

Sentidos entretejidos en textiles chilenos

Leila Gómez, Claudia Kalleg Jerez y Paula Tesche Roa

■ Doi: 10.54871/ca26ns03

Introducción

Este capítulo se centra en los textiles entendidos como una compleja forma artística cuyos mensajes entretejen diversos códigos, tales como lo sensorial auditivo, visual y/o táctil, y configuran una nueva intersubjetividad que trasciende producciones de arte dominantes, como las que apelan a la palabra escrita u oral. También es de interés cuestionar los supuestos que consideran los textiles como meros objetos de admiración o que los definen como un arte menor, centrados en espacios propios de la intimidad femenina. De esta manera, se propone que estas producciones tienen un sentido social que posiciona al autor/a como un/a artista en lo público, donde el tejer es relevante como una práctica de resistencia ante la dominación y de producción de nuevos significados ante el poder. Al respecto, la sensorialidad tiene un papel fundamental, pues el tejer no solo hace partícipe la corporalidad como acción, sino que también, mediante la representación de los sentidos en los textiles, logra subvertir y proponer una nueva estética.

Se han seleccionado autoras/es que pertenecen a distintos momentos históricos y cuya relevancia considera la originalidad,

alcance y valoración de sus propuestas; su conexión con el tejido social, y los mensajes de resistencia a través de lo sensorial que comunican sus textualidades. De esta forma se abordan las arpilleras de Violeta Parra (1964), aquellas producidas a propósito de las violaciones a los derechos humanos en dictadura (1973-1990) y las obras *Borda sus ojos* de Lilian Urzúa y María Ignacia Jérez, y *Todo Chile será tus ojos* de Álvaro Silva Wuth, que surgieron como respuesta a las mutilaciones oculares ocurridas durante la revuelta popular en el año 2019.

Las arpilleras de Violeta Parra, configuran, según sus palabras, cantos, relatos orales, entre otros, que no solo enlazan lo visual con lo auditivo en un arte acción, sino que en un acto de resistencia comunican un discurso político y consiguen vincular la etnicidad con la historia cultural mediante nuevos significados estéticos para la subjetividad rural, provinciana y latinoamericana. Por otra parte, las arpilleras colectivas producidas en dictadura, enfatizan lo táctil como una forma de recomponer lazos sociales que se materializa en el tejido mediante la recolección de restos o retazos que, luego de ser tejidos y bordados, producen un todo armónico como obra original. También tejen lo visual como denuncia y se constituyen en la actualidad como una forma de memoria viva al ser reconocidas como parte de la producción cultural chilena. Finalmente, las obras de Lilian Urzúa y María Ignacia Jérez, *Borda sus ojos*, y Álvaro Silva Wuth, *Todo Chile será tus ojos*, que retratan y producen colectivamente los ojos de cientos de mutilados respectivamente, tienen el valor de ir más allá de lo visual para devenir táctil, y en esta acción logran corporeizar lo visual en quienes participan de ellas.

Textualidades y textiles en Violeta Parra

Violeta Parra expone entre el 8 de abril y el 11 de mayo de 1964 en el Museo de Artes Decorativas de París las *Tapisseries Chiliennes de*

Violeta Parra. Peintures et sculptures. En la entrevista realizada por Marie-Magdeleine Brumagne para la televisión suiza el año 1965 (Fugellie, 2019; Plante, 2019), Violeta lleva un vestido que ha cosido su madre con retazos de tela, fragmentos que dan cuenta de la continuidad de la relación establecida por el oficio de la costura y que se resignifica en este espacio de exhibición, puesto que sus obras plásticas se vinculan con la tradición, la memoria, la sencillez de los materiales, en aquello que Sepúlveda (2015) y Donoso (2009) han definido como un proyecto de “arte-vida”.

Las temáticas de las arpilleras de Violeta Parra abarcan la vida popular y campesina de la primera parte del siglo xx, leyendas chilenas, hitos históricos, el sincretismo religioso, ilustraciones de cantos y representaciones autobiográficas. De esta manera, en palabras de Plante (2019), “incorporó (literalmente) la autenticidad, en el sentido de que ‘performateó’, si se me permite el anglicismo, su ser campesina (o indígena, o una alteridad sudamericana multifacética)”.

