

Arpilleras Chilenas: construcción colectiva de un arte por la memoria

Soledad Schönfeld¹

Resumen

El siguiente trabajo tiene por objetivo reflexionar en torno al caso de las arpilleras chilenas, piezas textiles de denuncia producidas clandestinamente por mujeres en situación de vulnerabilidad durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Se analiza el modo en que la irrupción de este arte popular -mediante la adopción de temáticas políticas, de protesta y compromiso social- habilitó un espacio no sólo de resistencia sino de encuentro, participación, creación y organización colectiva. En esta línea, se indaga en la reconfiguración de los lazos sociales para dar cuenta de cómo la conformación de una red de apoyo solidario permitió sortear los mecanismos institucionales de aquel marco represivo e interpelar al presente desde el presente. Así, el cuerpo ausente del desaparecido motivó la intervención desinteresada de distintos agentes tanto dentro como fuera de Chile, permitiendo que el testimonio en primera persona del terrorismo de Estado (hecho manifestación plástica de su momento) deviniera documento y registro artístico para hacer su aporte en la construcción de la memoria.

¹ Licenciada en Crítica de Artes Visuales (Universidad Nacional de las Artes - UNA). Se desempeña como docente del GCBA en la asignatura Discursos Estéticos. Es investigadora del Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la UNA en los proyectos "Modalidades discursivas de la producción de textos críticos y de difusión en publicaciones argentinas online: cine, teatro y artes visuales" y "Formación artística y compromiso social". También es miembro del Voluntariado Universitario "De Una: taller de apreciación y experimentación con lenguajes artísticos", en el cual coordina el taller de Arpilleras Chilenas con adultos mayores. E-mail: soledadschonfeld@gmail.com

Arpilleras Chilenas: construcción colectiva de un arte por la memoria

“... y a pesar de que es frágil, crece
soberana sobre su ruca de adobe
sus harapos curtidos
y determinada a contar su historia
más cierta que la tejida por su hermana Filomena
Disruptiva y hermosa,
ella une los fragmentos desgarrados
como una piel verdosa...”

(*La Arpillerista*, Agosín: 1987)

Introducción

Apenas unos meses después del golpe militar que depone al presidente Salvador Allende en Chile, un grupo de mujeres de barrios marginales de la ciudad de Santiago y sus alrededores comienza a configurar una nueva forma de expresión: las Arpilleras Chilenas. Estas piezas textiles clandestinas en las que conviven retazos de género con bordados, tejidos y apliques nacen de una doble raíz. Por un lado, surgen orientadas a denunciar el proceso social que atravesara Chile durante la dictadura instaurada por el General Augusto Pinochet a través de un arte de protesta eminentemente catártico y como tal, terapéutico por añadidura. Por el otro, como medio económico para paliar, mediante su venta, la pobreza extrema y la falta de sustento provocada por la ausencia forzosa de los hombres de familia, sobre quienes tradicionalmente y a su tiempo recayera el rol de proveedores o jefes de hogar. En este sentido y destacando ambas funciones, la escritora Emma Sepúlveda recoge el testimonio de Inelia Hermosilla Silva, arpillerista del Grupo de Familiares de Detenidos-Desaparecidos: “Las arpilleras eran una fuente de ingreso para aquellas que habíamos tenido que abandonar nuestros trabajos y, al mismo tiempo, era una forma de calmarnos espiritualmente para poder seguir. [...] Cuando hacíamos una arpillera, escribíamos nuestras experiencias y dejábamos un testimonio de lo que ocurría en nuestro país” (Sepúlveda: 1996, 70).

