alemanas de post guerra confeccionar ropa de moda por solo el costo del material. El diario *The Guardian*⁴³, explicaría que el concepto propuesto por Burda encajaría perfectamente con la Alemania occidental de aquel entonces que carecía de dinero para comprar ropa, pero buscaba fuertemente ir a la par con el resto de los países occidentales. La misma Aenne Burda habría dicho que si bien ella no sabía mucho de costura, tenía claro que las únicas personas capaces de crear un patrón, eran las modistas⁴⁴.

Este mismo concepto habría encajado perfecto con el ambiente vivido en Chile, y tanto Burda, como la porteña Rosita, y muchas de las otras alternativas impresas para todos los niveles y gustos, habrían proporcionado a estas mujeres una alternativa para no desconectarse del resto del mundo.

“Yo no sé nada de Alemán, pero si uno sabe leerla, es super fácil seguirla. Es como aprender a leer un mapa. Uno se aprende los códigos y se te abre todo un mundo”⁴⁵ me aseguraba la Sra. Lydia mientras buscábamos algún pan-

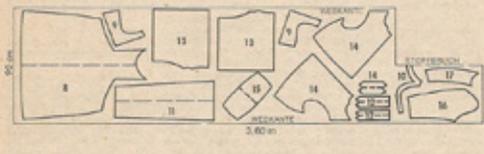




Molde de Burda Moden
 ____, 1967, hoja D, utilizado para la creación del pantalón junto con Lydia M. durante nuestras tertulias.

SCHNITTBOGEN D

und Arm Ausschnittbesatz jeweils eingeschlagen von Hand gegeneinander-nähen. Dem Schiltz einen Prymalon-Reißverschluss unternähen. Träger dem mittl. Rückenteil, ziehendspitzig. — **J o c k e**: Den Verschlus-kanten in Besatzbreite sowie dem Riegel der Länge nach zur Hälfte Ein-lage unterheften und entlang den Umbruchlinien mit Hexenstichen befesti-gen. Der rechten Verschlusskante Pospelknöpflicher einarbeiten. Angeschnit-tene Verschlusskantenbesätze entlang den Umbruchlinien nach rechts wenden und den Holzausschnittkante jeweils bis zur Nahtzahl 14 gegensteppen. Besätze nach links wenden, rückw. Mittelteil oberhalb des Schiltz-ziehens und Abnäher schließen. Riegel der Länge nach rechts auf rechts doppelt legen und an der Längskante sowie den Spitzen aufeinander-steppen. Riegel nach rechts wenden und dem Rückenteil ziehendgemäß mit Knöpfen aufnähen. Rückenteil dem mittl. Vorderteilen nachzahlgemäß von rechts verstärkt ansetzen. Jocke und Schiltzkanten säumen. Dem Kragen leichte Einlage (Baistol oder Organz) im gleichen Fadenlauf unterheften. Kragen der Länge nach rechts auf rechts doppelt legen und die vord. Schmalseiten aufeinandersteppen. Kragen nach rechts wenden. Untere Kragengestoffe der Holzausschnittkante nachzahlgemäß von rechts ver-stärzt ansetzen. Obere Kragengestoffe mit der erforderlichen Überlänge über der Ansatznaht links offenkantig annähen. Kragengestoffkante ziehend-gemäß unter einem Bügelisen dehnen. Knöpflicher durchnähen. Ärmel arbeiten und einsetzen wie bei Schnitt 13 auf Bogen A beschrieben. Restliches Jackenfutter unter Abrechnung der Besätze zuschneiden, verbinden und einnähen.



6578 Eleganter Hosenzug in Größe 42

Stoffverbrauch: gemastert 3,30 m, 90 cm breit.
 18 Vord. Hosenteil
 19 Rückw. Hosenteil
 20 Vorderteil
 21 Rückenteil
 22 Holzblende
 Die Armausschnittbesätze sind den Teilen 20 und 21 einge-zeichnet. Hosenzug 72,5 cm lang, davon 2,5 cm Unter-schnitt, 2 cm breit in doppelter Breite plus Nahtzugabe zu-schneiden. Die Schnittteile (bis auf den Rückenteil) in offener Stofflage zuschneiden. — **H o s e**: Rückw. Hosennähtänder unter einem Bügelisen dehnen. Abnäher, Seiten- und innere Beinnähte schließen, dabei an der linken Seitennaht den Schiltz offen lassen. Hosennaht durch die vord. und rückw. Mittelnäht verbinden. Untere Hosennaht säumen. Dem seitl. Schiltz einen Optilon-Reißverschluß unternähen. Die vord. und rückw. Hosennahtkante von rechts verstärkt ansetzen. Innere Stofflage der Ansatznaht links eingeschlagen gegennähen. — **O b e r t e i l**: Den Verschlusskanten in Besatzbreite sowie der Holzblende der Länge nach zur Hälfte Einlage unterheften und entlang den Umbruchlinien mit Hexenstichen befestigen. Der rechten Verschlusskante Pospelknöpflicher einarbeiten. Abnäher, Seiten- und Schulternähte schließen, dabei die rückw. Schulternähtänder einhalten. Oberteil säumen. Angeschnittene Verschlusskantenbesätze entlang den Umbruch-linien nach links wenden. Knöpflicher durchnähen. Armausschnittbesätze jeweils verbinden und den entsprechenden Kanten rechts auf rechts gegen-steppen. Nähtänder an den Rundungen einknipsen. Besätze nach links wenden und hoch ansetzen. Holzblende der Länge nach rechts auf rechts doppelt legen und an den rückw. Schmalseiten aufeinandersteppen. Blende nach rechts wenden. Untere Blendenkante ziehendgemäß unter einem Bügel-isen dehnen. Äußere Blendenstofflage der Holzausschnittkante nachzahl-gemäß von rechts verstärkt ansetzen. Innere Blendenstofflage der Ansatz-naht links eingeschlagen gegennähen. Die Holzblende an den rückw. Schmalseiten mit 2 Haken und Ösen versehen.



6580 Sommerliche Kombination in Größe 3

Stoffverbrauch: Korten (mit) 2,50 m, 90 cm breit; Kostümfutter (Novallin) 1,40 m, 140 cm breit.
 29 Vorderteil (Bluse)
 30 Rückenteil (Bluse)
 31 Vord. Rockbahn
 32 Seitl. Rockbahn
 33 Rückw. Rockbahn
 34 Obermittl. Vorderteil
 35 Untener mittl. Vorderteil
 36 Seitl. Vorderteil
 37 Seitl. Rückenteil
 38 Mittl. Rückenteil

