UN GESTO COMÚN
ARPILLERAS Y SUBJETIVACIÓN POLÍTICA

A Common Gesture. *Arpilleras* and Political Subjectification

Marina Vinyes Albes

Sorbonne Université - Universitat de Barcelona
marina.vinyes@gmail.com

Resumen:

En el presente trabajo planteamos una reflexión sobre los cuadros textiles realizados por mujeres chilenas durante la dictadura de Pinochet llamados arpilleras. Articularemos el análisis a partir de dos nociones clave que permitirán acercarnos a la comprensión de estas obras: el gesto y la comunidad. Ello nos llevará a pensar en un plano teórico el proceso de subjetivación o de distinción política de las autoras vinculándolo a la dimensión comunitaria del gesto.

Palabras clave:

Arpillera, mujeres autoras, gesto, comunidad, subjetivación política.

Abstract:

The current essay considers the textile Works made by Chilean Women during the Pinochet dictatorship called arpilleras. The analysis will be based on two key notions in order to approach the understanding of these Works: gesture and community. This will lead us to discuss, in a theoretical level, the process of subjectivation and political distinction of the authors linked to the community dimension of gesture.

Keywords:

Arpillera, Women Authors, Gesture, Community, Political Subjectivation.

Recibido: 05/05/2018

Aceptado: 01/07/2018

Poco después del golpe militar de Augusto Pinochet en Chile el año 1973, empezaron a surgir, en la ciudad de Santiago y sus periferias[1], agrupaciones semiclandestinas de mujeres reunidas para realizar arpilleras. El término procede de la tela de saco utilizada como soporte de las obras y sobre la cual se cosían retazos de géneros recuperados para crear una imagen textil, casi siempre una escena figurativa. Pertenecientes a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos o vecinas de las poblaciones marginales de la capital, las arpilleristas plasmaron sus historias, pensamientos, emociones y protestas articulando un testimonio que sería difundido gracias a la cooperación de organizaciones solidarias encargadas de sacarlas del país.[2] Con los beneficios derivados de la venta, las autoras podrán satisfacer sus necesidades básicas y las de sus familias, gravemente afectadas por la desaparición forzada, las ejecuciones, el exilio o el desempleo.

Los antecedentes de las obras suelen buscarse principalmente en los tapices de las mujeres de Isla Negra popularizados por Pablo Neruda, las arpilleras realizadas por Violeta Parra en los años sesenta, los *patchwork* norte americanos o las molas panameñas (Agosín, 1987: 49-55, 88-92, 95; Adams, 2013: 60-68). Sin embargo, aun pudiendo detectar elementos comunes entre las distintas filiaciones, lo cierto es que las arpilleras surgidas durante la dictadura responden a una práctica estética y política inédita, fundamentalmente singular en cuanto a la técnica y por el uso de material reciclado –a veces vestimentas de los propios familiares ausentes–, y por ser una expresión democrática de la resistencia femenina y la solidaridad internacional. Todo ello nos conduce a considerar las arpilleras como un comienzo y no como el perfeccionamiento o el desarrollo de una tradición; en otras palabras, una práctica sin modelo ni garantías[3] capaz de transformar la experiencia y producir un testimonio a través de un ejercicio de figuración.

---

[1] Nos referimos a las llamadas poblaciones, comunas procedentes de asentamientos informales establecidos en la periferia de Santiago de Chile a lo largo del siglo XX a raíz de intensas migraciones a la capital.

[2] Principalmente el Comité Propaz –convertido en 1973 en Vicaría de la Solidaridad–, la Fundación Missio, el FASIC (Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas) y el PIDEE (Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia).

[3] Retomamos los términos utilizados por Françoise Collin en relación al pensamiento de Hannah Arendt para referirse a la *praxis* como una acción no supeditada a un horizonte o modelo –por lo tanto capaz de generar lo inesperado, libre y sin garantías– y que encuentra su sentido en la acción misma.

"La praxis, es decir, la acción, no es aquí la puesta en práctica de una teoría anterior por parte de los ejecutantes. Si, tal y como sugiere Hannah Arendt, recuperando su sentido aristotélico, la praxis debe distinguirse meticulosamente de la poiesis: la poiesis es la fabricación a partir de un modelo, mientras que la praxis es la constitución de lo que no tiene modelo, un *ir hacia* lo que todavía no es, una iniciativa sin garantía. Por eso, cada uno –cada quien– o cada una es titular y co-constitutiva del porvenir." COLLIN, Françoie. (2006). *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria. P. 13. No se trata ciertamente de identificar las arpilleras con el concepto arendtiano de *praxis* (lo cual sería, en efecto, discutible), sino de ver de qué manera el concepto nos puede ayudar a pensar esta práctica como una "iniciativa sin garantía" gracias a la cual, como veremos más adelante, pudo

Al entender las arpilleras en su dimensión testimonial, no nos referimos exclusivamente a la representación visual de una realidad objetivable –los hechos tal y como son percibidos o transmitidos por terceros–, sino, también, a la voluntad y la capacidad de sus autoras de producir formas libremente, usando la imaginación para dotar de sentido y decir su experiencia. Como veremos, ello tiene que ver con un proceso de subjetivación política[4] por el cual las autoras aparecerán por primera vez en la esfera pública siendo reconocidas como sujetos de su propio discurso, es decir, adquiriendo una autoridad. Y sujeto significa aquí, como bien recuerda Françoise Collin, "*aparecer por la palabra y por la acción* en el mundo público y privado, volverse actores, actrices, del mundo común […]"[5] (Collin, 2006: 31) –sin prejuzgar, advierte, un fundamento metafísico; acceder a una posición desde la que se es escuchada[6].

---

generarse de manera inesperada un entramado de relaciones entre mujeres generando poder desde los márgenes y una cierta libertad en sus autoras.