El catálogo de la exposición del Palacio de las Artes Decorativas lo conforman tapices (26), pinturas (26), esculturas en alambre y máscaras (13). La multiplicidad de códigos que abarca esta producción visual se relaciona con la música y con lo auditivo, puesto que cada obra se vincula con una canción o un relato oral, los que posteriormente conformaron parte del diseño de la carátula del disco *Recordando a Chile (una chilena en París)*, grabado en Santiago por Emi Odeón el año 1965, en el que se incorporan al diseño las arpilleras *El hombre* (1962) y *Contra la guerra* (1963).

La relación entre la producción visual de Violeta Parra con el canto y la guitarra puede interpretarse desde la noción de *performance* o de arte acción, como se conoce en Latinoamérica, más bien vinculada al campo de las artes visuales; aunque también como actos de resistencia, etnicidad, entre otros, que son ensayados en el marco de lo público, lo que sugiere una epistemología, una práctica incorporada, que está en diálogo permanente con discursos

culturales, resituando prácticas históricas que han sido separadas y estudiadas de manera independiente (Taylor, 2011).

Taylor da luces acerca del discurso político de Parra, que es posible vincular a las estéticas socialistas y que, además, genera sentido, consistencia y continuidad con su obra musical previa, trasladando la noción de persona musical (Auslander, 2006) a las arpilleras. Del mismo modo, es posible comprender el rescate de la etnicidad, situado en una frontera rural, provinciana y latinoamericana en un lugar de tanta relevancia como El Palacio de las Artes Decorativas.

Los lenguajes que configuran esta puesta en escena desde las artes visuales lo constituyen las arpilleras, pinturas, esculturas de alambres y máscaras en papel maché. Los códigos musicales con los que ella hace dialogar estas obras son, principalmente, la guitarra campesina y el canto, los que configuran una representación contextual cultural, práctica que Violeta ya había ideado y llevado a la práctica en algunos de los programas radiales en los que difunde el folklore chileno y que, por cierto, eran parte de su búsqueda de autenticidad, la que también aplicaba en las primeras grabaciones de álbumes musicales. En esta etapa es posible encontrar testimonios en los que Violeta no se ajustaba a las grabaciones, más bien el ingeniero en sonido debía acomodar los requerimientos técnicos de la interpretación, en el afán de buscar y/o recrear el sonido más semejante al que las cantoras campesinas entonaban su repertorio (González, 2010).

En este sentido, la creación de las arpilleras constituye una construcción o recreación de la autenticidad que Violeta Parra configuraba ya fuera desde la interpretación musical o desde la exhibición de su producción visual. Como antecedente, el testimonio de Luis Torrejón recuerda cómo la creadora, para realizar programas radiales, recreaba en el estudio materialidades propias del “velorio del angelito”, o las grabaciones que proporcionaban un paisaje sonoro de fiestas religiosas que ella registraba con su

grabadora y reproducía en diversos programas radiales (Stambuck y Bravo, 2011, p. 90).

El proceso de creación de Violeta Parra es distinto en cuanto al trabajo de sus diversas materialidades. Algunos testimonios (Stambuck y Bravo, 2011) indican que comenzó a bordar a los cuarenta años, momento en el que la enfermedad de la hepatitis la obligó a pasar una larga temporada en cama. La búsqueda de una creación espontánea también se reflejaba en la creación de tapices, ya que, en sus palabras: “Yo no sabía nada. Este es el punto más simple del mundo, no está dibujado [...] todo el mundo lo puede hacer, no es una especialidad mía”, como lo señala en la entrevista a Marie-Magdeleine Brumagne.

A su vez, el despliegue de las materialidades implica una diada y/o cruce entre la permanencia y la fugacidad, debido a que las arpilleras son creadas para una temporalidad duradera, la imagen es fija, apela a la experiencia visual y la comunicación artística a través del momento de la contemplación; mientras que la materialidad musical tiende a lo fugaz y efímero. No obstante, el tratamiento del color y de las formas en las arpilleras sugiere una idea de movimiento, tal como se recrea en algunos trabajos audiovisuales biográficos sobre Violeta Parra (*Cantar con sentido*, 2016).