37 Unterkragen
 40 Oberärmel
 41 Unterärmel
 42 Manschette (2mal zuschn.)
 Die Bluse in offener Stofflage zuschnei-den. Die Holzblende 29 cm lang, 8 cm breit, die Krawatte 88 cm lang, 8 cm breit aus dem Blusenstoff, Taschenklappe 2mal je obere Partie 2mal je 12 cm lang, 3 cm breit, Gü-ttelriegel 4mal je 3 cm lang, 1 cm breit, Breite plus Nahtzugabe zuschneiden. Taschenbus-futter je 13,5 cm breit, 8,5 cm hoch plus Nahtzugab Taschen 2mal je 16 cm lang, 5 cm breit zuschne-besätze zur Bluse sind den Teilen 29-30 ein-kragen nach dem Unterkragen, jedoch an den 31 und 33 kürzer zuschneiden. — **B l u s e**: Rückw. Mittelteil ziehend, Abnäher, Seiten- und Schulternähte nach Schulternähtänder einhalten. Bluse säumen. Ärmel verbinden und den entsprechenden Kanten rechts auf rechts einknipsen. Besätze hoch ansetzen. Holzblende der Holzausschnittkante von rechts verstärkt ansetzen, dabei dem eingezog-ten Teil offen lassen. Blende der Länge nach rechts auf rechts doppelt legen und die rückw. Schmalseiten aufeinandersteppen. links eingeschlagen der Ansatznaht gegennähen. Die Querschnitte säumen, innere und äußere Blen-geschlagen von Hand gegeneinandernähen. Blende einlegen. Krawatte der Länge nach rechts auf re- an der Längskante sowie an den Schmalseiten 2 wärte nach rechts wenden, durch den Schiltz an-setzen und zum Knoten binden. Dem rückw. Schiltz ein- unternähen, damit an der oberen Umbruchkante (Rock: Rückw. Mittelnaht unterhalb des Schiltz schließen. Seitl. Rockbahnen der vord. und rückw. nachzahlgemäß zwischensetzen. Rock säumen. Dem r- ion-Reißverschluss unternähen. Rockfutter verbind- den Rock einziehen und der Taillenkante offen Reißverschlussnäht eingeschlagen gegennähen. versüßern. Streifen für die Riegel der Länge r Taillenkante ziehendgemäß rechts auf rechts so an-kanten aufeinanderlegen. Ein 75 cm langer, 2 cm den Schmalseiten 2 cm breit nach links umsteppen

6579 Kleid mit Jacke in Größe 44

Stoffverbrauch: Kleid mit Jacke 4,30 m, 90 cm breit; Jackenfutter (Novallin) 1 m, 140 cm breit.
 23 Vorderteil (Kleid)
 24 Rückenteil (Kleid)
 25 Vorderteil
 26 Unterkragen
 27 Ärmel
 Den Oberkragennach dem Unterkragen, je-doch in der rückw. Mitte im Stoffbruch und passenden Faden-lauf sowie an den



46. Lydia, M. Entrevista personal.

talón con aires setenteros en la edición número _ de Burda Moden año 1967 con la que contábamos.

El entender un molde de confección como un mapa abridor de mundos me dio una perspectiva distinta para enfrentarme al titán gráfico desplegado sobre la mesa. De alguna manera, pasó de ser algo abrumador a un sinfín de posibilidades con aires de independencia. Con el tiempo (y la experiencia supongo), las maestras impresas parecieran ser capaces de abrir un diálogo entre instructor y estudiante que dejaba de ser pasivo para desafiar a estas mujeres. Convirtiendo, finalmente, el diálogo en una conversación entre colegas.

No siempre era posible obtener patrones exactos para las piezas que se que deseaban construir, y bien lo sabemos con la señora Lydia cuando decidimos hacer un pantalón con potencial de *Pata de Elefante*. Muchas veces, era necesario realizar verdaderos *collages* o *Frankensteins* (como humorísticamente llamaba Lydia), al unir piezas de todas partes. Respecto a esto, María Teresa, quien durante la primera parte de los 70 habría tenido no más de 8 años, recuerda las revistas esparcidas sobre la mesa del comedor y el mirar a sus hermanas revisar las revistas mientras elegían mangas, faldas, tops y todo detalle para crear vestidos que su madre después daría vida.

“Yo todavía las reviso a veces. Para sacar alguna cosita que no sé o si una clienta quiere que le haga algo y le cuesta sacarlo de la cabeza” 46

Si bien los diseños finales pueden o no haber sido estrictamente originales, atuendos completos para toda la familia fueron concebidos por mujeres con y sin capacitación formal en diseño de ropa o dibujo de patrones, y, además, ensamblados con las herramientas que estas mujeres tenían disponibles.



Revistas de patrones
Entre los años 1967
al 2000 recolectadas
dentro de la etapa de
cacharreo.





Marcas de crisis

A nadie le gusta hablar de crisis, y en la década de los 70, el concepto de crisis colma los espacios femeninos “(...) y ninguna mujer puede sustraerse de ella, ya sea para negarla o para enfrentarla”⁴⁷. En mis conversaciones con mujeres primera generación, respuestas como “siempre tuvimos que comer” o “nunca nos faltó plata pal’ pan” fueron casi inmediatas después de traer el concepto de crisis o inestabilidad sobre la mesa.

Lo que de primeras parecía una refutación indiscutible de mi hipótesis inicial donde la crisis de los 70s chilena estaría impresa por todas partes en los espacios internos del hogar, volvía a tener sentido a medida que las conversaciones avanzaban. De a poco, los “siempre tuvimos que comer” dejaron entrever que –si bien nunca faltó estrictamente nada– no significó necesariamente que las necesidades del hogar fueron atendidas sin ningún esfuerzo adicional. Precisamente, porque las palabras *mucho* y *poco* tienden a ser altamente relativas.

En esta sección, se busca distinguir aquellas marcas entretejidas durante la confección de las prendas realizadas entre la Unidad Popular y el Régimen Militar a través de los materiales utilizados, las herramientas disponibles y las técnicas con las que estas prendas fueron ensambladas. Por otra parte, a través de la práctica actual de Lydia y mi abuela Hortensia, se busca también distinguir los vestigios impresos en su forma de relacionarse con la creación de piezas textiles hoy.

Marcas de crisis a través de materiales:

La casual frase de mi abuela “todo poquito lo vamos haciendo flor” para hablar de los montoncitos de lanas sobrantes convertidos en cuadros de crochet destinados a ser lo que la imaginación permita, me dejó pensando en torno a la forma en que ella percibe el material con el que trabaja.

Hoy, hablar de no botar nada es hablar de mecanismos sustentables, en el Chile de los 70, aprovechar al máximo los

recursos hacía respuesta a otras cosas.

Mi abuela, en ese entonces, me cuenta que para conseguir telas más exclusivas como el jeans o alguna otra como *piel de durazno*, se organizaba con sus hermanas para traer telas desde el norte del país. De lo contrario, cuando se buscaba algo más específico, uno siempre podía encontrar alguna buena oferta por Valparaíso. Lydia me cuenta también de algunas de las tiendas que siempre tenían alguna oferta, sin embargo, también recuerda situaciones donde no fue tan sencillo adquirirlas:

A veces costaba encontrar género. Cuando pasó lo del Golpe de Estado ahí se puso todo diferente. Ya no había nada que comprar. Algo parecido a como fue el estallido social, algo así. Porque los negocios cerraban, y no querían abrir porque tenían miedo y costaba encontrar cosas. Entonces tú –para poder conseguir cosas– tenías que pertenecer al JAP⁴⁸, a una cuestión que era de... no, eso fue antes del golpe militar, de cuando estaba el presidente Allende, de cuando empezaron *altiro* a hacerle la guerra y a boicotear. Claro... entonces no habían cosas. Había plata, pero no había que comprar.

De la misma forma, comenta también sobre otras situaciones relacionadas al desabastecimiento y cómo eso también afectaba las actividades de confección:

Sí, pero era súper fuerte. Ahí la gente casi ni se paseaba, no se hacía ropa porque no había con qué comprar, osea, había con qué comprar, pero no llegaban cosas. Y así tú ibas a hacer una fila, tenías que estar horas esperando a que te dieran lo que tenías que comprar. Yo le cuento a los chiquillos que en esa época pasamos hartas cosas feas

Mi madre, quien tenía 7 años de edad para 1973, recuerda la crisis de material de una forma ligeramente distinta.

Me acuerdo que para mis cumpleaños –mis amigas, primas o tías– muchas veces regalaban un metro o

47. Montalva, P. *Morir un poco*.

48. Juntas de Abastecimiento y Control de Precios como unidades administrativas locales en Chile.



Muestras de cuadros a crochet hechos por Hortensia Millai con lanas sobrantes de otros proyectos.