[4] Nos referimos a "proceso de subjetivación política" en el sentido que le da Jacques Rancière, en particular en su texto "La fin de la politique ou l'utopie réaliste", recopilado en *Aux bords du politique*: "Qu'est-ce qu'un processus de subjectivation ? C'est la formation d'un *un* qui n'est pas un *soi* mais la relation d'un *soi* à un autre. […] Un processus de subjectivation est ainsi un processus de désidenification ou de déclassification. […] La subjectivation politique est la mise en acte de l'égalité –ou le traitement d'un tort – par des gens qui sont ensemble pour autant qu'ils sont entre. C'est un croisement d'identités reposant sur un croisement de noms : des noms qui lient le nom d'un groupe ou d'une classe au nom de ce qui est hors-compte, qui lient un être à un non-être ou à un être-à-venir." RANCIÈRE, Jacques. (2004). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard. Pp. 118-119. Más adelante en el mismo ensayo, el autor continua: "La logique de la subjectivation politique est ainsi une hétérologie, une logique de l'autre, selon trois déterminations de l'altérité. Premièrement, elle n'est jamais la simple affirmation d'une identité, elle est toujours en même temps le déni d'une identité imposée par un autre, fixée par la logique policière. La police veut en effet des noms «exacts», qui marquent l'assignation des gens à leur place et à leur travail. La politique, elle, est affaire de noms «impropres», des *misnomers* qui articulent une faille et manifestent un tort. Deuxièmement, elle est une démonstration, et une démonstration suppose toujours un autre à qui on s'adresse, même si cet autre refuse la conséquence. Elle est la constitution d'un lieu commun, même si ce n'est pas le lieu d'un dialogue ou d'une recherche de consensus sur le mode habermassien. Il n'y a pas de consensus, pas de communication sans dommage, pas de règlement du tort. Mais il y a un lieu commun polémique pour le traitement du tort et la démonstration de l'égalité. Troisièmement, la logique de la subjectivation comporte toujours une identification impossible." *Ibid.*, p. 121.

[5] "Debe, pues, retomarse la cuestión del sujeto en el registro de lo político, sin prejuzgar por ello un fundamento metafísico. Las mujeres, en todo caso, y aún esas mismas que pronuncian "la muerte del sujeto" como ligado a lo fálico, reclaman el derecho de ser por fin sujetos. Y sujetos significa aquí: poder *aparecer por la palabra y por la acción* en el mundo público y privado, volverse actores, actrices, del mundo común, actores que no pueden jamás ser confundidos con autores según la distinción importante introducida por Hannah Arendt, que desde entonces se cuida muy bien, casi siempre, de hablar de sujeto, prefiriendo el *quis* latino, el quien, el alguien". COLLIN, Françoise. (2006). *op. cit.,* p. 31.

[6] "En efecto, quien está efectivamente en posición de sujeto, al menos político, quien está en una posición desde la que su palabra se oye, puede certificar a gusto su alteración sin correr

Hemos querido articular las páginas que siguen en base a dos nociones clave para el análisis de nuestro objeto: *el gesto* y *la comunidad*. Ello nos llevará a analizar en un plano teórico el proceso de subjetivación o de distinción política de las arpilleristas vinculándolo a la dimensión comunitaria de su gesto.

Fig. 1: *Nacen los talleres de arpilleras.*
Fondo Isabel Morel. Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

1. El taller

El primer grupo de arpilleras nació al alero del Comité Pro Paz, organismo de derechos humanos creado por las iglesias cristianas y la comunidad judía inmediatamente después del golpe con el objetivo de proteger y asistir a las personas perseguidas por la dictadura[7]. En su sede de la plaza de Armas, vieron la luz las primeras arpilleras, realizadas por mujeres miembros de la Agrupación de Detenidos

el riesgo de verla identificada con la alienación. Juega de algún modo a dos bandas. Tiene autoridad para denunciar la autoridad del sujeto. […]. Quien, por el contrario, no ha tenido acceso a la autoridad, quien aún no ha sido reconocido como sujeto de su propio discurso, quien no ha accedido aún a este espacio en el cual "manifestarse por la palabra y por la acción", está forzado a reivindicar la obtención de este espacio. Así se lleva a las mujeres a quererse sujetos, o sea, a ocupar la posición de sujetos, aunque no sea más que por hacer oír la destitución del sujeto." *Íbid.*, p. 30.

[7] Por orden de Augusto Pinochet, el Comité de Cooperación para la Paz en Chile fue cerrado el 31 de diciembre de 1975 y substituido, al día siguiente, por la Vicaría de la Solidaridad, quien recogió y continuó su trabajo como parte integrante de la Iglesia Católica.

Desaparecidos como una forma de expresar el sufrimiento, realizar el duelo y buscar un sentido a lo que estaban viviendo. Poco a poco, irían articulando un lenguaje propio, y el sufrimiento de la pérdida, al origen de las obras, adoptaría múltiples formulaciones, la mayoría comprometidas con la denuncia activa de los abusos gubernamentales y destinadas a cruzar las fronteras del país. Tanto el Comité Pro Paz –convertido en 1975 en Vicaría de la Solidaridad– como otras organizaciones y ciertos particulares[8], se ocuparon de establecer una red solidaria que permitió no sólo la difusión de las piezas, sino, también, la remuneración de sus autoras. En los meses y años siguientes surgirían nuevos talleres, ya no integrados por mujeres de la Agrupación –o no exclusivamente–, sino por pobladoras de las periferias más humildes de Santiago, quienes aportaron una nueva visión sobre el período basada en la vida cotidiana de los sectores subalternos. Además de representaciones del golpe de estado, el exilio, la búsqueda de personas desaparecidas, las protestas en las calles, la tortura u otras violaciones de derechos humanos, las nuevas arpilleristas retrataron la supervivencia de las clases populares durante la dictadura: ollas comunes, déficit sanitario, falta de empleo, hambre, allanamientos y redadas… contribuyendo, de este modo, a dibujar un amplio retrato social del período.

