

Textiles maternos: una revolución reflexiva de las mujeres latinoamericanas frente al patriarcado social

MATERNAL TEXTILES: A REFLEXIVE REVOLUTION OF LATIN AMERICAN WOMEN IN THE FACE OF SOCIAL PATRIARCHY

ABSTRACT

In this article we want to make known the creative and organizational process of activist art of Latin American women in whose experimental projects textile materials and techniques would be protagonists as a means of showing society their insubordination to the power of patriarchy and social injustice. These women who silently embroider in the streets the names of their murdered companions, who collect the garments of those disappeared migrants who plot fictions from the creative in search of their interiority, would focus our attention through these maternal textiles as emotional symbols impregnated by the energy of the new contemporary martyrs that are made visible through their artistic actions and the community of volunteers committed to these projects. They, like the great goddesses, would carry the cloak, the veil and in their hands the thread, the spindle and the distaff, thus presiding over the birth of forms, the passing of time and the fertile power of the goddess as a symbol of creation and of social transformation.

Keywords

Migration; recycled art; textile art; symbol; feminine art

RESUMEN

En este artículo queremos dar a conocer el proceso creativo y organizativo del arte activista de las mujeres latinoamericanas en cuyos proyectos experimentales serían protagonistas los materiales y técnicas textiles como medio de mostrar a la sociedad su insumisión ante el poder del patriarcado y la injusticia social. Estas mujeres que bordan en silencio en las calles los nombres de sus compañeras asesinadas, que recogen las prendas de aquellos migrantes desaparecidos que traman ficciones desde lo creativo en busca de su interioridad, focalizarían nuestra atención a través de estos textiles maternos como símbolos emotivos impregnados por la energía de los nuevos mártires contemporáneos que se hacen visibles a través de sus acciones artísticas y la comunidad de voluntarias comprometidas con estos proyectos. Ellas al igual que las grandes diosas portarían el manto, el velo y en sus manos el hilo, el huso y la rueca presidiendo así el nacimiento de las formas, el devenir del tiempo y el poder fecundo de la diosa como símbolo de creación y de transformación social.

Palabras clave

Migración; arte reciclado; arte textil; símbolo; arte femenino

1 LA ELABORACIÓN DE TEJIDOS EN EL ARTE: PRENDAS MÍTICAS DEL REINO DE LAS MADRES

La mitología siempre habría estado repleta de alusiones al mundo del tejido, a las hilanderas y las tejedoras diosas encargadas de abrir y cerrar “indefinidamente los diversos ciclos individuales, históricos y cósmicos” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 983). La estatua mágica tallada en madera Palladion que representaba a Atenea era una diosa muy venerada que vestía túnica y sostenía en su mano derecha una pica como símbolo de sus virtudes guerreras, en su mano izquierda llevaba una rueca y un huso que hacían alusión a las artes domésticas y de habilidad manual, esta diosa al igual que otras representaciones de Próximo Oriente como la diosa hitita que se remontan hasta 2.000 años antes de nuestra era, nos mostrarían la gran importancia y poder que ejercían estas diosas de la tejeduría: “Ellas dominan así pues el tiempo, la duración de los hombres, y toman a veces el aspecto duro y despiadado de la necesidad, esa ley que ordena el cambio continuo y universal de los seres y de la que procede la variedad infinita de las formas.” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 983) Las Moiras divinidades lunares encargadas de atar el destino de los hombres serían hilanderas. Las Parcas portaban la rueca como símbolo del “desarrollo de los días, el hilo cuya existencia cesará de tejerse cuando la rueca quede vacía. Es el tiempo contado, que pasa inexorablemente” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 895).