Si bien ni el catálogo de la exposición de las obras visuales del Palacio de Artes Decorativas ni los archivos de prensa explicitan que Violeta haya tocado la guitarra o cantado para recrear una atmósfera sonora que dialogase con las arpilleras (Fugellie, 2019); parece relevante detenerse en el siguiente testimonio:

Veo una mujer menuda, con su pelo negro, y un grueso abrigo, y luego quedo deslumbrada al ver unos tapices. Vi a Violeta de espaldas, no la conocía, pero debía ser ella, que aún bordaba con trozos de lana, sobre la arpillera que estaba en la pared, y yo le digo: ¡por Dios, Violeta, qué hermosas son! Ella me dice: ¿tú crees? Yo le digo: ¡Sí! ¿Lo crees realmente? Sí. Entonces haré algo para ti. Voy a cantar todas mis arpilleras. Ella tomó su guitarra y frente a cada arpillera comenzó a cantar todas las canciones relacionadas a las arpilleras. Yo me

puse a llorar. Era de una belleza total. Al rato de esa conversación, y llegada la hora de comer, yo le pregunto: ¿dónde vas a comer? Y ella con mirada muy directa y profunda me dice: No tengo hambre. Y le digo: ¿por qué? Yo ya me comí tu alma (*Viola chilensis*, 2003).

Este testimonio permite ver la relación entre la arpillera y lo auditivo, además introduce la creación o la creatividad como una forma ritual, en el sentido de ampliar los códigos de lo visual a lo sonoro, el cual puede ser comprendido como un paisaje que en la arpillera liga lo duradero de la materialidad y la fugacidad de la sonoridad, lo que invita al receptor de la obra a una experiencia de decodificación compleja, que interrelaciona códigos visuales, sonoros, que apelan a una cultura que desafía los cánones del ideal nación.

El ritual permite una conexión más directa con la autenticidad del contexto popular, al hacer presente las voces del otro y facilitar el diálogo intersubjetivo. La idea de la escucha invita a lo popular en su simpleza y complejidad a hacerse presente en otras voces que ella ha escuchado, recopilado y conectado, aquello que Bajtín denomina “la memoria semántico social depositada en la palabra” (Bubnova, 2006). Violeta, como primera receptora, decodifica el mensaje a la manera del *transfert* de Barthes (1986), logrando que el espectador acceda de una manera mucho más profunda y directa al mundo de lo popular, de lo indígena, de lo rural, de lo silenciado.

Las arpilleras en la dictadura chilena (1973-1990)

Las arpilleras producidas durante la dictadura representan una particular forma de articular las memorias culturales (Assmann, 2011) como memorias vivas (Rabe, 2011) en la actualidad: retratan un pasado, pero aluden a la permanencia del recuerdo trascendiendo el momento histórico de la dictadura y las generaciones contemporáneas a este, permitiendo construir y transmitir un pasado colectivo que continúa participando en la cultura del presente.

Una primera interpretación de las arpilleras es desde su nexo con la textualidad. En efecto, la arpillera puede ser entendida como un texto o “tejido construido” (Gómez de Silva, 2006, p. 676), que consiste en coser retazos o desechos de géneros, de distintos tipos y colores, sobre una malla (o arpillera) para rearmar un nuevo tejido que ilustra en forma tridimensional un acontecimiento, pensamiento, afecto, etc., ligado a un momento histórico determinado. En el caso de las obras a analizar y sus mensajes visuales y textuales, pueden ser interpretados como arte político caracterizado por una fuerte crítica social, realizada desde una producción formal, que busca desestabilizar las representaciones del mundo e interrogar, desde lo simbólico, las relaciones intersubjetivas.

Este sentido político permite afirmar que, tal como señala Moya (1982), la arpillera es una manera de escribir para configurarse subjetiva e intersubjetivamente y formar parte de una cultura de resistencia mediante el registro en la tela. Así, el bordar o coser en una arpillera se transforma también en un ejercicio de poder, en tanto afirmación de una subjetividad que desafía la dominación cultural para resistir las limitaciones económicas, sociales y políticas de la época, especialmente ante la represión dictatorial. Al respecto, se puede afirmar que estas producciones retratan y denuncian la situación personal y social de la violación de los derechos humanos; mantienen activa la resistencia ante la dictadura; permiten generar redes de apoyo personales y familiares con otras mujeres que se encontraban en la misma situación de desamparo, etc. Bacic (2009) afirma que las arpilleras relatan las historias de mujeres que no eran escuchadas en sus demandas de verdad y justicia, por lo tanto, se vinculan con lo prohibido, con lo que no se puede decir y, en muchos casos, con lo que no se quiere escuchar, ni saber. Tal como afirma una arpillera: “Hace bien decir lo que nos pasa en estas telas, reciben nuestras lágrimas y duran más que las palabras ya que muchas veces no nos creen” (Bacic, 2009, p. 22). En ese sentido, las arpilleras constituyen un texto testimonial, siendo el tejido un registro que constituye una garantía de