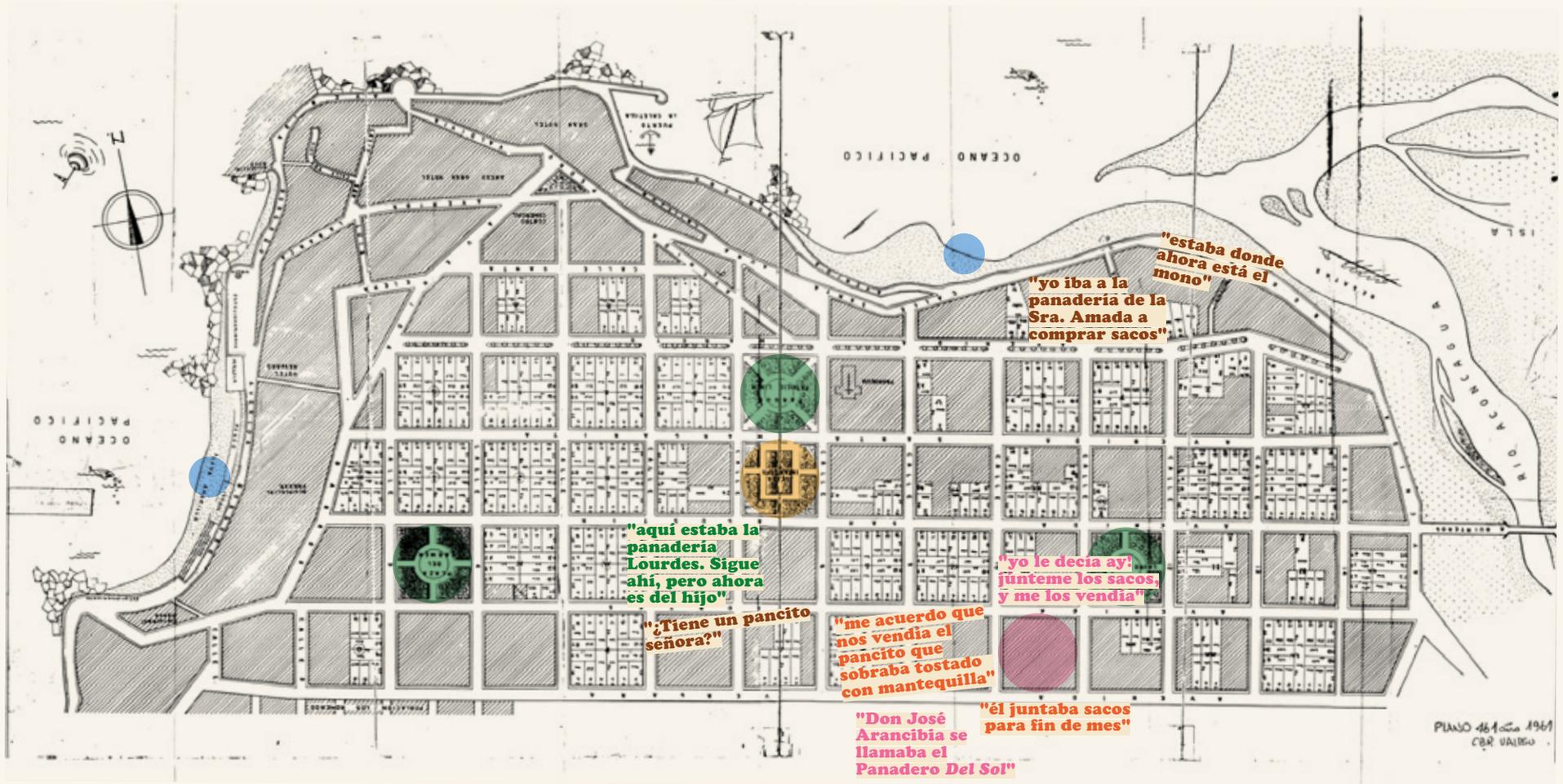


Jacqueline Caballero de pie en el centro, usando un vestido hecho por su madre con sacos de harina.

más de tela. No una prenda lista o cortada ni nada así. Eran *pedacitos* de tela y uno se ponía de lo más feliz porque te podían hacer cualquier cosa después. (...)Y una –que era casi la última de una *chorrodera* de hermanos– que te hicieran algo nuevo era razón *pa'* emocionarse. Qué raro ahora que lo pienso... porque de verdad que era súper común. O Al menos en los cumpleaños a los que yo iba era bien común.

La imagen de la izquierda muestra a Jacqueline, mi madre, disfrutando de uno de sus paseos a Colmo durante una de las infinitas tardes de verano. Ella, luce un vestido hecho de saco de harina por su propia madre. “Pero esas telas no eran como las de ahora” se defiende mi abuela. “(...) Esas eran de algodón bueno, no puros hilos de plástico”. Mi madre, entre risas, acusaba negligencia, mientras que mi abuela seguía defendiendo una práctica que se repetía en otras historias familiares como la de Jenny, Cruz y Lydia.

“Esos sacos, con una buena lavadita, quedaban ideales. Yo con esas... con esas yo hacía la ropa interior de los chiquillos” me confiesa Lydia entre sonrisas.



- PLAZAS
- CASA DE MI ABUELA
- ESTADIO
- PLAYAS PRINCIPALES

Plano de Concón año 1961 sobrepuesto con frases dichas por entrevistados. Fuente Archivos de la Municipalidad de Concón.

Marcas de crisis a través de las herramientas:

“Las herramientas que usamos para escribir también trabajan sobre nuestros pensamientos”⁴⁹

49. Rowan, J. *Diseño y Materialismo: hacia materias salvajes* (p.8)

No se puede coser sin herramientas. Sin una máquina, una modesta aguja o algún hilo. Si bien “la cámara no hace al fotógrafo”, considero que sería ingenuo plantear que las herramientas no afectan el resultado. Para mejor o peor, es relativo. Las herramientas con las que trabajamos no solo cambian la forma en que hacemos (desde la posición de nuestras manos hasta el espacio físico de dónde podemos hacer) sino que también el cómo nos relacionamos con la materia.

En la imagen de la derecha se muestra el vestido de novia de Elizabeth C. hecho por la madre de su mejor amiga de la época. Un vestido en corte línea A, con detalles de pliegues en las mangas y cuello, encaje y una serie de botones en fila para cerrar la espalda. Un vestido de novia aparentemente sencillo, pero que tomó meses en hacer. La razón: todo el vestido fue cosido a mano a excepción del forro del vestido.

Lydia, que me hablaba del primer vestido de novia que tuvo la oportunidad de hacer cuando tenía unos 24 años, comenta una situación similar que podría explicar los detalles técnicos del vestido de Elizabeth:

Son (por las telas de vestido de novia) súper delicadas, mi máquina –que después mi marido me compró una máquina eléctrica- igual no hacía nada. Puro coser recto nomás po’, *ella* no hacía encandellado, nada de eso, igual todo había que hacer con las manos. Ya a los años después me pude comprar una máquina, una máquina industrial. Pero igual fue difícil porque eran tiempo malos, no había plata po’. Por lo menos para nosotros. Nosotros, que éramos como de clase media, media baja, como se dice ahora, clase media baja. Fue difícil. Costó Harto. Pero... con hartito empeño hacíamos las cosas.



Vestido de novia de Elizabeth hecho por la madre de una amiga, año 1979.