La distinción entre las obras de unas y otras, las arpilleristas de la Agrupación y los "nuevos" talleres, resulta por lo menos compleja. A parte de existir algunos grupos mixtos –integrados por miembros y no miembros de la Agrupación–, las temáticas abordadas por las primeras fueron a menudo retomadas por las segundas (como el caso de de *La cueca sola*[9]), ya fuera para expresar la solidaridad con su causa, o para responder a demandas específicas de los compradores. A ello debemos añadir que la gran mayoría de arpilleras son anónimas y no fechadas, siendo extremadamente complicado –salvo en casos excepcionales– saber con certitud de qué taller proceden, quién las hizo y en qué momento. Lo que sí podemos afirmar es que, en ambos casos, la vida de las autoras se había visto profundamente transformada, alterada y violentada por la dictadura, aunque la experiencia de unas y de otras fuera en esencia distinta.

[8] Ver nota núm. 2. Para una descripción detallada del proceso de producción y distribución de las arpilleras, véase: ADAMS, Jacqueline. (2013). *Art Against Dictatorship. Making and Exporting Arpilleras under Pomochet*. Texas: Univesrity of Texas Press.

[9] Convertida en símbolo de la lucha contra la dictadura, la cueca sola es la adaptación de la danza tradicional chilena llamada cueca por parte de mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Mientras que en la cueca tradicional un hombre y una mujer se cortejan agitando pequeños fulares, en la cueca sola la mujer baila (sola) para hacer evidente la ausencia que ha dejado la pareja víctima de la desaparición forzada. La cueca sola fue un motivo representado recurrentemente en las arpilleras chilenas.

Fig. 2: Taller de arpilleras en una población de Santiago de Chile. Fotografía publicada en ADAMS, Jacqueline. (2013). *Art Against Dictatorship. Making and Exporting* Arpilleras *under Pinochet*. Texas: University of Texas Press.

Tampoco sabemos con exactitud de qué manera y por qué medios una práctica tan singular e inicialmente minoritaria pudo convertirse, en pocos años, en una expresión plástica adoptada y apropiada por tantas mujeres, las cuales supieron encontrar en ella una forma de comunicar lo que difícilmente podían verbalizar y no estaba permitido testimoniar. La explicación más verosímil es que las integrantes del primer taller se preocuparon de transmitirla a sus compañeras de las poblaciones, o que la misma Vicaría se esforzó en difundir este arte al ver en él una forma de ayudar económicamente a las familias sin ingresos. Pero no es menos cierto que en los primeros años tras el golpe, cuando la junta militar no era todavía consciente del carácter marcadamente político de las arpilleras, éstas pudieron circular dentro el país sin demasiada dificultad, de modo que la técnica habría podido ser apropiada por un gran número de mujeres. Es en el taller, pues, este espacio recogido, protegido, ni completamente público ni enteramente privado, donde ve la luz la práctica inédita y singular de la arpillera. Como tal, lo vemos interpretado en una pieza (Fig. 1), representativa de la importancia de este espacio fundacional que mar-cará no sólo la existencia sino el carácter de la misma. El taller que presentamos aquí se parece mucho a los que podemos observar en las fotografías de la época (Fig. 2, 3,

4, 5). En ambos casos, la mesa constituye claramente el centro de la imagen. Las mujeres se disponen a su alrededor para coser, cada una trabajando su pieza pero compartiendo los materiales. En el reverso de la arpillera encontramos un mensaje cuidadosamente doblado y guardado dentro de un bolsillo cosido sobre la tela de saco[10]. Se trata de una práctica habitual, aunque no mayoritaria, gracias a la cual algunas mujeres buscaban clarificar sus intenciones o subrayar el contenido de la obra, un mensaje destinado al comprador o compradora de quién sabe qué parte del mundo. Escrito con tinta azul sobre un trozo de papel rayado, leemos (Fig. 6): "Grupo de mujeres Hihmas Nº2. Todos los miércoles nos juntamos en reunión y una vez al mes hacemos una convibencia[11], es eso lo que quise representar en esta arpillera. Renca 83". Práctica poco común, esta arpillera nos indica su fecha de realización –1983– y lugar de procedencia –Renca–, una de las comunas más humildes al noroeste de Santiago donde sabemos que hubo talleres.

Fig. 3: Taller de arpilleras. Fotografía publicada en BRETT, Guy. (1986). *Through Our Own Eyes. Popular Art and Modern History*. London: GMP Publishers Ldt. P. 28.

[10] Tanto la arpillera en cuestión como el mensaje guardado en su reverso, pueden consultarse con autorización en el Archivo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile; Fondo Isabel Morel.

[11] Respetamos el error ortográfico del original.

Fig. 4: Taller de arpilleras. Fondo Isabel Morel.
Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

La composición de la obra, con la mesa situada frontalmente en el centro y los dos ventanales detrás, puede fácilmente remitirnos al motivo de la Última cena, sea esta coincidencia voluntad expresa de la autora o referencia involuntaria a una representación visual integrada en el imaginario colectivo occidental. Llama la atención el carácter cerrado del espacio, con las dos puertas azules completamente cerradas a derecha e izquierda y los vistosos barrotes que confieren a las ventanas del fondo un aire carcelario. Se crea así una separación evidente entre el exterior –luminoso, detrás de estos barrotes– y el interior, más sombrío, del taller. Sin embargo las mujeres no parecen recluidas, sino más bien confortables en este espacio protegido del entorno. Entre cárcel y refugio, el taller se presenta así, de entrada, como un espacio ambivalente. No está de más recordar que en 1983 la realización de arpilleras se había convertido en una actividad totalmente clandestina. En efecto, la persecución política de las obras y sus autoras se había intensificado desde que a finales de la década anterior la prensa conservadora las hubiese condenado púbicamente como "material subversivo"[12], "tapetes difamatorios"[13] o "artesanía sediciosa"[14]. La arpillerista Aída Moreno, vecina de Renca, recuerda en una entrevista el riesgo que implicaba ser descubierta con los tapices: "[…] Y bueno, de eso se trata la arpillera y de eso se trató siempre, porque cuando nos venían a allanar nosotros teníamos que hacer un hoyo en la tierra y esconder las

[12] *La Segunda,* 16 de abril 1980.