que los hechos ocurrieron. Esto motivó la represión hacia las arpilleras: fueron confiscadas por representar un material “peligroso”, se persiguió a quienes promovían su exposición en el exterior, se las calificó como propaganda ideológica que difamaba al país en el extranjero, y fue incendiada una galería de arte donde se realizaban los talleres y se exponían las obras, lo que provocó el cierre de la galería y la pérdida de toda la producción (Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2012), entre otras formas de represión.

Las arpilleristas han señalado la relevancia de lo táctil como aquello que se valora de la experiencia sensorial en la creación del tejido. Las manos representan en el acto de tejer tanto el contacto simbólico con los otros, muchos de los cuales son sus familiares y están detenidos y/o desaparecidos, así como con el mundo, mediante la acción compartida de sanarse en cada puntada y diseño a crear. De esta manera, una arpillerista señala: “Acariciamos la tela ya que no podemos acariciar a nuestros ausentes” (Bacic, 2009, p. 22). También, refiriéndose a una arpillera, Bacic (2009) señala que “la tela que utilizaron para el fondo fue sacada de los pantalones que dejó un desaparecido y la calle está hecha con un trozo de una de sus camisas” (p. 22). En este caso, el trozo de género utilizado tiene el valor de haber tenido contacto con la piel del desaparecido y al formar parte de la arpillera constituye una metonimia de su presencia. Es decir, en un sentido simbólico, el desaparecido, a través de la mediación de la arpillerista, sigue comunicando su historia mediante el tejido que opera como el testimonio de su vida y presencia.

Respecto a lo visual, se puede afirmar que la representación de la mirada es muy relevante, pues adquiere un carácter de denuncia y de configuración de una subjetividad reprimida tanto en el mirar como en el ser visto, lo que se asocia a la vigilancia y el control.

Si bien las arpilleras son el registro de historias de la represión, también se puede afirmar que constituyen un trabajo de memoria (Jelin, 2002), pues no solo se trata del relato de lo acontecido, sino

de los significados que tienen los hechos para el colectivo social. Por una parte, la represión, la violencia, la desaparición surgen como creación desde aquello inutilizable y parcial, para crear un tejido con un sentido simbólico novedoso que resignifica la realidad vivida mediante el recuerdo que se reorienta hacia la vida. En este caso, se entiende la resignificación como la “práctica social de transformar o reorientar el significado, el sentido y/o el valor de un acontecimiento, situación, lugar, acción, etc. haciendo que adquiera características diferentes en función de un contexto o un imaginario social” (Vázquez, 2018, p. 423). De esta manera, una primera resignificación es desde la muerte o desaparición hacia la vida simbólica en la tela.

Por otra parte, la producción de las arpilleras no solo es un trabajo de memoria, por la resignificación que considera el hacer algo novedoso en tanto materialidad de la historia, sino también porque produce belleza estética. Las arpilleras tienen una composición armónica, que, además, comprende una variedad de estilos dada por los colores, texturas de los géneros, técnicas de aplicación, aplicaciones, etc. Esto determina que el recuerdo de sucesos tan dolorosos sea posible de enfrentar mediante el arte.

De esta forma, las arpilleras adquieren sentidos polisémicos que van más allá de los hechos y se mantienen, como se señaló, más allá del momento en que ocurrieron. Un aspecto relevante es cómo estas producciones promueven valores como la dignidad, la recuperación del sentido de vida, la búsqueda de ideales. Así, el recuerdo y el registro mediante la creación de las arpilleras, permite potenciar nuevas maneras de vivir. Tal como afirma Moya (1982),

la pobladora pasa de observadora pasiva a ser participante activa en un proceso de trabajo colectivo [...] que va a cambiar radicalmente su vida proporcionándole un claro objetivo: “que después de muchos sufrimientos logremos la liberación” en las palabras de una de ellas (p. 3).