Detalles del reverso del vestido de novia de Elizabeth. Hecho por la madre de una amiga, año 1979.





Vestido de día de Francisca M. Heredado de su Madre. Circa 1975.



Otro ejemplo de la tensión entre el material y las herramientas para manipularlos se presenta en este vestido de Francisca M, el cuál primero perteneció a su madre. Al igual que en el vestido de novia de Elizabeth, este vestido tiene vestigios de costura hechas a mano para evitar dañar la delicada tela.

Respecto a la falta de máquinas más sofisticadas (o la falta total de una) y la necesidad de respetar y cuidar las telas.

(...) en esos años la máquina era solamente una máquina de coser recta que no tenía ni para hacer ojales ni una cosa. (se ríe) Había que hacer todo a mano. Había que encandelillar a mano. Todas las costuras se encandelillaban así (hace gesto con las manos). Claro, porque tu pescái un género ¿cierto?, ya, este género, por ejemplo (toma entre sus manos la manga de su blusa). Así. Entonces le *cortai* toda la hilacha y *empezai* así, despacito.

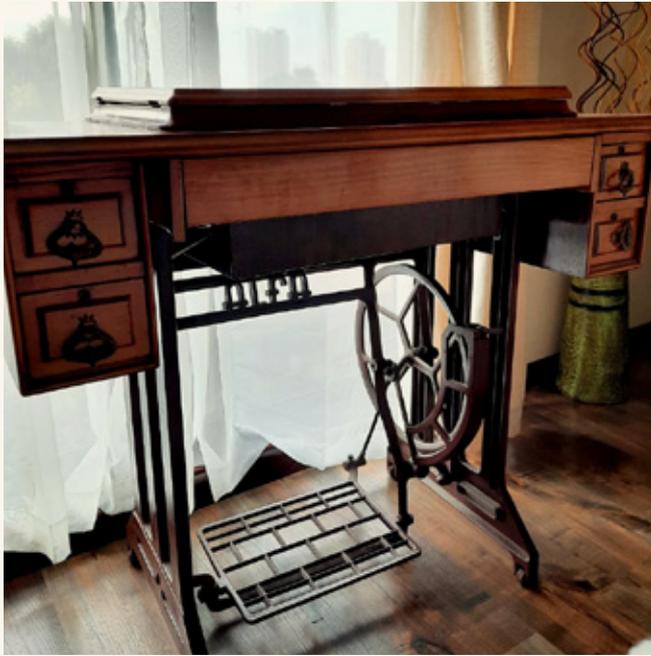


Máquina Singer personal heredada de abuela Paterna, Francisca R.

Cruz recuerda sobre la llegada de la primeras máquinas a su hogar:

Por ejemplo, las costuras eran a mano, o sea hilo y aguja, y de esas en que había que tener puntería, claro que podías ayudarte con un aparatito que ayudaba. Luego llegó un gran regalo: una máquina de coser, primero era de esa sin motor como las de ahora, había que batir los pies para darle energía, a veces si estaba muy pesada la costura te ayudabas girando la rodela de arriba.

Elementos como la personificación de la máquina a un *ella* y el hablar de sus habilidades y limitantes, deja entrever la conexión existente entre estas mujeres y sus herramientas. En el caso de Jenny, ya sea por algo puramente estético o no, la mantención de todas las máquinas de coser de la familia dentro de su hogar actual, podría también hablar del cómo las máquinas y otras herramientas de trabajo dentro de un oficio tan entrelazado con lo familiar y el espacio hogar, tienen la capacidad de convertirse en objetos con los que nos identificamos (a nosotros y nuestro grupo familiar)



Máquinas de coser de la madre y tías de Jenny en su casa, ahora restauradas y exhibidas como arrimos.





En el centro, Lydia M. con su máquina de coser Franklin. A un costado, la máquina Franklin en su casa. Fuente: Lydia M.

Marcas de crisis a través de la técnica:

Si bien todo está conectado entre sí (material, herramientas, técnicas), esta sección busca poner en la mirada de quien lee, detalles de producción, trucos y *tips* que hacen recuento del ingenio de estas mujeres para sacar el mayor provecho de las prendas.

En primer lugar, me gustaría hablar del dobladillo de – al menos– 5 centímetros. A veces, es posible identificarlo en fotografías de manera explícita hacia afuera, de tal forma en que podría ser o no un elemento estético de diseño. En otros casos, a la basta hay que mirarla con lupa. Pequeñas sombras, delgados pliegues, pero marcas imposibles de ignorar una vez que te cuentan las historia. “Me acuerdo que mi mamá me hacía una basta como de 10 centímetros en la falda del colegio, así me duraba como mínimo 2 años y después se la podía pasar a alguna prima” (Marta, Entrevista personal). Hacer a medida, pero tratar al material como ente con capacidad de cambio y de crecer. El filósofo francés Gilbert Simondon hablaría de entender cómo nacen las cosas y cómo estaban cambian, al igual que nosotros y con nosotros. si bien Rowan explicaría que Simondon refiere más al origen de las cosas y del material, considero interesante también entender su pensamiento para darle herramientas a las prendas (u otros objetos) para cambiar y transformarse con nosotros.

Otro punto interesante que sale a raíz de las entrevistas podría resumirse en esta frase de Cruz:

Las mamás usaban, la parte inferior de los pantalones del papá, y fabricaban nuevos pantalones para los hijos o faldas para ella. También de las camisas del papá quedaba bastante género como para hacer otras ropas, bolsas, o pañitos para la panera, por ejemplo, o dejar un pedazo para humedecer para planchar.

Desarmar para armar. Para los pantalones, según me enseña Lydia, uno tiene que identificar las zonas más de-



Arriba, Edith A. (a la derecha) y abajo, su hijo.

Ejemplos de Basta escondida.

En el centro, Daisy C. vestida de Huasa. A la derecha arriba, Edith A con su uniforme escolar. Abajo, Daisy con su uniforme escolar y su amiga Julia.



terioradas por el uso, justo donde la tela se gasta. La zona de la entrepierna, por ejemplo, debido al roce y la tensión constante del material, o la parte trasera donde los materiales más rígidos están en constante estrés durante su uso, son las zonas que deben irse. Todo lo que queda para abajo, sumando a la pretina, botones, o cierres que aún estén en buen estado, se conserva. No se trata de generar una versión pequeña del pantalón a través de una innumerable cantidad de pinzas, sino de reconstruir a partir de lo que aún tiene más vida.

Antes de desarmar una prenda por completo, primero había que sacar el mayor provecho en su estado actual. Las camisas de hombre, cuenta Cruz, antes de ser completamente desmanteladas, mantenían su integridad de camisa mientras duraban una temporada más al dar vuelta el cuello y los puños, sectores donde el deterioro o uso de la prenda era más evidente.



dón mojado en aceite de almendras. Luego se jabona la guagua con jabón y se baña en agua hervida de 38 grados. Se saca del baño, se le seca cuidadosamente y se polvorea el cuerpecito con polvos de talco. Se coloca en el ombligo nitrato de plata, se le ponen polvos secantes y se cubre con gasa esterilizada y algodón para protegerlo e impedir las infecciones. Hay que desterrar por completo la costumbre popular, tan frecuente de colocar en el ombligo tela de araña o carbón de plumas, que sólo sirven para facilitar la adquisición de enfermedades graves, tales como el tétano, la erisipela, etc.

El niño ha nacido. La casa esta inundada de alegría. La madre sonriente lo contempla en la cuna ...