B. Ruiz Garrido señala como en la Grecia antigua se relacionaba principalmente el trabajo de la mujer con la elaboración de tejidos y no con las tareas domésticas, ya que esta actividad textil tenía una importancia vital para el funcionamiento comunitario, teniendo además un destacado papel económico y de especialización técnica a pesar de que los hombres nunca hayan valorado este tipo de trabajo e incluso lo recomendaran para “la construcción de un ideal de feminidad decoroso, supeditado y sumiso por el control patriarcal” (Ruiz Garrido, 2018, p. 145). Según esta autora estas labores serían portadoras de un gran significado simbólico como vemos en los ritos de la mitología griega donde “la diosa Atenea era agasajada con un peplo tejido por jóvenes doncellas pertenecientes a las familias más reconocidas de la ciudad” (Ruiz Garrido, 2018, p. 145). La diosa Fortuna portaba una capa coloreada que copiaran los reyes romanos como símbolo de prosperidad, mientras que la diosa madre Avesta tenía un suntuoso vestido que llevaba un manto llamado *kaunakès* cuyo significado enlazaría con “el poder fecundo de la diosa, símbolo de la vegetación y de la naturaleza” (Durand, 1981, p. 212). G. Durand relaciona el *kaunakès* con el manto de Tanit, manto milagroso denominado *Zaimph* que sería un antecedente de todos los velos milagrosos de la Virgen-Madre” (Durand, 1981, p. 212). La multitud de colores que vemos en esta imaginería textil tendría que ver según este autor con constelaciones nocturnas y con lo femenino maternal como una valoración positiva de la mujer, la naturaleza, el centro y el poder de la fecundidad. El color aparece en estas representaciones con todo su poder e infinitud como símbolo de la riqueza además de la promesa de inagotable fortuna como podemos ver en las leyendas de la India, Egipto y en la cultura azteca donde encontramos representaciones del velo de Isis o el Velo de Mâyâ, el vestido de la diosa del agua Chalchiuhtlicue y Melusina.

Según A. Velasco en la cultura mediterránea desde época de Tartessos será de gran importancia el uso en la vestimenta de la túnica y el manto. En la cultura ibérica los mantos que llevaban las mujeres se confeccionaban en distintos colores y eran largos hasta los tobillos. La mantilla española tendría su origen en esta cultura al igual que la peineta que se basaría en modelos autóctonos, llamando la atención de como en el Paleolítico ya aparecen representaciones de complejos tocados parecidos “pese a que este modo de vestir también tuvo similitudes con

otros grecorientales donde eran populares las tocas diademas y mitras” (Velasco, 2021, p. 31).

El simbolismo vestimentario del manto haría referencia al velo que nos separaría del mundo, siendo la diosa Atenea la encargada de desatar y desgarrar los lazos y velos que tapan la verdadera realidad. El surgimiento de la diosa de un hachazo de la frente de Zeus tendría como significado el nacimiento de la humanidad de lo mental, como si fuera un bautismo o iluminación que radicaría “en <desatar> y <desgarrar> los lazos, y los velos de la irrealidad” (Durand, 1981, p. 158). Este arquetipo de la atadura y el encadenamiento plasma nuestra situación en el mundo, en este contexto heroico aparece la figura de Atenea la diosa virgen “diosa armada, diosa de ojos resplandecientes, tan poco femenina y ferozmente virgen, brotada del hacha de Hefestos y de la frente de Zeus, dueña de las armas, dueña del espíritu, pero asimismo dueña del tejido” (Durand, 1981, p. 158). En este sentido escribe E. Pérez de Carrera:

Hay tres caminos posibles, ciertos y simultáneos, para llegar al arco que da paso a las praderas de la muerte malva. Hay tres velos que definen el mundo de la apariencia, hay tres miradas cada una con siete colores que tejen, con hilos de hierro, cobre, sal, plata, oro, ceniza y viento las tres Mayas. (Pérez de Carrera, 2004, p. 98)

J. Chevalier y A. Gheerbrant designan la tejeduría como un alumbramiento como un acto de creación, esto se simboliza en la propia técnica ya que cuando la mujer termina de tejer, corta los hilos que lo sujetan el telar pronunciando al mismo tiempo la misma bendición que la comadrona cuando corta el cordón umbilical del niño: “Todo sucede como si la tejeduría tradujese en lenguaje simple una misteriosa anatomía del hombre.” (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 982) Este significado estará presente en las creaciones de Cecilia Vicuña que utiliza el hilo para representar su cosmovisión del mundo como podemos ver en su obra de 1972 titulada *Ambientación de ganchillo (Sala útero)* que consistiría en una gran membrana realizada a base de sisal, cuerda e hilo donde la artista se introduce como si fuera una gran caverna uterina. Su serie *Ponchos* también sugiere según J. Bryan-Wilson “conexiones entre los textiles, el cuerpo y un refugio protector: de hecho, muchas culturas tejen sus viviendas y usan textiles como refugio” (Bryan-Wilson, 2021, p. 64). Vicuña en los años sesenta manifiesta su resistencia poética mediante esculturas e instalaciones basadas en el *quipu* nombre que derivaría del vocablo quechua *kipu* que significaría nudo, estos aparejos pertenecientes a la cultura andina eran registros de información que se componían de unos ramales de cuerdas de lana o de algodón de diversos colores en los que se hacían nudos y se enlazaban hilos como si fueran según afirma Vicuña “poemas en el espacio” que servían para conectar el cuerpo con el cosmos, constituyendo una metáfora no solo espacial sino también táctil de la unión de todos los seres de la naturaleza. La artista relaciona el *quipu* con el sistema organizativo del *ceque* que significa en quechua *siq’i* (línea), estas rayas se usaban para situar geográficamente los santuarios o *huacas* constituyendo vectores que partían del templo de Coricancha convergiendo a los lugares sagrados o *Wakame* cuya disposición tenía que ver con la geometría y la astronomía. Según Vicuña este conjunto de líneas energéticas conectaría las comunidades de los Andes con el agua procedente de las fuentes de las montañas y el polvo intergaláctico cósmico. En uno de sus poemas titulado *Canción semilla* escribe:

El mundo, el tejido, el bosque, el quipu, el espacio cósmico. El mundo y el hilo se comportan como los procesos del cosmos. Una línea asociada con otras líneas. Tejer es oír. Relaciones simétricas y simbióticas entre diferentes especies y elementos. Una semilla alterada genéticamente rompe el ritmo de la música terrenal. La colonización es

deforestación. Un gesto colectivo de amor para detener la destrucción. (como se citó en Macchiavello, 2021, p. 127)

También la artista polaca Magdalena Abakanowicz desarrollará una obra a base de fibras naturales como el sisal para combatir la agresividad del mundo industrializado, en 1965 realizará unas estructuras tejidas del tamaño de una sala a base de fibras naturales llamadas *Abakans*, la elección de este material según la artista se debe a que éste formaría parte de nosotros al ser similar a la composición de la fibra del ser humano, diciendo sobre su obra:

Al manejar la fibra manejamos el misterio [...] Cuando la biología de nuestro cuerpo se quiebra, es necesario rasgar la piel para poder acceder al interior. Luego hay que volver a coserla como si se tratara de tela. La tela es nuestro revestimiento y nuestro atuendo. Confeccionada con nuestras propias manos, constituye un registro de nuestros pensamientos. (como se citó en Reckitt y Phelan, 2005, p. 57)

En la segunda mitad de la década de los 90 Louise Bourgeois comenzará a reciclar telas usadas y restos de su propio vestuario como pañuelos de su ajuar que interviene mediante dibujos y bordados incluso llega a coserles en ocasiones pequeños huesos de animal en referencia a un juego de su infancia, haciendo las siguientes reflexiones sobre estas obras realizadas a base de fragmentos de tela: “Un trozo de vestido es un ejercicio de memoria. Me incita a explorar el pasado. ¿Qué sentía cuando lo llevaba? Los vestidos son como paneles indicadores en la búsqueda del pasado.” (como se citó en Mayayo, 2002, p. 75) La artista nos cuenta que cuando era niña, todas las mujeres de su casa utilizaban la aguja, sintiendo fascinación por este objeto que tendría “un poder mágico”, también decía como a su madre le encantaba sentarse al sol mientras reparaba un tapiz o *petit point*, esta actividad reparadora de su madre quedaría arraigada en la artista en estas palabras que escribe en *Oda a mi madre* de 1995: “La amiga (la araña, ¿por qué la araña?) porque mi mejor amiga era mi madre y era reflexiva, inteligente, paciente, reconfortante, razonable, refinada, sutil indispensable, limpia útil como una araña.” (como se citó en Mayayo, 2002, p. 97)

El arte de Louise Bourgeois está lleno de figuras simbólicas relacionadas con el arquetipo de la diosa-madre y la creación como acto de fecundidad, la araña al igual que su madre sería capaz de sacar la tela de su propio sustento, ya que tejer según Eliade Mircea no significaría “solamente predestinar (en el plano antropológico) y reunir realidades de índole diferente sino también crear” (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 982). Cecilia Vicuña nos expresa bellamente esta idea cuando reflexiona sobre su proceso artístico:

Para encontrar esa forma necesito un abrelatas y después un hilo para unir los cabos sueltos y crear una red de pensamiento, una telaraña que es un cosmos particular para uso de los pensadores. Siempre el pensamiento funciona creando diagramas, mandalas en los que cada punto es “un punto de relación” para moverse en lo ilimitado, un hilo en el cosmos para desplazarse y jugar estableciendo ciertas “verdades” arbitrariamente elegidas para construir sistemas o estructuras (tejidos). Así se consigue la ilusión de orden o tiempo, o la ilusión de inmovilidad dentro del movimiento. (como se citó en López, 2021, p. 303)

2 ACTIVISMO, RECICLAJE Y BORDADOS EN EL ARTE DE LAS MUJERES DE AMÉRICA LATINA

A principios de los años setenta artistas como Joyce Kozloff y Mirian Schapiro llevaron a cabo proyectos artísticos como *pattern and decoration movement* o movimiento de estampados y de decoración donde participan las estudiantes de California Institute of the Arts que hicieron investigaciones sobre las tradiciones vernáculas del arte realizado por mujeres de diversas culturas de las cuales tomaron las formas e imágenes de su nuevo arte feminista que se materializó en su primera exposición en 1976 en Nueva York titulada “Ten Approaches to the Decorative”, sobre esta experiencia Schapiro hace estas reflexiones en 1978: “¿Cómo podemos convencer a las autoridades de que lo que tachan de arte menor es digno de estar representado en la historia? La respuesta debemos buscarla nosotras mismas comparando nuestra información sobre mujeres con otras mujeres.” (como se citó en Reckitt y Phelan, 2005, p. 74) Este colectivo utilizaba en la creación de sus obras las formas provenientes de las artes artesanales, dando gran preponderancia a la abstracción geométrica de sus diseños de origen sagrado cuyo canon se basaría en el cuerpo humano ideal ya que éste contendría en sus proporciones todas las medidas y funciones geométricas y geodésicas importantes, de forma que estas medidas universales se expresarían en muchas culturas en las proporciones de la artesanía o el arte plástico como vemos en el trabajo artesanal de textiles de América prehispanica de las culturas de Perú o México, donde habría tenido gran importancia el trabajo realizado con tejido en textiles ornamentales con una finalidad sagrada. La técnica que empleaban era el entretejimiento de la tela con hilos de distintos colores o con láminas de oro formando “dibujos en relieve o adhesiones de ornamentos con agujas de cobre sobre la vestimenta. Esta técnica comúnmente utilizada consistía en el brocado en telar de cintura” (Pazmiño Vernaza, 2018, p. 3). En Ecuador el algodón era cultivado, cosechado e hilado exclusivamente por mujeres constituyendo una tarea sagrada, existiendo además la “evidencia de una cultura del bordado tras haber encontrado vestigios de los llamados tupus en quechua o prendedores. Estos consistían en grandes agujas de metal que servían para unir piezas de los textiles bordados” (Pazmiño Vernaza, 2018, p. 3). En el museo del Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito se conservan trajes rituales para la celebración de actos fúnebres de los pobladores de La Florida, barrio actual de Quito que están “confeccionadas con moluscos como la *Spondylus Princeps* y *Calcefer*, Madre Perla y Caracoles, materiales provenientes de la costa ecuatoriana [...] Estas prendas están elaboradas con la técnica que actualmente es conocida como bordado— filigrana de mullos o pedrería” (Pazmiño Vernaza, 2018, pp. 3-4).

En la actualidad al haberse producido un periodo emancipatorio de la mujer entre los años setenta y noventa, estas prácticas sagradas del tejido y bordado en América Latina se habrían transformado en manos de las mujeres artistas en elementos subversivos gracias a la influencia de las creadoras feministas anglosajonas, los textiles habrían cobrado un nuevo significado convirtiéndose “en armas de la lucha por la visibilización del cuerpo y su relación con la política represiva de los sistemas dictatoriales” (Pazmiño Vernaza, 2018, p. 27). Así en los años setenta el hilo estará presente en las acciones de protesta de Cecilia Vicuña como vemos en su obra *Suéter para John Dugger* de 1974 que se basaría en el estandarte *Chile vencerá* realizado a base de lana tejida a mano. Vicuña ante la desaparición del gobierno de Allende se uniría a movimientos para apoyar a Chile en el extranjero ya que en aquel momento la artista se encontraba en Londres gracias a una beca del Consejo Británico, uniéndose a partidos políticos y sindicatos, además de crear el festival *Artists for Democracy* que cofundaría con el artista estadounidense John Dugger, el artista filipino David Medalla y el crítico de arte Guy Brett cuyo propósito era

la exposición y subasta de obras de arte para recaudar fondos destinados a la publicación de la obra de los poetas chilenos en el exilio.