Así como el surgimiento de las arpilleras atiende a una necesidad bipartita tanto monetaria como testimonial, la ruptura con la tradición arpillerista de Chile también se orienta en dos direcciones. Las Bordadoras de Isla Negra y Violeta Parra han sido las precursoras de esta corriente textil cuyo nombre se debe al soporte de arpillera² sobre el cual las composiciones son montadas. En términos narrativos, las isleñas retratan en sus piezas escenas bucólicas, imágenes costumbristas de la vida rural y cuestiones referentes a su entorno e identidad. Las obras de la cantautora chilena, por otra parte, aluden a memorias de la infancia, pasajes de la historia colectiva, personajes folklóricos y elementos de la cosmología mapuche, entre otros. En cuanto al aspecto manual, en ambos casos se trata de lanigrafías: bordados con lanas realizados directamente sobre la arpillera base, que se caracterizan por las texturas y matices alcanzados gracias al manejo de las hebras.

² Tejido rústico fabricado con diversos tipos de estopa y frecuentemente utilizado por su rigidez para contener gran pesaje de víveres.

A partir de los años '70, acontece un quiebre tanto a nivel temático como técnico. Las arpilleristas de Santiago adoptan contenidos políticos y de compromiso social: la obra es, ante todo, mensaje, conciencia, denuncia. Por otra parte, crean un lenguaje artístico muy diferente del de sus predecesoras, en el que el bordado no es la labor preponderante sino uno de los tantos elementos plásticos puestos en uso. Mediante la técnica del *appliqué* (o trabajo por capas) en una arpillera se genera de esta forma un mosaico de retazos sobre el cual cobran vida las formas que posibilitan el relato en primera persona de la resistencia. Marjorie Agosín describe la confección de las piezas: “Generalmente, la tela inicial o tela de fondo de la arpillera está hecha de sacos de papa, de harina o de azúcar. Sobre esta tela se superponen y se cosen figuras en relieve. [...] A veces el borde de afuera de la arpillera lleva una terminación en lana. Otras están enmarcadas por medio de puntadas simples, rústicas como la realidad evocada” (Agosín: 1985, 527). Se configura entonces una suerte de collage textil en el que además de la costura está intuitivamente permitido desde bordar frases, adosar personajes o tejer al crochet hasta romper con la perspectiva, usar una cromática libre o incluso utilizar componentes no textiles. Así, las arpilleristas asumen la libertad creativa como forma de confrontar con la opresión socio-política del momento, casi como si resultara ineludible expresarse espontáneamente por medio del arte para lidiar con los hechos históricos en períodos de inestabilidad y autoritarismo.

De la historia vivida a la memoria construida

Guy Brett (1986) plantea en este sentido la existencia de un impulso creador que aflora en épocas de conflictividad social y lleva a personas sin educación formal ni recursos a proyectar la realidad en distintas manifestaciones artísticas; como si las situaciones de injusticia urgieran a la expresión, a la construcción de una memoria en tiempo presente, sin demoras ni exigencias estilísticas, con mínimos elementos y saberes técnicos pero con un fuerte estímulo ritual/sanador para poder atravesar el horror. Las arpilleristas del Chile dictatorial sumidas en privaciones de todo tipo han afrontado la carencia de recursos desde la creatividad. Sus saberes domésticos han sido utilizados al servicio de la creación de productos culturales, subvirtiéndolo con ello la esfera privada de incidencia. Asimismo, los obstáculos materiales se sortean no sólo mediante la reutilización de los sacos desechados sino también por medio del empleo de sus propias ropas e incluso -en numerosas ocasiones- de las prendas de vestir de sus seres queridos desaparecidos, con toda su implicancia simbólica. Este tipo de manifestaciones artísticas populares nacen desde la precariedad como respuesta a autoridades hostiles e indiferentes, pero permiten a su vez una comprensión más profunda del mundo, en tanto testimonian una actualidad no recordada sino vivida. En esta línea, en el análisis de variadas expresiones textiles nacidas bajo conflictos armados diversos, Ariel Zeitlin Cooke expresa sin eufemismos: “Este es un arte de la pobreza” (Cooke y MacDowell: 2005, 49).