Después de haber visto desarrollar se todo el proceso del nacimiento de este nuevo ser que ha venido al mundo a costa de tantos sufrimientos de la madre, es imposible no recordar entonces, las palabras de Nuestro Señor, transcritas por San Juan "Cuando la mujer va a dar a luz está en el sufrimiento porque ha llegado su hora; pero cuando ha dado a luz un hijo no se acuerda más de sus dolores, en medio de la alegría que le causa ver que un hombre ha nacido en el mundo".

Si madres, un acto, un grandioso acto se ha producido, "Un hombre ha nacido en este mundo". Y esto, Gracias a quién? Gracias a esta mujer languideciente, todavía y adolorida, pero alegre e irradiante ya de su maternidad.

LOS VESTIDOS Y EL BAÑO DEL NIÑO.-

Los vestidos y el baño del niño
Juegan un rol muy importante en la salud y por esto merecen que se les dedique una charla especial. Los vestidos sirven para mantener el calor, para proteger de las impurezas del aire, del roce con los otros cuerpos, y de las picaduras de los insectos.

La ropa del recién nacido, y de guagua en general deben ser cómodas y fáciles de cambiar. Es necesario que el niño tenga libertad para mover sus brazos y piernas a fin de que de cuando en cuando patalee a su gusto. No se debe por ningún motivo, apretar con el fajero al niño, ni sujetar las mantillas con una amarra estrecha en las piernas, como inhumanamente lo hacen tantas madres, impidiendo la respiración, la libre circulación de la sangre y el desarrollo de los miembros del cuerpo del niño.

La ropa más comunmente usada por la guagua es una camisa de género delgado y suave, un paño de franela, un pañal de lienzo que absorba o empape bien y una mantilla de franela también, que se sostiene a la cintura con un fajero. Ninguna de estas ropas deben llevar ni botones ni alfileres, que puedan dañar el cuerpo del niño.

La ropa de lana debe desterrarse en el verano. El excesivo abrigo de los niños en este tiempo los hace transpirar enormemente con perjuicio de su salud, que se debilita grandemente. Hay Consultorios que no atienden en esta época a los niños vestidos con ropa de lana.

Aseo de la ropa.- Muy importante es el aseo de la ropa de la guagua. Esta debe lavarse y no ponerse a secar unicamente, como lo hacen tantas madres, que ponen los pañales mojados con los orines al sol. Las materias orgánicas que allí se encuentran pueden fermentar, las moscas vendrán a pararse sobre la ropa y el niño correrá después el pe-

Etapa 4

Contadora de historias: Materialización

Una vez identificados los hallazgos principales, se inicia la etapa de materialización.

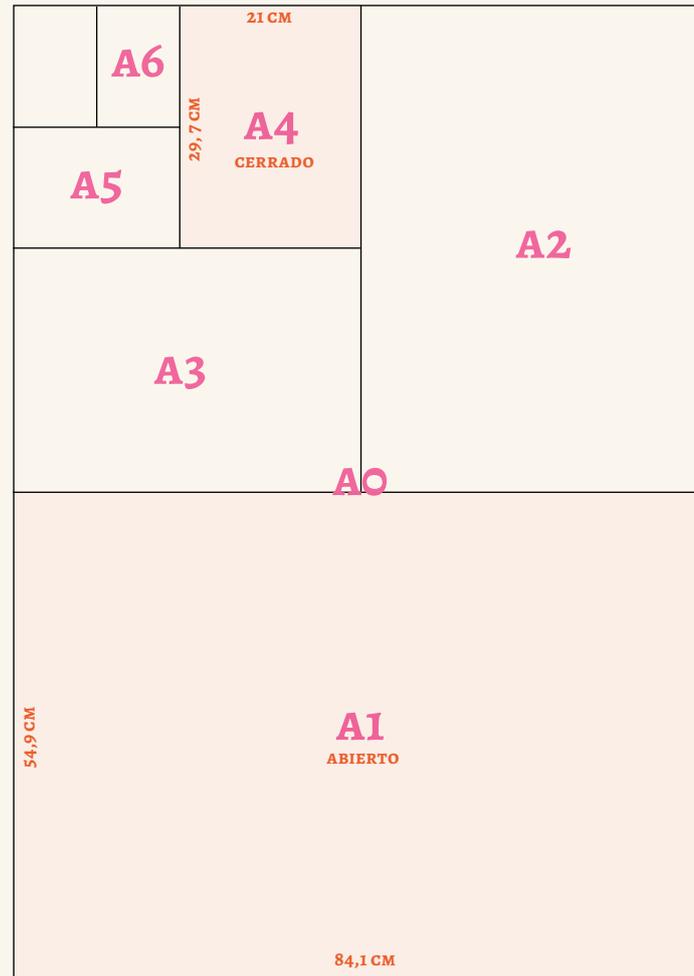
A través de Maquetas y *Storyboards*, el objetivo de esta etapa fue articular los resultados de la manera más conveniente y, ejecutarla.



Proceso de estructuración del relato con un enfoque en la historia de Lydia y su relación con la costura y cómo se convierte en mi maestra de *Pantalones pata de elefante*.