En otros países como Venezuela el activismo femenino estará muy presente en la actualidad a través de proyectos basados en técnicas textiles como el bordado colectivo de la mano de artistas como Elisabetta Balasso cuyo proyecto titulado *Tapiz Rubedo* que comenzó en 2002, tiene el propósito de homenajear a las víctimas de la violencia y nos muestra al mismo tiempo los problemas sociales de su país, para ello realizó una convocatoria para bordar un “sudario colectivo” con los nombres de las víctimas de las manifestaciones ocurridas en Venezuela durante los años 2001 hasta 2018, consistente en una cortina de tul rojo con más de 200 piezas donde estarían bordados cronológicamente según la fecha de defunción los nombres de las víctimas que se complementarían con un tapiz virtual que según Balasso permitiría ampliar la información mostrando en cada una de las piezas el nombre bordado y una “breve descripción de la historia de la persona fallecida y la mención de quién bordó su nombre, así como, en algunos casos, lo experimentado al bordar” (Balasso, 2018, p. 10).

En Ecuador se han realizado proyectos similares como el desarrollado durante diez años por la artista Ana Fernández titulado *Hilando Fino, Iteraciones* de 2009 donde participan un grupo de mujeres que comparten sus ideas y sentimientos mientras bordan textiles *quilting-patchwork*, este proyecto “relacional-participativo” ha sido llevado a diferentes lugares como San Francisco, California, Engabao, Puerto el Morro y Quito con el propósito de denunciar con estas colchas bordadas la violencia armada, destacando la propia artista como el colectivo de Quito a través de este proyecto trabajaría “en un interesante seguimiento del proyecto *Doll House*, ahora centrado en el tema de la botánica y el Amazonas” (como se citó en Pazmiño Vernaza, 2018, p. 23). La artista Andrea Zambrano también ha emprendido en 2011 su proyecto titulado *Calzones parlantes* realizando una instalación de calzones que son feminizados e intervenidos con bordados hechos a mano por dos comunidades de mujeres con el fin de ir en contra de la violencia de género creando un espacio de encuentro. Esta experiencia que comenzó en el barrio La Venecia, ubicado al Sur de Quito en el *Encuentro Internacional de arte Al Zur-ich* de 2011 se ha extendido actualmente a la Fundación Museos de la Ciudad y la comunidad del centro histórico de Quito. Andrea Zambrano dice sobre esta vivencia comunitaria: “Mediante el trabajo con el cuerpo, el diálogo, la creación personal y colectiva, apelamos al arte como un proceso creativo y sensibilizador que nos hace conscientes de nuestras capacidades de percibir y transformarnos a nosotras mismas y al mundo que nos rodea.” (como se citó en Pazmiño Vernaza, 2018, pp. 24-25) S. de Gracia señala como en la evolución del feminismo, el craftivismo o artesanativismo que se plantearía la unión de la artesanía, del arte y del activismo además de la recuperación de los valores de lo doméstico sería “en realidad una discusión activa sobre los prejuicios que pesan sobre el rol doméstico de la mujer y sobre la posibilidad de que las técnicas de tradición hogareña puedan ser útiles a la hora de producir transformaciones en la sociedad” (De Gracia, 2018, p. 3).

En otros países latinoamericanos como en México, varios artistas y colectivos estarían rescatando las prendas originales desechadas por los migrantes mexicanos que cruzan el desierto a lo largo de la franja fronteriza que separa los Estados Unidos de México para mostrar al mundo a través de sus obras de reciclaje, la dura realidad de los migrantes que se pierden en el desierto, muchos de ellos muriendo solos o terminando encerrados en los centros penitenciarios donde esperan su deportación. La artista México-californiana Teresita de la Torre ha llevado a cabo acciones artísticas como su *performance* titulada *365 días en la camisa de un migrante* de 2014

consistente en llevar la prenda de un migrante anónimo encontrada en la frontera de California con México durante un año, esta prenda se encuentra actualmente expuesta en una instalación en *Those of This America* en la galería satélite de LACHA en la Escuela Primaria Charles White para concienciar al alumnado y al público de este problema migratorio.