[13] *La Segunda*, 26 de julio 1978.

[14] *La Tercera,* 16 de abril 1980.

arpilleras".[15] Paradójicamente, el mundo interior, privado y protegido del taller, es, a la vez, una puerta de apertura al espacio exterior y público, donde se expondrán las obras y con ellas sus autoras.

Fig. 5: Taller de arpilleras. Fondo Sheila Reid.
Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

[15] Entrevista realizada por la autora a Aída Moreno el 11 de octubre de 2016 en la Casa de la Mujer de Huamachuco, en la comuna de Renca, Santiago de Chile.

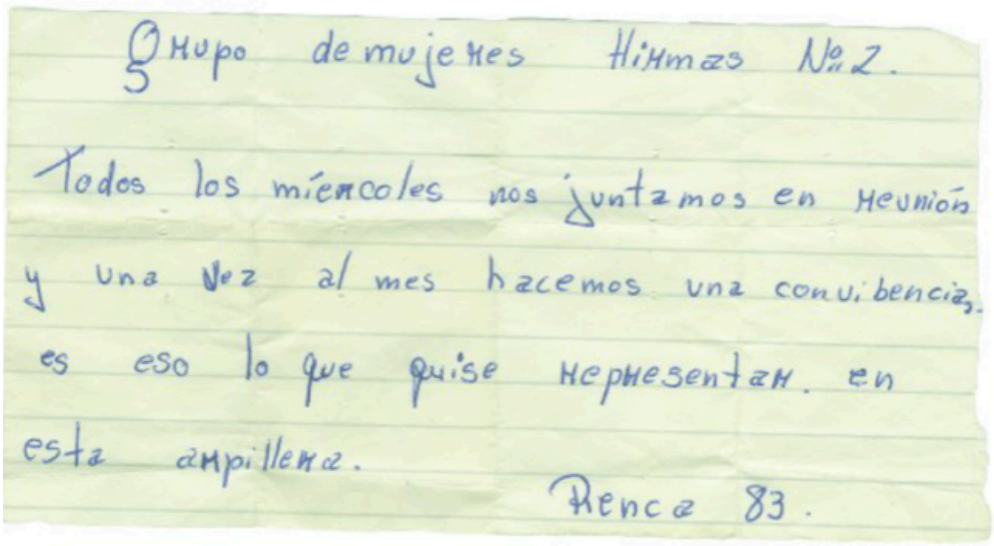

Fig. 6: Mensaje guardado en el reverso de la arpillera Nacen los talleres de arpilleres. Fondo Isabel Morel. Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (detalle).

Parece evidente que la expresividad de esta obra, y de las arpilleras en general, no procede de su perfección formal. Su carácter a veces rudimentario dejando adivinar el proceso de confección, evidenciado la mezcla de texturas y el uso poco naturalista de los colores, son, al contrario, algunos de sus atributos. La falta de perspectiva, por otra parte, privilegia la posibilidad de presentar todos los aspectos relevantes de la escena por encima de cualquier pretensión realista. Seguramente ello no se debe a una decisión consciente, sino que tiene que ver, más bien, con la escasa o inexistente formación artística de las autoras y a su condición material: la materia prima ha sido seleccionada de entre los géneros que tienen al alcance, muchas veces de sus propios armarios. Cada pedazo es portador de una historia particular, el cual añade nuevos espesores temporales a las piezas, nuevas capas de memoria. No sería exagerado aventurar que las arpilleras constituyen, también, un archivo de las vestimentas de la época. De este modo, el cuadro o la ventana situada en la parte superior izquierda de la tela parece proceder de un antiguo pañuelo o un trapo de cocina, algunas de las figuras tienen la piel color azul o los barrotes mencionados previamente están confeccionados con trozos de lana rosa, sin que ello perturbe en absoluto la expresividad y la fuerza del conjunto. Más bien al revés, estos elementos nos permiten ver y entender el objeto, remontar el proceso y sus condiciones de elaboración, el *hacer* de las arpilleristas en su dilatada temporalidad: el tiempo de buscar las telas, de cortar los pedazos, el de cada punto... Todo ello alrededor de esa mesa, donde significativamente una mujer nos las ha querido presentar. Significativa es también la fuerte presencia de las manos y los brazos, esquemáticos pero perfectamente visibles, como si la autora quisiera subrayar su importancia, la importancia de sus gestos repetidos una y otra y otra vez. Este proceso de creación, ese gesto, es el verdadero tema del cuadro.

Sabemos bien que no basta con mirar solamente en las imágenes lo que representan. Más allá de su dimensión iconográfica, hay que ver cómo "funcionan"; las imágenes –y en nuestro caso la arpillera– constituyen ellas mismas un gesto, algo

que se realiza con el cuerpo y que sale de él. Esta obra es un gesto político, a pesar de lo que vemos representado –mujeres cosiendo alrededor de una mesa en una habitación. Lo interesante de nuestro caso es que el mismo gesto consistente en realizar la imagen, el coserla en el contexto particular del taller, es el que aparecerá plasmado en la obra final. En otras palabras: la arpillera terminada expone su proceso de elaboración, como una suerte de autorretrato de grupo donde se pone de relieve la importancia de este momento fundador. Retomando los términos previamente utilizados, diremos que la obra nos habla de la capacidad de estas mujeres para producir formas libremente, a la vez que es, en sí misma, una forma libremente producida por ellas. Un gesto imaginativo gracias al cual puede generarse una distancia respecto a la propia experiencia, una mirada, un conocimiento y, en definitiva, una toma de posición.