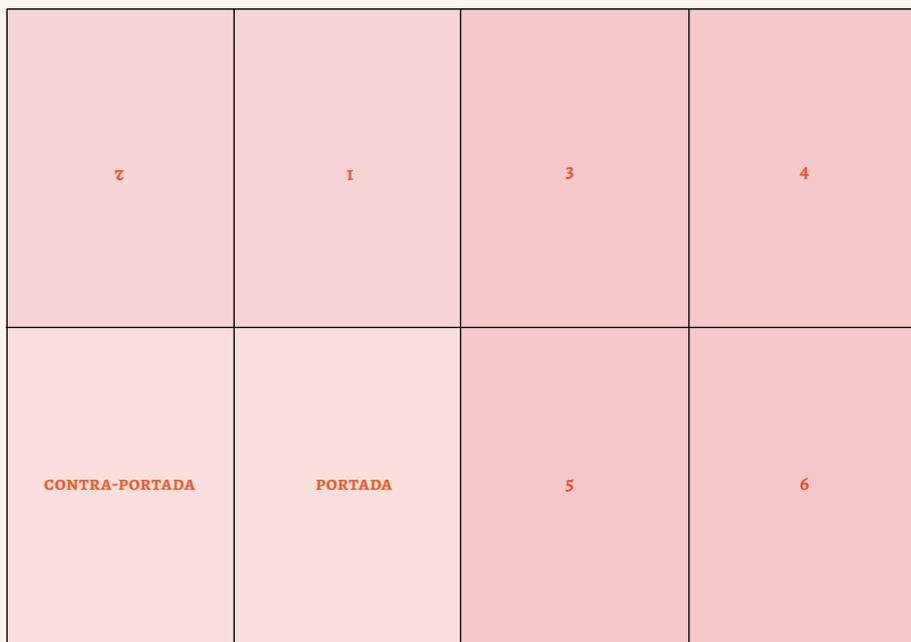
Dimensiones



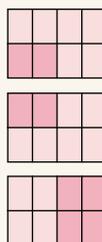
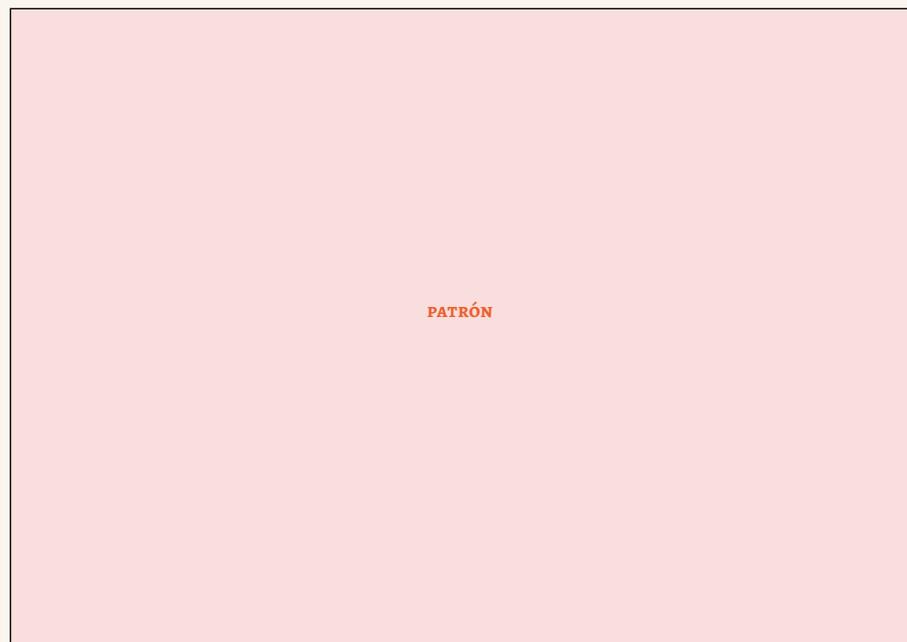
Se propone trabajar con las dimensiones A1 para la publicación extendida en su totalidad, y A4 (formato revista) en su expresión mínima de plisado. De esta forma, los costos de impresión disminuyen.

Layout general

Lado A



Lado B



HECHAS EN CASA

IV. INVESTIGACIÓN

Tipografía

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 ? ; !

ALEGREYA MEDIUM 12 PT.

**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
YZ 1234567890 ? ; !**

COOPER STD BLACK 14PT.

**a b c d e f g h i j k
l m n ñ o p q r s t
u v w x y z
A B C D E F G H I
J K L M N Ñ O P Q
R S T U V W X Y Z
1234567890 ? ; !**

COOPER STD BLACK 40PT.

Logo



Hechas
en casa*

Hechas
en casa*



Quien lleva (y hace) los pantalones.

En los talleres por aprender a confeccionar un pantalón para de algunas mujeres en un taller de confección de ropa en Chile. Algunas de ellas son inmigrantes de Argentina, Uruguay y Brasil. Ellas me enseñaron a hacer pantalones, a cortar y a coserlos. Ellas me enseñaron a hacerlos bien, a hacerlos cómodos y prácticos. Ellas me enseñaron a hacerlos con mucho amor y dedicación. Ellas me enseñaron a hacerlos con mucho orgullo y amor propio. Ellas me enseñaron a hacerlos con mucho respeto y dignidad. Ellas me enseñaron a hacerlos con mucho amor y dedicación. Ellas me enseñaron a hacerlos con mucho orgullo y amor propio. Ellas me enseñaron a hacerlos con mucho respeto y dignidad.



INCLUYE PATRÓN

Hechas en casa*

Diario de cómo hicimos, y nos hicimos



Coacán, 2011

La Crisis

A nadie le gusta hablar de crisis, y en la década de los 70, el concepto de crisis colaba los espacios femeninos "...y ninguna mujer puede extraerse de ella, ya sea para negarla o para enfrentarla". En mis conversaciones con mujeres de la primera generación, resurten como "siempre tuvimos que comer" o "nunca nos faltó plata por" fueron casi inmediatas después de traer el concepto de crisis o inestabilidad sobre la mesa.






JUZGUE UD MISMA... ...A la Institución que ha de enseñarle CORTE Y CONFECCION

Círculo Internacional de Costura

UNA INSTITUCION QUE ES...

1. La más grande organización de la especialidad
2. La que más alumnas tiene en el mundo
3. La que mejor atención da a sus alumnas
4. La que cuenta con el mejor curso del mundo
5. Pero Juzgue Ud. también nuestra enseñanza

APRENDA CORTE Y CONFECCION y Gane Dinero

Círculo Internacional de Costura
 Constituido en 1925
 Oficina Central: SANTIAGO

PODA INFORMAR EN COMPROMISO, HOY MISMO RECORRE Y ENVIÉ EL VOUCHER

El Material

La casual frase de mi abuela "todo poquito lo vamos haciendo flor" para hablar de los momentos de lanas sobrantes convertidos en cuadros de crochet destinados a ser lo que la imaginación permita, me dejó pensando en torno a la forma en que ella percibe el material con el que trabaja. Hoy, hablar de no hacer nada es hablar de mecanismos sustentables, en el Chile de los 70, aprovechar al máximo los recursos hacía respuesta a otras cosas. Mi abuela, en ese entonces, me cuenta que para conseguir telas más exclusivas como el jeans o alguna otra como piel de durazno, se organizaba con sus hermanas para traer telas desde el norte del país. De lo contrario, cuando se buscaba algo más específico, uno siempre podía encontrar alguna buena oferta por Valparaíso. Lolya me cuenta también de algunas de las tiendas que siempre tenían alguna oferta, sin embargo, también recuerda situaciones donde no fue tan sencillo adquirirlas.

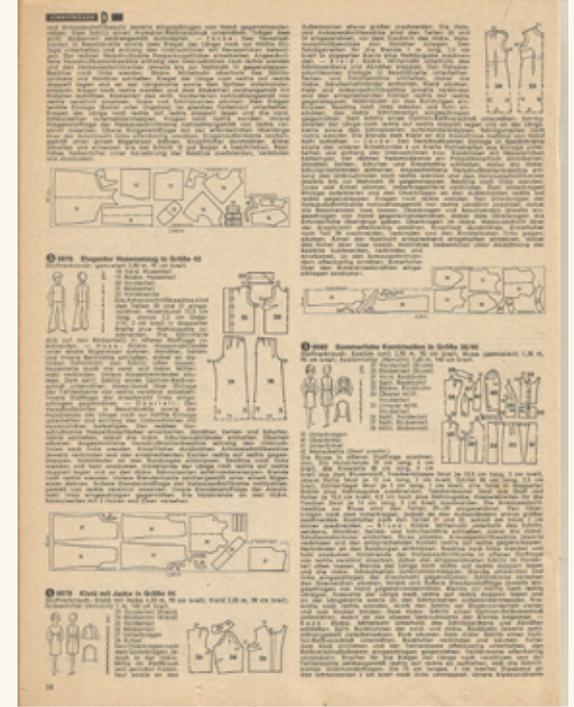
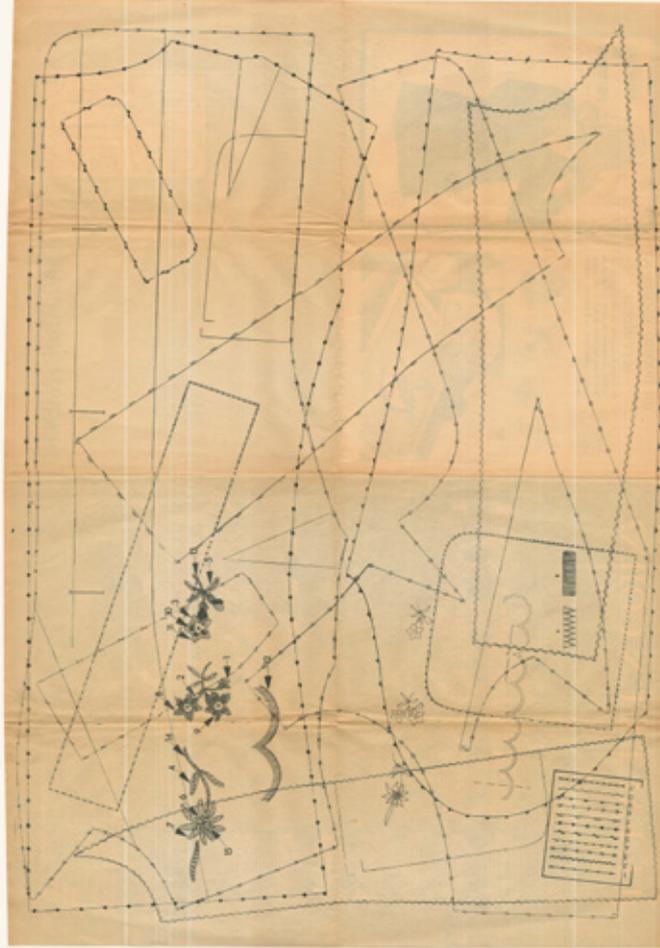
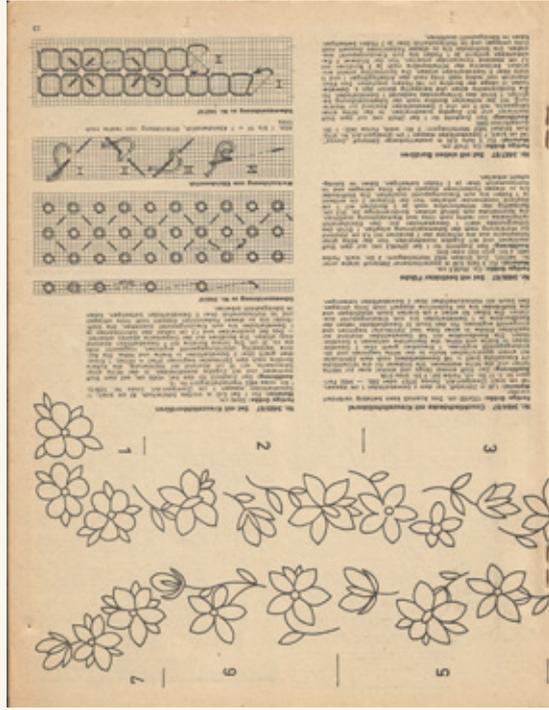
A veces contaba encontrar género. Cuando pasó el Golpe de Estado ahí se puso todo diferente. Ya no había nada que comprar. Algo parecido a como fue el estallido social, algo así. Porque los negocios cerraban, y no querían abrir porque tenían miedo y costaba encontrar cosas. (...) Había plata, pero no había que comprar.