También la artista estadounidense Valerie Lee James junto con el fotógrafo Tom Kiefer han recogido los paños bordados que tradicionalmente realizan las mujeres mexicanas y de Centroamérica para envolver las tortillas de maíz, estos paños son desechados por los migrantes en el desierto de Arizona junto con gran cantidad prendas y objetos personales que aparecen en la arena y en los matorrales. Tom Kiefer posee más de 100 objetos almacenados en su estudio y en otros lugares alrededor de Ajo con los que ha desarrollado su trabajo fotográfico denunciando de esta forma como son tratados los indocumentados en la frontera. Kiefer señala como lo más doloroso fue recoger de la basura del centro de procesamiento y detención de migrantes indocumentados Why de Arizona objetos religiosos como rosarios, biblias o estampas diciendo como no se pueden desechar de esta forma cruel estos artículos solamente por pertenecer a un migrante. Al igual que Valerie Lee James, la artista y activista Jody Iprea ha rescatado estos paños bordados por las madres, hermanas, esposas o novias de los migrantes que contendrían frases y expresiones de cariño como: "Soy tuya", "Contigo en la distancia" o "Duerme Amor mío" (como se citó en Zubiarre, 2021, p. 183). Estos tortilleros serían protagonistas del proyecto *Migrant Quilt Project* llevado a cabo por esta artista en Tucson (Arizona) en el que también colabora Valerie Lee James y una red de mujeres voluntarias que confeccionan con las prendas encontradas en el desierto un edredón por año que luego recorre el país. Jody Iprea señala como en 2007 se inspiró en el proyecto *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, un gran mosaico de edredones realizado en el año 2010 para homenajear a las vidas de las personas que murieron por causas derivadas del sida, diciendo como *Migrant Quilt Project* también contenía historias similares de pérdida y sufrimiento. Rebekah Tabah Percival, vicepresidenta de biblioteca, archivos y colecciones del Museo de Historia de Arizona en Tucson, donde actualmente se conservan estos edredones, señala como estas piezas bordadas nos recordarían como cientos de personas mueren todos los años en su viaje a los Estados Unidos y estos edredones nos ayudan a llamar la atención sobre estas vidas perdidas. Para representar a estas víctimas se bordan sobre los edredones los nombres y apellidos de los migrantes, aunque por desgracia la mayoría de los cadáveres encontrados no pueden ser identificados y no se conocen sus nombres en cuyo caso "el bordado reza simple y lóbregamente *unknown*, o <desconocido> o <desconocida> y en ocasiones <desconocido>, con una falta de ortografía que se asimila a la prosodia del inglés" (Zubiarre, 2021, p. 191). Entre los años 2004 y 2005 se recuperaron 282 cadáveres entre el estado de Sonora y el de Arizona, M. Zubiarre señala como Jody Iprea estaría muy comprometida y sensibilizada con este drama que se ha agravado con "las medidas fronterizas cada vez más punitivas que fortifican las aduanas urbanas y obligan a los migrantes a aventurarse por parajes peligrosos y remotos" (Zubiarre, 2021, p. 193). Jody Iprea colaboraría además con el Pima County Forensic Science Center Tucson donde se registran no sólo los migrantes fallecidos sino también los nombres y las circunstancias de su muerte.

M. Zubiarre afirma como en el continente latinoamericano el uso del bordado siempre ha sido considerado un arma de denuncia que tendría sus orígenes más destacados en las "arpilleras" bordadas y tejidas por las mujeres víctimas de la dictadura chilena de Pinochet cuya finalidad era no sólo para sustentar la vida familiar desestructurada por la desaparición de sus hijos, padres, hermanos y esposos, sino también dar información sobre las atrocidades cometidas por este régimen, siendo un testimonio de las historias de las comunidades. Estos trabajos se hicieron

en su gran mayoría en organismos pertenecientes a la Iglesia Católica donde las mujeres se apoyaban psicológicamente y buscaban soluciones. Al igual que estas mujeres chilenas, las bordadoras mexicanas de Fuentes Rojas se concentran los domingos en la plaza Coyocán de Ciudad de México, adornando los árboles con sus pañuelos bordados. Este colectivo llamado “Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo” que comenzó el 23 de diciembre de 2012 ha llevado a cabo el proyecto titulado *Bordando feminicidios* teniendo como lema “un pañuelo, una víctima” siendo su propósito denunciar y hacer un homenaje a las víctimas asesinadas o desaparecidas en la guerra contra el narcotráfico durante los gobiernos de Felipe Calderón y de Peña Nieto, mediante acciones periódicas programadas que se llevan a cabo en espacios públicos. B. Ruiz Garrido señala sobre este asunto:

[...] las víctimas de feminicidio, por su propia idiosincrasia, necesitaban de un activismo específico, que, al mismo tiempo, respondiera a la imprescindible localización y focalización de los casos y las acciones. Para ello, el código visual, que para el grupo genérico distinguía el rojo para los muertos y el verde para los desaparecidos, retoma el cromatismo feminista distintivo en violeta y tonos morados. (Ruiz Garrido, 2018, p. 162)

Según esta autora «Bordando feminicidios» no poseería un decálogo programático al no ser una asociación, pero tendría una gran importancia por sus motivaciones que no solo afectan a las víctimas a las que se destinarían los bordados, sino también a propias mujeres bordadoras ya que esta labor ralentiza el tiempo, permitiendo así tomar consciencia mediante la reflexión pausada de las puntadas, depositar su pensamiento y así “devolver la memoria y la identidad a tantas mujeres masacradas, ignoradas y olvidadas o inexplicablemente desconocidas, que son únicamente expedientes para las instituciones, e incluso para los medios de comunicación” (Ruiz Garrido, 2018, p. 162). Según H. Fabré Nadal y A. K. León estas bordadoras mexicanas de Fuentes Rojas habrían recuperado los escraches y los performances como medio de denuncia social, ejerciendo así “su derecho a la autorepresentación” narrando así desde ellas mismas cómo perciben y reciben en su vida esta violencia feminicida:

Contrariamente a las instituciones del Estado, que encubre con números cada uno de los nombres de mujeres asesinadas, las participantes ejercen su derecho a narrar a sus compañeras desde sus nombres, sus aficiones y desde sus cuerpos-territorios en el presente, totalmente necesario para reivindicar la justicia ausente en cada uno de sus asesinatos. (Fabr e y León, 2017).

B. Ruiz Garrido señala como mediante los pañuelos, el feminicidio se actualizaría devolviendo así la palabra a las víctimas, ya que, el texto que bordan las activistas en el pañuelo estaría en primera persona, y contaría las identidades y la vida de estas mujeres además del relato de cómo murieron, también pueden aparecer “elementos figurativos vinculados a sus gustos –detalles de un tatuaje, flores, estrellas, etc.” (Ruiz Garrido, 2018, p. 162). Una vez terminados se escriben con lápiz o se bordan los nombres de los feminicidas para después tacharlos denunciando con esta imagen simbólica y física mediante el empleo de “otro material o un hilo superpuesto– y de doble recorrido: la evidencia, en contra de la impunidad, y la anulación del asesino” (Ruiz Garrido, 2018, p. 162). La bordadora de cada pañuelo firma con su nombre estableciéndose así “un vínculo entre las dos mujeres que se han prestado la voz y la palabra, que se reconocen en las vivencias y en la experiencia” (Ruiz Garrido, 2018, pp. 162-163).

Valerie Lee James se ha puesto en contacto con las bordadoras mexicanas de Fuentes Rojas haciendo una intervención artística en el convento de Arizona con los pañuelos que bordan este colectivo y los paños rescatados de los migrantes en el desierto, su público lo constituyen las religiosas del convento “ante las cuales, despliega James el relato doble y siniestramente paralelo de las mujeres asesinadas en tierra mexicana y de los migrantes que el desierto mata a lo largo de la frontera” (Zubiarre, 2021, pp. 187-188). Las monjas acariciaban en profundo silencio los paños bordados de los migrantes todavía cubiertos del polvo mientras leían los casos forenses proporcionados por Fuentes Rojas:

El ejercicio de reflexión acabó culminando en la de la escritura. Las monjas no bordan, sino que hacían correr la pluma sobre una hoja de papel y daban expresión piadosa a la impresión fortísima de un paisaje regado con la sangre de las mujeres y de los migrantes. (Zubiarre, 2021, p. 188).