Desde este punto de vista, lo que comparten las participantes del taller no es únicamente un espacio, sino un gesto en este espacio. Las arpilleristas coserán para plasmar una historia –habitualmente la suya–, una escena vivida o mental, repitiendo lo que hace miles de años, según nos cuenta la mitología, ya hicieron Helena, Filomela, Aracne o Penélope. "Gestos inmemoriales y sin embargo bien modernos"[16], diría Pasolini (Didi-Huberman, 2012: 223).

Fig. 7: Encadenamiento a las rejas del ex Congreso Nacional por parte de mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos el 18 de abril de 1979. Fotografía tomada de un álbum de fotos de Victoria Díaz, arpillerista y miembro de la AFDD, el 20 de octubre de 2016.

[16] "Des gestes immémoriaux et pourtant bien modernes" (la traducción es mía).

2. Un gesto (en común)

Es sabido que una larga tradición vincula a las mujeres con la costura y el tejido. Hemos mencionado los ejemplos más célebres de la mitología greco-romana: la joven Filomela teje su historia para denunciar una agresión de la única forma que puede –el esposo de su hermana Procne, Tereo de Tracia, le ha cortado la lengua después de violarla–. En las pocas líneas que Homero consagra directamente a Helena en la Ilíada, ésta aparece inmortalizando, sobre una gran tela, las batallas que ha podido presenciar desde su ventana; embellece los acontecimientos y así los conserva para el porvenir. De Penélope, en cambio, nos dice que se sirve del tejido como estratagema para impedir el potencial abuso de sus pretendientes durante la larga ausencia de Ulises. La orgullosa Aracne, por su parte, será convertida en araña por Atenea, quien la castiga así por haberse atrevido a retarla y por presentar, sin pudor ni complejos, el carácter a veces brutal de los amores olímpicos.

De una u otra forma, en todas estas historias fundacionales de la cultura occidental, el tejido se relaciona con la mujer y con la violencia. Ése es percibido como una herramienta expresiva propia de las mujeres, ya sea para denunciar la violencia padecida (el caso de Filomela) o ajena (Aracne), para preverla y defenderse de ella (Penélope) o con el fin de preservarla –¿o repararla?– embelleciéndola (Helena). Cuando esta práctica no prueba la "virtud femenina" sino su arrogancia, es violentamente castigada, como muestra el destino de Aracne convertida en insecto.

Recurriendo a los caracteres atribuidos a la feminidad tradicional con la voluntad de despojarlos de su carga negativa, positivarlos y reivindicarlos (Collin, 2006: 175-176), algunas feministas han interpretado la costura y el tejido como una forma de relacionarse con el mundo que sería propia de las mujeres. Como si las artes de la aguja correspondieran a una cierta modalidad de pensar y de sentir; como si cupiera considerarlas en términos de una escritura esencialmente femenina, marginal y estrechamente vinculada al cuerpo (en contraste con una cultura letrada, logocéntrica y principalmente racional, de lo masculino). Si embargo, más que de una "forma femenina" de pensar, sentir y decir, consideramos que las historias clásicas, así como el fenómeno que nos ocupa, nos ilustran, en primer lugar, sobre la dificultad –cuando no imposibilidad– de sus protagonistas por expresarse de otra manera. No porque no sean capaces de ello o les resulte menos "natural", sino porque no han tenido la oportunidad de aprenderlo o de apropiárselo de una manera que les corresponda. El mito de Filomela lo ilustra explícitamente: después de habérsele negado literal y brutalmente la palabra al cortarle la lengua, sólo le queda el recurso de expresarse a través de los hilos, es decir, de aquello que sabe hacer; lo que se le ha enseñado por considerar que es lo propio de su género y juzgado como menor en la escala de prestigio de las artes. Su dominio de la técnica no resulta innato, podemos suponer que es fruto del contexto en el cual se crió y de muchos años de historia.

En consecuencia, no nos interesaremos por el tejido o la costura como prácticas específicamente femeninas, pero sí por la supervivencia de un gesto a través del tiempo que ha servido a las mujeres para figurar la violencia: denunciarla, inmortalizarla y defenderse de ella. La supervivencia, pues, de un gesto simultáneamente antiguo y actual que se repite renovándose en cada caso singular. Notaremos, por

otro lado, que el gesto que Penélope, Helena, Filomela y Aracne realizaron en completa solitud –o incluso aislamiento– es retomado en comunidad en el caso concreto de la experiencia chilena. Este es precisamente el segundo aspecto que quisiéramos desarrollar aquí: el carácter comunitario que el gesto adquiere en las arpilleristas y que nos conduce a pensar sus relaciones en términos de singularidad-pluralidad más que de individualidad-totalidad[17]. Interpretando a Hannah Arendt, Fina Birulés (2014: 120) ha escrito que "la comunidad no se construye sobre la base de una previa identidad compartida y estable –*es decir, en este caso, el "ser mujer", ya sea en términos biológicos o de opresión*–; frente a lo que durante tanto tiempo ha significado el debate en torno a una posible identidad femenina, aquí el énfasis se encuentra en la diferencia y en la distinción, en el gesto de tomar iniciativa respecto a lo que nos ha sido dado". Asumiendo este razonamiento, defenderemos que las arpilleras dan lugar a la emergencia de una comunidad de mujeres, una comunidad *política* de mujeres, que como tal no se sustenta en una identidad compartida sino en una decisión común. El gesto que nos ocupa no es ya una marca de identidad sino, al contrario, posibilidad de distinción cuando es realizado en común. El taller es el lugar de encuentro, el espacio de relación y de aparición que permitirá la posibilidad de existencia de tal comunidad.

Como quizás haya advertido, si nos detenemos en el gesto y la comunidad es en el fondo para pensar en qué medida y de qué modo estas dos nociones nos permiten entender el proceso de distinción o subjetivación de las arpilleristas, el cual resultará en la asunción de una autoridad y un lugar de habla, un juicio propio sobre el mundo que se expresará a través de sus actos y de su discurso.