Maestras impresas

Las mujeres, como resultado de la crisis, debieron inventárselas para, sin necesariamente ser costureras o modistas, confeccionar su propio vestuario. Es en este contexto en el que nacen revistas como *Rosita* (1967-1971), un "cono de la moda, que reflejaba la sociedad de la época y los oficios que se configuraban en torno a esta industria en ciudades como Valparaíso". A falta de YouTube, Google y Pinterest, la revista se inserta en el imaginario como medio que genera autogestión de la propia instrucción en el oficio. Dentro de las revistas femeninas se destacan los moldes y la calidad de las instrucciones que estas contienen (Principalmente la revista alemana *Burda*). Crux, hija y hermana de costureras, recuerda con cariño que "había revistas de patroneros, pero también en el periódico venían en fechas especiales una sección de patroneros, y en un mismo plano muchos. Eran líneas de colores diferentes para cada modelo, había que seguirlos para encontrarlo entre varias".

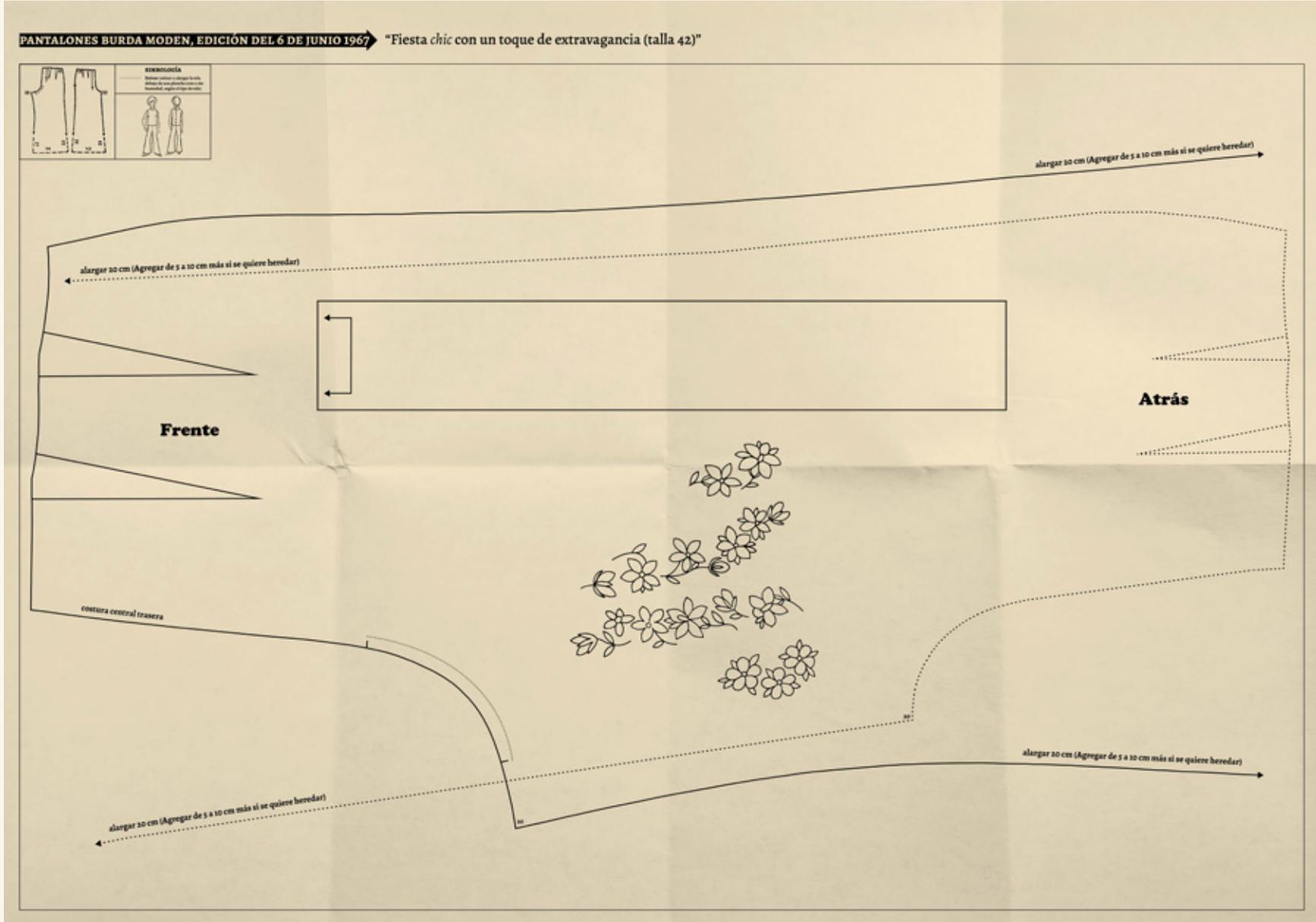



Lado B: El patrón



Para crear el patrón,
se toman elementos
gráficos de las revistas
Rosita y Burda.
El molde principal,
Burda 6 de Junio, 1967.

Lado B: El patrón final



V. CONCLUSIONES

PENSAMIENTOS FINALES

Estudiar actividades creativas marginalizadas como lo es la confección de moda en casa trae temas importantes sobre la historia del diseño feministas.