Borda sus ojos, de Lilian Urzúa y María Ignacia Jérez, y Todo Chile será tus ojos, de Álvaro Silva Wuth

*Y mis ojos serán tus ojos
y todo Chile será tus ojos*

Raúl Zurita

Durante la revuelta popular de octubre del 2019, artistas y activistas populares retomaron la tradición de la costura de la resistencia con fines similares. En esta sección, se analizarán dos tapices que tienen como tema central las más de cuatrocientas lesiones y pérdidas oculares, producto de la represión a las manifestaciones sociales. Ambas intervenciones comparten la característica de haber tenido convocatoria dentro y fuera de Chile. Una de estas creaciones es *Borda sus ojos*, tapiz bordado compuesto por 875 retazos que fueron cosidos entre sí. Las impulsoras del proyecto colaborativo fueron Lilian Alejandra Urzúa Rodríguez y María Ignacia Jérez Chacan, ambas de Concepción, quienes realizaron una convocatoria a través de redes sociales, entre el 14 de noviembre y el 1º de diciembre, y obtuvieron esta masiva respuesta; cuatro de los bordados, incluso, llegaron del exterior del país, desde Argentina, Brasil y Estados Unidos. La convocatoria solo pedía que los retazos tuvieran las medidas de 15 cm x 15 cm, pero el estilo del bordado era libre y abierto. Actualmente el tapiz se encuentra en el Museo de la Memoria y Derechos Humanos de Santiago de Chile.

La segunda intervención o acción de arte es *Todo Chile será tus ojos*, llevada adelante por el chileno Álvaro Silva Wuth y otros diferentes colectivos e individuos convocados en diferentes espacios públicos de Chile a partir del estallido social. *Todo Chile será tus ojos* surgió a fines de 2019 en Madrid, donde reside Silva, en respuesta a la represión del Estado tras el estallido social, y luego se trasladó a Chile y se realizó en espacios como frente a la Corte

Suprema, frente al Museo Nacional de Bellas Artes y en la Convención Constitucional.

La acción de *Todo Chile será tus ojos* consistía en desplegar el mapa de Chile de 14 metros por 3,5 metros a los que se cosían ojos de alambre para visibilizar la problemática de las violaciones a los derechos humanos, especialmente de los cientos de víctimas de trauma ocular por la represión. Con anterioridad, Silva ya había hecho exposiciones con alambre, como la obra *Últimas palabras*, que consistió en la transcripción íntegra del último discurso de Salvador Allende en un solo hilo de alambre de cobre, 70 metros lineales de palabras manuscritas. El 11 de septiembre del año 2017 fue invitado a exponerla en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio de la Moneda en Santiago de Chile.

Entre los tejedores de *Todo Chile será tus ojos* figuraban el propio Silva y un grupo de convocados por las redes sociales. Durante las intervenciones, los transeúntes se unían a coser con ellos. Así, la acción se fue hermanando con otros proyectos que forman parte de la gran red de bordadoras de la resistencia textil, por lo que la acción contó con la participación y apoyo de agrupaciones como el grupo de bordadoras de Villa Grimaldi, Bordadoras en Resistencia y Bordadoras de Villa Frei.

El coser colectivo, tanto de *Borda sus ojos* como de *Todo Chile será tus ojos*, remite sin duda a una acción reparadora, la de unir lo separado, lo que se rompió o fue roto, lo violentamente extraído, el suturar una herida. Podría pensarse que la tela es una venda, el vendaje para hacer cicatrizar la piel. Sin embargo, la multiplicidad e inevitable fragmentariedad con que los ojos se cosen al mapa de Chile en *Todo Chile...* y el tapiz de *Borda sus ojos* producen al mismo tiempo el recordatorio de lo que es imposible olvidar: el daño, la mutilación, el trauma. Estos ojos no son devueltos a sus caras, sino que, separados, se unen al mapa de todo Chile y al tapiz, el gesto metafórico de pegarse a todo el cuerpo nacional.