En una arpillera los eventos se transmiten, los traumas se alivian y, así, “el arte se vuelve el medio para conservar la humanidad cuando esa humanidad está amenazada” (Brett: 1985, 11). El arte de las arpilleras relata en tiempo real: sensibiliza, denuncia y se presenta como evidencia de la historia transitada. En ese sentido, constituye una fuente documental que permite un acercamiento crítico a las experiencias vividas tanto para aquellos contemporáneos como para las generaciones siguientes, en cuanto menos dos planos. En el plano plástico, el nivel de detalle de las escenas representadas en cada arpillera permite armar un relato pormenorizado acerca de un sinfín de hechos acaecidos, tanto políticos como

sociales, desde detenciones en la vía pública, el hallazgo de fosas comunes y el uso sistemático de la tortura a la organización de talleres arpilleristas, la puesta en funcionamiento de ollas populares o el reclamo por puestos de empleo, entre otros. Por otra parte, el plano paratextual permite completar el conocimiento de la obra; muchas arpilleras cuentan en su reverso con un bolsillo oculto dentro del cual se oculta un sucinto pedazo de papel escrito a mano en el que se amplía la información del tema retratado y de la situación chilena en general.

Para Agosín, las arpilleras constituyen un arte comunicacional de corte escritural en cuyo seno asienta una especificidad de género: si a la mujer históricamente le fue negado su acceso al habla, si la utilización de las labores de aguja le posibilita incorporarse activamente al proceso de producción de la cultura se trata, pues, de una escritura femenina mediante la cual expresar aquello que la palabra no puede (o no tiene permitido) decir. Al respecto, reflexiona: “El discurso de la arpillera no es especulativo ni teórico, es concreto y vivencial, centrado en una costura específica que, por medio de códigos perfectamente descifrables, testimonia lo que la voz no puede exclamar, o como en un *textum* literario, las arpilleras cuentan una historia. [...] Por medio de los rústicos hilos se preserva una memoria colectiva, escrita-cosida por aquellas anónimas y tantas veces ignoradas mujeres” (Agosín, 1985: 524).

La arpillera es, entonces, un registro que posibilita la construcción de memoria: ayuda al encuentro con la propia historia y enriquece ese conocimiento histórico, pone a resguardo las experiencias y permite el diálogo constante con el presente, suma voces disidentes y batalla contra el olvido y los intentos de instauración de un discurso hegemónico desde el poder. Cabe detenerse aquí, no obstante, en los siguientes interrogantes: ¿podría haber subsistido esta forma de expresión sin la colectivización de la práctica artística, tan usual en contextos de crisis? ¿Podrían las arpilleras haber perdurado en su acción transformadora sin el encuentro y la interacción entre pares? ¿Hubieran logrado abrir nuevos horizontes de sentido sin el compromiso, la cooperación y la solidaridad de otros sujetos?

Del relato individual a la organización colectiva

La creación de arpilleras nunca se caracterizó por ser una actividad solitaria, ligada al ya obsoleto mito del genio creador alienado en su estudio, confinado a largas jornadas de trabajo aislado. Por el contrario, para poder hacer frente a la censura y el hostigamiento por parte de la fuerza oficial, desde el comienzo se gestaron en la acción conjunta: las participantes compartían un mismo espacio para el desarrollo de una tarea común en un clima de diálogo y reconocimiento mutuo. Las obras podían ser ya individuales o grupales, pero siempre se desarrollaban dentro de un marco de intercambio colaborativo. Así, las arpilleristas pudieron articular sus demandas, empoderarse y devenir agentes de cambio social: los relatos personales, al compartirse, entretejieron unos con otros una narración no ya individual sino social (la historia del país) y las miles de voces particulares lograron construir un grito mancomunado que permitió una resistencia conjunta, tanto dentro como fuera de Chile.