Los recuerdos y los relatos materiales y orales sobre el proceso de hacer y diseñar la ropa por sí mismas, y las formas en que estas prendas fueron llevadas, permiten revelar aspectos de la identidad de mujeres que además de estar viviendo una época inestable, aún debían cargar con el rol de criar y abrigar a las generaciones venideras.

De las mujeres con las que hablé para esta investigación, el hacer ropa en casa marcó distintas etapas en sus vidas, entremezclando siempre sentimientos y memorias con personas y lugares específicos por los que habrían pasado o vivido. De la misma forma, el escuchar los relatos de mujeres sobre las actividades vividas años atrás en el lugar que me ha visto crecer cobró un significado distinto. Un sentido de pertenencia o de conexión. Tomar un camino más subjetivo al mirar que permite entrar a los sentimientos y la memoria entrega, indiscutiblemente, una forma de mirar distinto.

Hace un tiempo atrás, mientras hacíamos cuadritos de lana con mi abuela, no pude evitar preguntarme si podíamos querernos a través de los objetos. De la misma forma en la que los detalles que dan cuenta de un contexto difícil comienzan a ser percibidos cuando aprendemos a verlos, es que nos encontramos con otra clase de marcas que hablan más de la contención simbólica que la del cuerpo.

Así, parecieran comenzar a aparecer dos acepciones para la acción de abrigar: el abrigo físico, que cubre las necesidades biológicas del cuerpo, y el abrigo emocional, que se ocupa de mantener resguardadas necesidades que traspasan la piel y todo lo que ella contiene.

VI. FUENTES

FUENTES

Orales

Ceci Martínez, Entrevista personal
 Cruz, Entrevista personal
 Daisy Caballero, Entrevista personal.
 Edith Arteaga, Entrevista personal.
 Edith Gutiérrez, Entrevista personal.
 Elizabeth Caballero, Entrevista personal.
 Francisca Millai, Entrevista personal.
 Hortensia Millai, Entrevista personal.
 Jeannette Abdo, Entrevista personal.
 Jenny Amaya, Entrevista personal.
 Jacqueline Caballero, Entrevista personal.
 Ketty Caballero, Entrevista personal.
 Lydia Madrid, Entrevista personal.
 María B, Entrevista personal
 María Teresa, Entrevista personal
 Marta T. Entrevista personal.
 Nenita, Entrevista personal
 Valentina Ayala, Entrevista personal.

Escritas y Online

2º ENCUESTO ANECDOTARIO DE CONCÓN - Ilustre Municipalidad de Concón - Chile. (2016). Acceso 5 de Julio 2021, from <https://www.concon.cl/concon-al-dia/3003-2-encuentro-anecdótico-de-concon.html>

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Historia, Mujeres y Género en Chile. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3451.html> . Accedido en 6/12/2020.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La industria textil en Chile. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100671.html>. Accedido en 1/12/2020.

Bide, B. *Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection*. *Fashion Theory*, 21(4),

2017, p.451.

Buckley, C. *On the Margins: Theorizing the History and Significance of Making and Designing clothes at Home*. *Journal of Design History*, 11(2), 1998, p.157-171.

Burke, P. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press, 2001.

Cáceres, L. *El pueblo conquistó su acceso al poder*. *Revista Ve*, 17 de diciembre, 1964, p.15.

De Beer, C. (2018). *Rethinking visual journaling in the creative process: Exploring pedagogic implications*. *South African Journal of Higher Education*, 32(1), 90-111.

De Saint-Laurent, C. *Memory Acts: A Theory for the Study of Collective Memory in Everyday Life*. *Journal of Constructivist Psychology*, 31(2), 2017, p.1.

Emol, 2014. *Una radiografía a la mujer chilena a lo largo de la moda* [online] Disponible: <<https://www.emol.com/noticias/Tendencias/2014/05/09/740353/Una-radiografía-a-la-mujer-chilena-a-lo-largo-de-la-moda.html>> [Acceso 10 de Julio 2021].

Garcés, Mario, “La Historia oral: enfoques e innovaciones metodológicas”, En *Última Década*, No 4 , CIDPA, Viña del Mar, 1996, pp. 181-190.

González, F. *Revistas femeninas y desarrollo de la fuerza laboral femenina en Valparaíso*.

Hubert Burda Media (s.f.). *Aenne Burda – The Economic Wonderwoman*. [online] Disponible en: <<https://www.burda.com/en/company/aenne-burda/>> [Acceso 15 de Julio 2021].

Kwint, M., Breward, C. and Aynsley, J. (eds) 1999. *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford and New York: Berg.

Mäkelä, Maarit. (2007). Knowing Through Making: The Role of the Artefact in Practice-led Research. *Knowledge, Technology & Policy*. 20. 157-163. 10.1007/s12130-007-9028-2 (página 159).

Miller, D. *Material Cultures: Why Some Things Matter* (1. ed.). Londres, Inglaterra: UCL Press Limited, 1998.

Montalva, P. (2004). Morir un Poco, moda y sociedad en Chile 1960-1976. Santiago de Chile, Chile: Editorial Sudamericana.

Pérez, A. *Eduardo Frei Montalva: Fe, política y cambio social. Santiago de Chile*. Chile: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional, 2013.

Piredda, Francesca & bertolotti, elisa & Daam, Heather & Tassinari, Virginia. (2016). The Pearl Diver. *The Designer as Storyteller*.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española [Dictionary of the Spanish Language] (22nd ed.). Madrid, Spain: Author.

Revista diseña nº 14, p.108.

Riello, G. *The object of fashion: methodological approaches to the history of fashion*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2001.

Rowan, J. *Diseño y Materialismo: hacia materias salvajes* (p.8).

Rowan, J., & Camps, M. *Investigación en diseño: suturando cuerpos, cacharros, epistemologías y lunas*. Artnodes. <https://doi.org/10.7238/A.VOI20.3133>, pag. 3.

Salinas, Linda, regia, estupenda: historia de la moda y la mujer en Chile. 2014, p.184.

Taller Memorias De La Viejeñtud Conconina De Los 80 Y 90. (2021). Acceso 5 de Julio 2021, from <https://eligeicultura.gob.cl/events/10375/>

Thrift, Nigel (2008) The Material practices of Glamour, *Journal of Cultural Economy*, 1:1, 9-23. DOI: 10.1080/17530350801913577

Tilley, C., Keane, W., Küchler, S., Rowlands, M. and Spyer, P. "Introduction" en *Handbook of Material Culture*. London: SAGE Publications, 2006, p.1-6.

Valenzuela, J. (2006). El Gobierno de Allende: Aspectos económicos. *Aportes*, 11(33), 5-26

Van der Vat, D., 2005. Obituary: Aenne Burda. [online] the Guardian. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/news/2005/nov/16/guardianobituaries.pressandpublishing>> [Acceso 15 de Julio 2021].

Vidal Miranda, Álvarez Caselli, & Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Diseño. (2017). Moda al paso : Historia de las boutiques y pequeñas tiendas de vestuario de la zona oriente de Santiago.

Woolf, V. *A Room of One's Own* (1. ed.). Londres, Inglaterra: Hogarth Press, 1929, p.84.

Audiovisuales

Fashion Film Festival (2 de octubre de 2020). *Pelo Lacio (Fashion Film) by Diane Russo [Winner, Best Fashion Film Award]*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=mz-MCzVeAI_4

"Las Mujeres también se unen" Cortometraje informativo realizado durante el Gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), explicando la labor realizada por cema © Archivo Audiovisual de Casa Museo Eduardo Frei Montalva.