Pero regresemos a nuestra arpillera (Fig.1). En ella observamos a un grupo de diez mujeres manipulando pedazos de tela, sentadas alrededor de una mesa central. A la derecha, otra mujer prepara el té y al lado opuesto, en primer plano, una última permanece de pie, enteramente frontal, quizás tomándose un descanso. En una de las fotografías que documenta un taller (Fig. 3) vemos a tres mujeres y a una niña con los ojos clavados en las arpilleras, concentradas y absortas en la tarea, se diría que cosen en silencio. En otra (Fig. 4), parece que conversan y sonríen, seguramente por algo que se han dicho mientras trabajaban, la mayoría sin levantar la mirada. Al hablar con ellas, algunas me han contado que solían coser en silencio:

> La conversación pasaba por lo que estábamos haciendo. Hasta la textura del género lo expresaba. La tactilidad es muy importante y al final dice

[17] "La singularidad no es individualidad: si *el individuo* puede entenderse como parte de un todo, homogéneo e intercambiable, lo propio de lo singular es que se trata de una unidad heterogénea, que no se relaciona con los demás en la *totalidad* sino en la *pluralidad*. Para Arendt, la pertenencia a una comunidad, la pertenencia a la vida política, no se apoya en la difuminación dentro de un consenso sino en un diálogo siempre abierto, que no tiene fin. […] Salvaguardar nuestra propia singularidad, manifestarse como alguien mediante la palabra y la acción, no es amenazar sino, al contrario, fundar la comunidad. Y, en la medida en que cada uno debe hablar frente y con los demás, teniendo en cuenta a los demás, biografía e historia se hallan estrechamente vinculadas." COLLIN, Françoie. (2006). *op. cit.*. P. 203.

> muchas cosas. Tu sientes con el tacto y el otro no está, había como esa ausencia tan llamativa…[18]

Otras recuerdan que en el taller se explicaban muchas cosas, y eso sin tener que mirarse a los ojos, lo cual facilitaba la conversación y liberaba la palabra. Como si volverse hacia una misma, concentrarse en el recuerdo y representación de sus propias historias, permitiese acercarse y escuchar a las demás; e inversamente, aprender a mirar alrededor, estar receptiva a lo que sucedía afuera, alimentase las obras propias. Esto último es algo en lo que coinciden invariablemente las mujeres que hemos podido entrevistar. Por ejemplo Patricia Hidalgo de la población de Lo Hermida, quien reconoce haber empezado a realizar arpilleras con gran disgusto en 1976 movida por la necesidad, y luego añade:

> Me convencí de que iba a hacer arpilleras y una compañera del taller me enseño, y me costó aprender porque como no me gustaba… pero cuando ya aprendí, cuando ya pude hacerlas, cuando ya pude… porque ella me enseñó a mirar, a ver lo que estaba pasando, porque uno se encierra en su casa y no quiere entender lo que pasa fuera. Y allí empecé a conocer personas que tenían problemas más grandes que los míos, los míos eran económicos. […] Entonces, bueno, uno va poniendo los miedos, las esperanzas, las alegrías… uno va poniendo todo allí.[19]

Como explica Patricia Hidalgo, descubrir las historias de otras mujeres y empezar a prestar mayor atención al entorno para plasmarlo en las telas, la llevó a desarrollar una percepción más aguda y consciente del mismo y a posicionarse. Resulta claro que a través de este gesto, gracias a él, se estableció un vínculo entre las mujeres y una comunicación que, en poco tiempo, cruzaría las paredes del taller para ir al encuentro de nuevos interlocutores e interlocutoras. Junto con sus obras, también muchas arpilleristas saldrían del espacio de la casa y el taller exponiendo y arriesgando sus cuerpos, tal como podemos observar en esta foto de Victoria Díaz (Fig. 7) donde vemos a algunas de ellas, todas de la Agrupación, encadenadas al Congreso para pedir "verdad y justicia". Fijémonos en que la imagen está fotografiada, a su vez, sobre la hoja suelta de un álbum. Su propietaria, ella misma arpillerista y miembro de la Agrupación, la guarda y nos la muestra como un recuerdo de familia, un momento muy importante de su biografía. Ésta captura la irrupción de las mujeres en el espacio público haciendo visible "lo que no tenía razón de ser visto"[20], como ha descrito Jacques Rancière la manifestación política; desplazando

[18] Entrevista realizada por la autora a Liisa Flora Voionmaa Tanner el 21 de septiembre de 2017, en Santiago de Chile.

[19] Entrevista realizada por Roberta Bacic, Tomoko Sakai y la autora a *Patricia Hidalgo y María* Madariaga, arpilleristas de la población de Lo Hermida, Santiago de Chile, el 8 de septiembre de 2016.

[20] La manifestation politique fait voir ce qui n'avait pas de raisons d'être vu, elle loge un monde dans un autre, par exemple le monde où l'usine est un lieu public dans celui où elle est un lieu privé, le monde où les travailleurs parlent, et parlent de la communauté, dans celui où ils crient pour exprimer leur seul douleur. C'est la raison pour laquelle la politique ne peut s'identifier au modèle de l'action communicationnelle. Ce modèle présuppose les partenaires déjà constitués comme tels et les formes discursives de l'échange comme

los cuerpos, refigurando los espacios asignados y convirtiendo el ruido en articulación de un discurso(Rancière, 2004: 241-245).

Hablábamos más arriba de la novedad que acompaña a la repetición de cada gesto. Jean-Luc Nancy (1998: 91) ha definido la singularidad con la siguiente expresión: "Chaque fois, cette seule fois", es decir *cada vez, esta sola vez*. El pensador pone como ejemplo el grito del recién nacido, que se da con cada nacimiento y sin embargo es único cada vez que se da. Lo mismo sucede con los gestos; inmemoriales, decíamos, supervivencias constantemente renovadas. Afirmar la singularidad de cada gesto, nos permite pensar la singularidad del sujeto que lo realiza, su distinción. Ello no significa ciertamente que éste sea el *autor* del gesto, sino que aparece como sujeto a través de él, actuándolo. "Porque un gesto no es, por definición, ni universal ni individual –escribe Emmanuel Alloa (2013, 221)–, no corresponde ni a la actualización de un esquema, ni a ninguna *creatio ex nihilo* de un sujeto autoproclamado. El gesto es más bien irreductiblemente singular, es decir, se sustrae a la oposición solidaria entre lo universal y lo individual; como singular –*concluirá el autor*–, el gesto es fundamentalmente *común*, y por lo tanto nunca pertenece a la persona que lo efectúa"[21]. Podríamos decir que es un propio impropio.