El encuentro en la palabra y en el quehacer compartido ha sido menos que azaroso, habilitado en gran parte por el surgimiento de las distintas organizaciones que al poco tiempo del golpe militar se alzaron en defensa de los Derechos Humanos. Como parte de su plan de asistencia y protección, fomentaron la conformación de talleres de labores para paliar la pobreza y el desamparo económico en los que Chile estaba sumido. Es en el marco de esos espacios de formación que nacen las arpilleras, bajo el auspicio de instituciones como el

Comité de Cooperación para la Paz, la Vicaría de la Solidaridad y la Fundación Missio³, entre otras, que además de facilitar capacitaciones y un ámbito de diálogo y creación, brindaban apoyo moral, ayuda psicológica y asesoramiento legal. A su vez, estas agencias no gubernamentales apoyaban la producción y comercialización de piezas, obrando como intermediarias entre los talleres y posibles compradores. Esta mediación resulta sumamente relevante puesto que al ser las arpilleras consideradas objetos de propaganda contra el régimen pinochetista eran, por lo tanto, creadas y puestas en circulación desde las más absolutas reservas. De esta forma, dichos organismos proveyeron diversos contactos para la compra-venta de arpilleras, posibilitando la puesta en marcha de un sistema de distribución internacional, no mediado por intereses económicos sino netamente altruistas.

Por consiguiente, es posible observar el modo en que un estado de crisis generalizada lleva a la reconfiguración de los lazos sociales y a la gestación de una red de apoyo para contribuir a sortear los apremios del momento. Verbigracia, los exiliados chilenos (e incluso personas extranjeras que, sin estar vinculadas, sentían empatía con la causa) colaboraban organizando exposiciones de arpilleras en el exterior, editando tarjetas postales con fotos de las obras, generando espacios de venta, difundiendo información respecto de la situación chilena y concientizando acerca de la necesidad del retorno a la democracia. El dinero recaudado a través de las distintas acciones emprendidas era enviado a las arpilleras, quienes así podían tener un ingreso y seguir produciendo obras.

Jacqueline Adams (2013) plantea que el caso de las arpilleras es representativo de lo que denomina un “arte solidario”, es decir, un arte hecho por individuos que experimentan un estado de violencia y privación, que logra pervivir y circular gracias a la intervención de otros, quienes lo distribuyen, venden y compran no desde una intención de rédito personal sino para expresar su solidaridad, para sumar su lucha por objetivos legítimos que se ven amenazados y, también, para brindar apoyo financiero. Resulta claro, pues, que las arpilleras no son sólo testimonio visual, arte de denuncia o mera práctica de resistencia sino claro símbolo de los alcances de la organización colectiva en contextos de crisis.

Del cuerpo ausente al cuerpo social

Paradójicamente, es el desaparecido quien motiva y pone en funcionamiento el engranaje comunitario: su no-presencia determina e incide en la participación de distintos actores con el fin de recomponer el tejido social mancillado. Si ese cuerpo que no está tiene, no obstante, un legado, ha de volverse tangible en distintos niveles más allá de su desaparición física o de los intentos del poder por borrar todo rastro de su existencia. Así, como ya se ha dicho, en primera medida ese cuerpo ausente deviene cuerpo-acto, concretado en la acción articulada de esos cuerpos otros, los presentes, para la delación de los crímenes de estado y el sostenimiento emocional y financiero de las víctimas. Ese aspecto se ve volcado indefectiblemente en las arpilleras, las cuales se caracterizan por retratar escenas donde “se da énfasis al grupo, al individuo en tanto ser social” (Brett: 1986, 8). Los personajes aparecen envueltos en relaciones significativas y, además, expresan un dolor colectivo, un quehacer

³ Para mayores detalles acerca del rol del Comité Pro Paz, de la Vicaría de la Solidaridad y demás instituciones en la conformación de los talleres arpilleras, se recomienda la lectura de Marjorie Agosin, “Formation and Birth of the Workshops” en *Scraps of life: Chilean arpilleras: Chilean women and the Pinochet Dictatorship*, Trenton: Red Sea Press, 1987, pp. 41-64.

compartido y una experiencia vincular. La arpillera -en su proceso de producción, sus contenidos temáticos y hasta su forma de circulación- habilita un pasaje de lo singular a lo plural haciendo que el imaginario de la *comunidad* adquiera una nueva fuerza, no ya local sino global.