Estas intervenciones llaman la atención, además, porque tienen como objetivo denunciar la violencia “legítima” estatal que

ya no se expresa como el derecho a matar sino como el derecho a “mutilar”, como ha estudiado Jasbir Puar (2017). El Estado represor en una economía neoliberal no busca necesariamente deshacerse de los cuerpos que desobedecen, sino que busca debilitarlos, incapacitarlos, como es el caso de la mutilación ocular. Un cuerpo débil o incapacitado es más útil que uno muerto o desaparecido para el Estado y también para el gran complejo industrial de salud. Los cuerpos disidentes no son eliminados totalmente, sino reabsorbidos en la maquinaria perversa del sistema económico como cuerpos debilitados, porque se pretende que ese cuerpo vulnerabilizado se vuelva más fácilmente controlable, domesticable, gobernable. Se trata de una técnica más perfeccionada de control social, de regularización y normativización de los cuerpos en la era de la militarización del control biológico.

Estamos en presencia aquí no tanto de lo que Foucault (1977) ha llamado la biopolítica o el derecho del Estado a regular la vida, sino más bien de lo que Achille Mbembe ha descrito como la necropolítica o el poder de regir la muerte (2019). Con esta necropolítica el cuerpo vive una muerte lenta, como la del ojo solo que sigue viendo pero que se cansa más porque no tiene su par, porque solo debe hacer el esfuerzo de dos para leer, para trabajar, para descifrar los gestos, las acciones, medir y ajustarse al espacio, calcular distancias y hasta para llorar. Esta práctica represiva no busca entonces dejar cuerpos dóciles, sino cuerpos débiles.

Tanto *Borda sus ojos* como *Todo Chile...* proponen una suerte de sinestesia. La actividad sensorial que se despliega excede lo visual para transformarse en táctil y, al hacerlo, vuelve a corporeizar lo visual, a conectarlo a la piel, a los nervios, a los huesos de quienes realizan la tarea y quienes tocan los hilos y la tela. En *Todo Chile...*, además, estos ojos de alambre tienen que ser doblados y moldeados con pinzas y tenazas, para luego ser cosidos, entrelazando diversas materialidades. Se intenta así una “reincorporación” (reincorporación) de los ojos y es aquí donde radica la fuerza reparadora de esta intervención. En esta multiplicidad y fragmentariedad ocular

se desmonta el panóptico de Jeremy Bentham (1791), el ojo central del presidio, el foco supervisor que observa a todos pero que no es visto por nadie desde su celda. Michel Foucault (1975) retoma esta idea para explicar el poder de la mirada en la vigilancia y el castigo de los cuerpos bajo la vigilancia del Estado y sus instituciones, como las escuelas, los hospitales y las prisiones. Además, la mirada ha sido instrumento de dominación tanto por parte del estado moderno como proyectos imperiales, a través de mapas, grabados, fotografías, exhibiciones etnográficas, etc. (Pratt, 1992; Andermann, 2007, entre otros).

Los ojos de las víctimas cosidos en la tela son una denuncia de este ojo poderoso del Estado, el “panóptico”. En el proceso de bordar los ojos en múltiples retazos de telas se pone lo visual en pie de igualdad con otros sentidos. Lo visual, como el sentido privilegiado de la modernidad occidental, colonizadora y patriarcal, se abre a otras formas de comprender y aprehender la realidad, como las de lo táctil. En este sentido, la tela se vuelve vendaje para urdir las múltiples sensorialidades de acceso a lo real. Resulta interesante, además, lo que estos ojos cosidos en la tela hacen visible: el descrédito y desconfianza hacia Carabineros, una institución que hasta hace años contaba con alta credibilidad entre la población. En el ensayo de título sugerente “La crisis de Carabineros: cuando no vemos lo evidente”, la investigadora Lucía Dammert (2019) la describe como una institución no comparable con ninguna otra policía de América Latina. Por décadas fue legitimada además por la Constitución, que dejó sus crímenes y corrupción impunes. Sin embargo, y dados los fuertes mecanismos represivos contra la población y también contra los líderes mapuches, la reacción contra Carabineros se convirtió en un elemento central de las manifestaciones. Los grafitis y cánticos, así como las tendencias principales de las redes sociales, marcaron un descontento generalizado con la policía y sus métodos.

En este juego paradójico de lo visible del ojo y lo invisible de la costura radica otra forma de desautomatización de jerarquías

patriarcales. La costura como práctica invisibilizada a cargo generalmente de mujeres es llevada a la calle para tomar e intervenir el espacio público. La costura invisible se hace visible captando el espacio de la mirada, los olores, los sonidos de la calle. Se devuelve al tejido y la costura de las mujeres el lugar preeminente que tuvo en periodos precapitalistas y precoloniales.