Así, por un lado el gesto sostiene y acoge un movimiento y una emoción que proceden de más lejos que del propio cuerpo, mientras que del otro sobrevivirá a aquél o aquella que lo realiza. Se trata de la idea ya evocada de *supervivencia* que el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman ha teorizado a partir del pensamiento de Aby Warbourg y que podemos resumir, simplificándola, en la siguiente referencia al *Acorazado Potemkin* de Eisenstein: "El personaje de la película morirá, pero su doble gesto –*lamentarse sobre* y *sublevarse contra*– lo sobrevivirá indefinidamente para renacer aquí y allá" (Didi-Huberman, 2016: 295). En otras palabras, nos dice que somos actores, intérpretes de los gestos que nos preexisten y que renacen cada vez con nosotras, singularizándose. Éstos nos conectan con lo viejo dando lugar a lo nuevo y con la comunidad dando lugar a la distinción. También, como hemos planteado, el gesto de las arpilleristas es una supervivencia, y sin embargo se realizará nuevamente cada vez –"para renacer aquí y allá"–, probando que el tiempo es a la vez cíclico y lineal, y las imágenes gestos que perduran.

---

impliquant une communauté de discours, dont la contrainte est toujours explicitable. Or le propre du dissensus politique est que les partenaires ne sont pas constitués non plus que l'objet et la scène même de la discussion. Celui qui fait voir qu'il appartient à un monde commun que l'autre ne voit pas ne peut se prévaloir de la logique implicite d'aucune pragmatique de la communication ». RANCIÈRE, Jacques. (2004). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard. P. 224. (La traducción es mía).

[21] "Car un geste n'est –par définition– ni universel ni individuel, il ne correspond ni à l'actualisation d'un schéma, ni à une quelconque *creatio ex nihilo* d'un sujet autoproclamé. Le geste est plutôt irréductiblement singu- lier, c'est-à-dire qu'il se soustrait à l'opposition solidaire entre l'universel et l'individuel; en tant que singulier, le geste est fondamentalement *commun,* et n'appartient donc jamais en propre à celui qui l'effectue. Plus exactement, les gestes excèdent leur propre événement et font signe vers celui à qui ils apparaissent."

Desde esta perspectiva, podemos inscribir las arpilleras simultáneamente en lo ahistórico y lo histórico, lo que se repite y lo que produce, lo dado y la novedad, el gesto y la acción. Al considerar que lo inédito está potencialmente inscrito en la repetición, o, más precisamente que en la repetición se encuentra potencialmente el germen de lo inédito, rompemos, al mismo tiempo, con la supuesta dualidad de los sexos que opone lo masculino progresivo a lo femenino conservador[22]. Cuando piensa las actividades humanas fundamentales, Hananh Arendt no se cansa de advertir que la novedad nunca parte de una tabula rasa y que el pensamiento, como la acción, se desarrollan con y en lo concreto, asumiendo y transcendiendo lo dado. No es gratuito, pues, que la autora se refiera a la historia de Penélope para explicar la actividad del pensamiento y, al hacerlo, algunas de las categorías de su propio pensamiento se tornan porosas: "Así, Penélope, cuyo nombre es invocado para ilustrar el movimiento del pensar –interpreta Françoise Collin (2006: 136) en referencia a Arendt– realiza un trabajo manual que conjuga a la vez repetición e innovación, retorno a lo mismo y diferencia, labor, obra y acción al mismo tiempo". Tejer y destejer como metáfora del pensar desde lo concreto del gesto y como gesto. Como las arpilleras, como el arte en general, repetido y distinto, en la frontera entre la acción sin modelo y la fabricación. Atenea era, en la religión griega, diosa de la inteligencia y patrona de las tejedoras.

3. (Un gesto) en común

Nancy nos hablaba de la singularidad de cada nacimiento en un fondo de repetición, de lo cual concluirá que cada nacimiento es posibilidad de lo inédito, es decir libertad. Si sólo hay ser de la singularidad *(Il n'y a d'être que de la singularité)*, entonces la libertad *nacerá* singularmente cada vez que el ser exista (Nancy, 1998: 92). Eso significa que la libertad no es algo que nos preexista y no está nunca garantizada sino por ella misma, es siempre de manera singular e interrumpida. Arendt la vinculará con la capacidad exclusivamente humana para la acción asociada al nacimiento (la *praxis*, entendida en sentido aristotélico como un actuar sin modelo ni garantías) y dirá que la libertad puede darse potencialmente sólo allí dónde las personas se juntan. La libertad así entendida está estrechamente relacionada con la existencia de lo que llama un *espacio de aparición*, donde *alguien* puede revelarse a través del discurso y la acción, donde cada cual puede mostrar *quien* es (sin que ello implique la existencia de una identidad previa del sujeto que se daría a conocer).

[22] "No se trata de elegir entre el registro de la *acción* innovadora, como lo único que haría al hombre o a la mujer dignos de este nombre, y el registro del *gesto*, destinado a su disipación, de elegir entre lo que deja *marca* y lo que deja *huella*, entre *historia* de lo que se nombra y la *memoria* de lo innombrable, entre lo *dominable* y lo *indominable*; esto sería prorrogar la vieja alternativa dualizante de los sexos, la de lo masculino progresivo y lo femenino repetitivo. Puesto que una comunidad humana se teje a la vez con lo que cambia y lo que permanece, con lo que se acumula y lo que se disipa, el tiempo es a la vez cíclico y lineal, progresión y repetición, construcción y dispersión. La historia no es su única depositaria, porque en ella, el tiempo sólo retorna en lo que es remarcable. COLLIN, Françoise. (2006). *op. cit*. P. 124.