Hay a su vez un cuerpo-obra, que opera tanto iconográfica como indicialmente en el plano material de la arpillera. Por un lado, la representación del cuerpo en la obra se vuelve motivo constante y elemento inexorable del repertorio visual de las piezas. Se retrata el cuerpo o más bien su falta: siluetas, pancartas, un lugar vacío en la mesa, un signo de interrogación, una Cueca sola⁴. Por el otro, se añaden retazos de ropa pertenecientes al desaparecido, fotografías que testimonian su paso por la vida y que las arpilleras cosen a la tela como forma de desafiar al olvido. En cada puntada se insiste en la huella de la persona arrebatada y es desde el cuerpo mismo, con las manos, con los brazos, con las uñas, que se eterniza al cuerpo ausente y se perpetúa su memoria.

Así, “las arpilleras representan un diálogo constante con los desaparecidos: la relación de las mujeres con sus creaciones ha llegado a ser un hilo que conecta a los muertos con los vivos” (Agosín: 1996, 15). La arpillera vuelve a insertar en la trama del sentido al cuerpo expulsado del desaparecido: lo restituye al campo de lo representable desde el arte y lo reivindica en la serie de acciones ejecutadas por el cuerpo social todo.

Palabras finales

Se ha partido de tomar el arte de las arpilleras como herramienta que permite canalizar el dolor frente a la opresión de un régimen dictatorial, pero principalmente como elemento insoslayable en la construcción de la memoria. En esa línea, se han destacado el encuentro mutuo y la participación y organización colectiva a través de los cuales el registro artístico-testimonial en tiempo presente logró alcanzar estatuto de documento y pervivir como tal. Resulta claro que sin la conformación de una red de apoyo basada en una reconfiguración de los lazos sociales desde la solidaridad, no habría sido posible sortear los mecanismos institucionales represivos. Por ese motivo, se ha atendido al cuerpo ausente que -lejos de haber sido acallado por medio de la desaparición forzada- llevó a la acción, al trabajo articulado de distintas capas del cuerpo social y a la reinención de su vacío en una escala plástica. Habiendo analizado, pues, los múltiples niveles de incidencia de las arpilleras chilenas, se da cuenta de la importancia de un arte vinculado a sus circunstancias inmediatas, que genere sus propias reglas técnicas, que regule sus modos de circulación, que permita desarticular los discursos dominantes y ofrecerse como alternativa frente a la cultura hegemónica.

⁴ La Cueca Tradicional es la danza nacional de Chile y se caracteriza por una coreografía que representa el cortejo entre un hombre y una mujer. La Cueca Sola, por el contrario, carece del compañero y la baila la mujer sin compañía. Se muestra por primera vez en 1978 de la mano del Conjunto Folclórico de la AFDD para evidenciar la desaparición de personas y reivindicar los pedidos de justicia.

Bibliografía

- Adams, Jacqueline. (2013) *Art against Dictatorship: making and exporting Arpilleras under Pinochet*. (Texas: University of Texas Press)
- Agosín, Marjorie. (1985) “Agujas que hablan: Las arpilleristas chilenas”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 51, N° 132.
- _____ (1987) *Scraps of life: Chilean arpilleras: Chilean women and the Pinochet Dictatorship*. (Trenton: Red Sea Press).
- _____ (1996) *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile 1974-1994*. (New Mexico: University of New Mexico Press).
- Brett, Guy. (1986) *Through our own eyes*. (Philadelphia: New Society Publishers).
- Cooke, Ariel Zeitlin y MacDowell, Marsha. (2005) *Weavings of War: Fabrics of memory*. (Michigan: Michigan State University).
- Sepúlveda, Emma. (1996) *We, Chile. Personal Testimonies of the Chilean Arpilleras*. (Virginia: Azul Editions)