Ahora bien, en *Todo Chile será tus ojos*, ¿son estos ojos de cobre? Chile es el país líder indiscutido en la producción y exportación de cobre a nivel global. En 2021, las exportaciones chilenas alcanzaron la cifra récord de USD 53.424 millones, con un alza del 41 % frente a 2020, llegando a representar el 56 % de los embarques del país. Es sabido, sin embargo, que esta riqueza tiene graves consecuencias medioambientales y socioambientales. Como sostienen estudiosos tales como Hugo Romero Toledo, Angélica Videla y Felipe Gutiérrez de la Universidad de Temuco (2017), hay una compleja contradicción entre el crecimiento económico de Chile, que es fuertemente dependiente de la producción de minerales para el mercado global, y los acuerdos nacionales e internacionales que apuntan al reconocimiento y protección de los pueblos originarios, así como también del territorio que habitan. Un caso palpable es la problemática de acceso y control del agua, y el daño ambiental registrado en los recursos hídricos localizados en territorios de comunidades. La riqueza de la industria minera que define en gran parte la identidad nacional se asienta sobre una base de desposesión y extracción colonial. Estos ojos de cobre que denuncian la mutilación de los ojos a manos del Estado se unen a la crítica del trauma colonial y su legado. La revuelta social de octubre del 2019 fue justamente una reacción a las políticas económicas de un estado neoliberal con alto costo social.

El poema de Raúl Zurita, algunos de cuyos versos son epígrafes de esta sección, fue la inspiración de la acción de arte de Silva *Todo Chile será tus ojos*. En el poema se alude a una solidaridad social profunda, que hace propio el dolor y el trauma del prójimo. Estas acciones de arte colectivas fueron muestras de esta misma

solidaridad que el arte volvió palpable. El poema se cierra con versos de esperanza: “porque nos cegaron, nos rompieron / nos mataron, pero no vencieron nuestro abrazo”.

Conclusiones

Este artículo se ha centrado en describir y analizar los significados asociados con algunas producciones textiles de resistencia en Chile, seleccionadas para esta investigación, a saber, los textiles de Violeta Parra, aquellos confeccionados durante la dictadura y las producciones más recientes vinculadas con la revuelta social de 2019. Un primer asunto a concluir es que, en estos casos, los textiles se consideran como prácticas de resistencia de mayormente mujeres que articulan otras formas intersubjetivas de producción femenina que desafían, desde el quehacer colectivo orientado hacia lo público, los ideales y estereotipos sobre la mujer. La resistencia opera también en la creación entendida como práctica comunitaria y social que a veces logra reinsertarse en el circuito económico productivo de gran especialización.

En todos los casos estudiados se confirma el supuesto de que el textil permite, tanto al autor/a que produce la obra como al espectador/a, acceder al arte y sus mensajes desde una multiplicidad de códigos que, si bien se entrelazan, privilegian lo sensorial auditivo, táctil y/o visual. Al respecto, se puede concluir que las arpilleras y textiles constituyen una forma de creación que al surgir desde lo corporal, adquiere múltiples sentidos cuya polisemia permite complejizar y ampliar los significados sociales y políticos comunicados, enfrentándose a la negación, la represión y la censura de los sistemas dominantes patriarcales y visibilizando y estableciendo diálogos con quienes forman parte de lo popular o marginal y han sido excluidos del tejido social o no son reconocidos como parte del cuerpo de la nación.

En particular, se puede sostener que, en el caso de Violeta Parra, el predominio de lo auditivo se vincula con la herencia familiar y social popular. Lo sonoro representado en los textiles, mediante la canción o el relato oral bordado, se presenta en la forma de un ritual que permite reelaborar la conflictiva relación con el origen étnico, rural, provinciano y latinoamericano del que participa.

En relación con las arpilleras producidas en dictadura, lo táctil facilita a nivel social el vínculo con el ausente y la realidad de la desaparición, desde una composición formada por trozos o fragmentos de telas que simbólicamente reinterpretan la vida, la belleza en su simplicidad y orientan la condición humana hacia nuevos valores y principios urgentes de restituir en la sociedad del Chile dictatorial.