Al nacer, dice Arendt, irrumpimos en un mundo de objetos y de relaciones –y de gestos, podemos añadir– que nos preexiste, lo hacemos en un mundo común plantando la semilla de lo inesperado. "Vivir juntos en el mundo significa en esencia que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa está localizada entre los que se sientan alrededor, el mundo, como todo lo que está en medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo" (Arendt, 2016: 61). Se trata del espacio del *partage*, sugerente palabra que habría que traducir del francés por los verbos compartir y repartir, al mismo tiempo: el mundo es, simultáneamente, lo que nos une y también lo que nos separa. "La esfera pública, –continúa Arendt (2016: 62)– al igual que el mundo en común, nos junta y no obstante impide que caigamos uno sobre otro, por decirlo así […]". La esfera pública, el espacio de aparición, son, por lo tanto, lo que permite distinguirse y separarse a los seres singulares; su pluralidad es la condición misma de esta operación.

Volvamos ahora al taller, con la metáfora de Arendt todavía presente, para interpretarlo como un lugar fundacional, un comienzo. En su interior se reúnen las arpilleristas, alrededor de esa mesa que las junta y que las separa; mundo común, espacio de aparición gracias al cual tendrán la oportunidad de distinguirse mediante la palabra y la acción, a través de sus gestos. Entendemos esa mesa, metafóricamente, como el lugar donde cada una de ellas aparece entre las otras como las otras aparecen ante cada una[23]. "Las mujeres –escribe Birulés (1995:11) en otro contexto– al reunirse se separan, se distinguen entre sí, pueden manifestarse en su diversidad lejos de la mirada masculina que siempre les devuelve una identidad homogeneizadora". Este será su primer paso –enfrentándose valientemente a las prohibiciones del gobierno y a menudo de sus compañeros. Poco después, aparecerán frente a todos los demás, con sus obras y también con sus cuerpos.

*

Hasta aquí hemos tratado de interpretar esta forma particular que es la arpillera como gesto político y estético a través del cual las arpilleristas no sólo transforman la materia sino que, haciéndolo, se transforman ellas mismas; en otras palabras, un gesto que cambia el mundo y su experiencia del mundo. Como hemos apuntado más arriba, nuestro interés se centra en entender de qué modo estas obras dieron lugar, en un contexto preciso, a lo que consideramos como un proceso de subjetivación política de sus autoras. Para ello, nos hemos basado en una reflexión sobre el gesto y su relación con la revelación de una singularidad y en la importancia que tuvo la emergencia de una comunidad política de mujeres donde cada una pudo diferenciarse mediante la palabra y la acción. En uno y otro caso, el movimiento va de lo común –tal como lo hemos entendido a lo largo del texto– a lo singular, y no a

[23] "Se trata del espacio de aparición, en el más amplio sentido de la palabra, es decir, el espacio donde yo aparezco entre otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres no existen meramente como otras cosas vivas o inanimadas, sino que hacen su aparición de manera explícita". ARENDT, Hannah. (2016). *La condición humana*. GIL NOVALES (trad.). Barcelona: Paidós. P. 221.

la inversa. Del gesto inmemorial y compartido a la novedad de cada gesto singular, de la comunidad a la posibilidad de distinguirse en ella ante y entre las otras. Nos hemos referido, en definitiva, a un sujeto que se constituye a través de este gesto, de la acción y el discurso y la posibilidad de interactuar con otros sujetos; no a una identidad que preexiste al gesto y a un ser-en-común.

Hemos visto que ningún comienzo es *ex-nihilo*, que no pensamos ni actuamos a partir de la nada. En este sentido, entendemos que el proceso de subjetivación de las arpilleristas habría consistido en interpretar, dar sentido y tomar posición respecto a sus condiciones particulares de existencia, en generar una opinión y confrontarla con otras, en emitir un juicio y tomar decisiones, en tener iniciativa y comenzar a pensar por una misma. Hablamos en definitiva de un proceso de subjetivación que se dio a través de la imagen, gracias a ella; siempre y cuando entendamos que ésta es la realización de una acción, de un discurso, de un gesto.

Bibliografía

ADAMS, Jacqueline. (2013). *Art Against Dictatorship. Making and Exporting Arpilleras under Pomochet*. Texas: Univesrity of Texas Press.

AGOSIN, Marjorie. (1987). *Scraps of Life, Chilean Arpilleras*. New Jersey: The Red Sea Press.

ALLOA, Emmanuel. (2013). "Le geste enfoui : Répétition et anamnèse dans Shoah et S-21", en BAYARD, Pierre y PHAY-VAKALIS, Soko (ed). (2013). *Cambodge, le génocide effacé. Nantes*: Ed. nouvelles Cécile Defaut.

ARENDT, Hannah. (2016). *La condición humana.* GIL NOVALES (trad.). Barcelona: Paidós.

BIRULÉS, Fina. (2014). *Entre actes. Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Canet de Rosselló: Edicions Trabucaire.

— (1998). "Introducción", en BIRULÉS, Fina (ed). (1995). *El género de la memoria*. Pamplona: Pamiela.

BRETT, Guy. (1986). *Through Our Own Eyes. Popular Art and Modern History*. London: GMP Publishers Ldt.

COLLIN, Françoie. (2006). *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants : L' Œil de l'histoire*. Vol. 4. Paris: Les Éditions de Minuit.

— (1995). *Peuples en larmes, peuples en armes: L' Œil de l'histoire*. Vol. 6. Paris: Les Éditions de Minuit.

NANCY, Jean-Luc. (1988). *L'expérience de la liberté*. Paris: Galilée.

RANCIÈRE, Jacques. (2004). *Aux bords du politique.* Paris: Gallimard.