En el caso de los textiles de Urzúa, Jérez y Silva, la alusión simbólica a lo visual surge de la referencia directa a la herida, el daño y el trauma del cuerpo, del ojo, que es suturada en el textil como una manera de reparar la mutilación del cuerpo social.

Se puede afirmar, desde los casos seleccionados, que los textiles atienden a una nueva forma de configurar sentidos sobre la historia de Chile. Si bien todos pueden ser considerados como registros o testimonios de acontecimientos que han marcado la trayectoria de violencia, tan característica de la lucha social y política del país, pueden ser interpretados como estrategias de resistencia desde la condición de producir memorias creativas de nuevos y múltiples sentidos sobre el pasado acontecido. Al respecto, pueden ser calificados como trabajos de memoria cuyo sentido no queda circunscrito al pasado, pues generan en el receptor la reflexión y tendencia a la movilización desde la acción social. En este sentido, los textiles adquieren una proyección futura cuya herencia es no olvidar y continuar buscando nuevos horizontes culturales que mantengan viva la resistencia social.

Finalmente, cabe preguntarse, en un sentido más amplio, por el reconocimiento del arte que promueve la creación en territorios que han padecido históricamente de contextos adversos, así como

por sus posibles determinaciones y limitaciones. Investigaciones futuras pueden potenciar el estudio de los nexos entre la geografía social y sus condiciones de producción.

Bibliografía

Andermann, Jens (2007). *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburg: University of Pittsburg.

Assmann, Jan (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo*. Madrid: Gredos.

Auslander, Philip (2006). Musical Personae. *Project Muse*, 50, 100-119.

Bacic, Roberta (2009). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Hechos del Callejón*, 4(42), 20-22.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Bentham, Jeremy (1791). *Panopticon; or, The Inspection House*. Lausanne: University of Lausanne.

Bubnova, Tania (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta Poética*, 27, 97-114.

Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2012). *Arpilleras*. Santiago: Gobierno de Chile - DIBAM.

Dammert, Lucía (2019). La crisis de Carabineros: cuando no vemos lo evidente. En Katya Araujo (comp.), *Hilos tensados: para leer el octubre chileno* (pp. 149-172). Santiago: USACH.

Donoso, Karen (2009). Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. *Revista Musical Chilena*, 212, 29-50.

Foucault, Michel (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Pantheon Books.

Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. París: Gallimard.

Fugellie, Daniela (2019). Les tapisseries Chiliennes de Violeta Parra. Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964. *Arteologie*, 13.

Gómez de Silva, Guido (2006). *Diccionario etimológico*. México: Fondo de Cultura Económica.

González, Juan Pablo (2010). La mujer sube a escena. Estrellas en el Chile de la canción del sesquicentenario, *Neuma*, 3, 10-33.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Mbembe, Achille (2019). *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.

Moya, Elena (1982). Las Arpilleras: cultura chilena de la resistencia. *Literatura chilena, creación y crítica*, 21(7), 3-4.

Plante, Isabel (2019). Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional. *Arteologie*, 19.

Pratt, Mary (1992). *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation*. Londres: Routledge.

Puar, Jasbir (2017). *The Right to Maim: Debility, Capacity, Disability*. Durham: Duke University Press.

Rabe, Ana (2011). El arte y la creación de futuras memorias. Monumento e intervención artística en espacios urbanos. En Faustino Oncina y María Cantarino (comps.), *Estética de la memoria* (pp. 159-192). Valencia: Universidad de Valencia.

Romero, Hugo; Videla Angélica y Gutiérrez, Felipe (2017). Explorando conflictos entre comunidades indígenas y la industria minera en Chile: las transformaciones socioambientales de la región de Tarapacá y el caso de Lagunillas. *Estudios Atacameños*, 55, 231-50.

Sepúlveda, Fidel (2015). *Arte vida*. Santiago: Liberalia.

Stambuck, Patricia y Bravo, Patricia (2011). *Violeta Parra. El canto de todos*. Santiago: Pehuén.

Taylor, Diana (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vázquez, Félix (2018). Resignificación. En Ricard Vinyes (comp.), *Diccionario de la Memoria Colectiva* (pp. 422-423). Barcelona: Gedisa.

Filmografía

Cantar con sentido, una biografía de Violeta Parra (Chile 2016). Cortometraje dirigido por Leo Beltrán.

Viola chilensis (Chile 2003). Documental dirigido por Luis R. Vera.