3 LOS TEXTILES MATERNOS EN EL ARTE Y SU RELACIÓN CON EL ANIMA COMO TRANSFORMADORES SOCIALES

Elisabetta Balasso confiesa como tiene copiada en su caja de agujas como inspiración la cita de Louise Bourgeois que reza: “La aguja se usa para reparar el daño, nunca es agresiva, es una súplica de perdón” (como se citó en Balasso, 2018, p. 3), afirmando como su trabajo público *Tapiz Rubedo* pretende ser una obra íntima de resistencia donde se muestren los nombres de los fallecidos sin distinción de credos políticos y donde el bordado de carácter femenino y relacionado con el hogar se contraponga de manera suave y callada a la lucha violenta de su país cuya identidad nacional estaría cimentada en referentes de tipo heroico, patriótico y militar, recuperando así “algo de la agencia perdida en las infinitas protestas sin respuesta positiva: construyendo sentido de comunidad, allí donde el poder se esfuerza por atomizarnos” (Balasso, 2018, p. 4). *Tapiz Rubedo* se ubica en espacios públicos desafiando así al poder gubernamental donde el derecho a la libre asociación estaría en juego: “Muchas seguimos en la calle, además de bordar; otras consiguieron con esta acción escapar al congelamiento cuando salir a la calle había perdido sentido para ellas. Para todas, fue construir un espacio de encuentro, sin divisiones.” (Balasso, 2018, p. 4) Paralelamente a este proyecto Elisabetta Balasso también a bordado a mano con hilo de oro una cortina de tul con los nombres de cinco mujeres asesinadas en Venezuela a la que ha titulado *Tapiz Nigredo (PROTÉJENOS)* donde denuncia la violencia y feminicida política de su país y llama la atención sobre la crisis social que padecen, ya que en Venezuela cualquier persona estaría expuesta a ser asesinada, señalando como la palabra “Protégenos” no solo sería un verbo reflexivo, sino que “también puede escucharse como un mantra, una oración. Téjenos: somos parte de un tejido” (Balasso, 2018, p. 13).

En los años setenta artistas como Cecilia Vicuña ya optaron por un activismo y resistencia de carácter poético frente al activismo agresivo masculino a través de elementos de resistencia como las palabramas que en un principio dibujaba sobre papel y recortaba en cartulina formando collages que más tarde pasaría a materiales textiles mediante dibujos a base de tela, gracias a la colaboración de Duger que cosía de manera artesanal, punteando rápidamente y de forma desinhibida los bordes del dibujo como podemos ver en su obra titulada *Palabrama (obreros palabreado)* de 1977-1978. M. C. Macchiavello señala como estas creaciones son como una reinterpretación de las arpilleras chilenas e incluso nos recuerdan “las telas budistas y el collage, una poesía textil donde las formas respondían a un entramado de influencias complejo que incluía los papeles recortados de Matisse, el cartel cubano, los jeroglíficos mayas

y la cursiva infantil” (Macchiavello, 2021, p. 80). Las primeras *palabrarmas* que vicuña empleó en Londres serían “ver-dad” como “un dar a ver” y “men-tira” entendida como “un destroz” que fueron protagonistas del “Plan Z”, una ficción realizada mediante documentos escritos y visuales de un supuesto autgolpe de estado llevado a cabo por el gobierno de Salvador Allende mediante palabras e imágenes que se reproducirían en los medios de comunicación.

Las *palabrarmas* también serán protagonistas de sus distintas acciones públicas como los talleres realizados con los niños del barrio sobre distintos temas como la guerra de Vietnam empleando como material didáctico un conjunto de telas pertenecientes a la exposición de 1977 titulada *Homenaje a Vietnam* en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Gracias a las *palabrarmas* Vicuña desarrolla otra forma de resistencia, optando por un activismo no violento contra la dictadura basado en el trabajo realizado en la colectividad como elemento educativo y de transformación social entretejiendo de esta manera mediante formas blandas “un llamado para crear un frente de las artes, donde los fusiles serían reemplazados por las armas de la imaginación: arte arma armarte” (Macchiavello, 2021, p. 81). Mediante estos recursos desarrolla un método donde la comunidad podía participar y trabajar conjuntamente para así cambiar nuestro mundo:

Si los militares manipulaban la realidad mediante el lenguaje, ocupando las palabras para mentir, oprimir y ocultar la violencia que se estaba llevando a cabo desde la fuerza, las *palabrarmas* podrían funcionar como un método de reconexión con el lenguaje y su poder como productor de afectos y efectos, como una manera de recuperar la palabra. (Macchiavello, 2017, p. 70)

Los proyectos de estas artistas profundamente comprometidas con las causas que representan y que utilizan nuevas formas de comunicación con el público a través de textiles, estarían íntimamente conectadas con la proyección de la figura materna frente a la imagen del padre, su revolución residiría en lo femenino maternal y el poder de la diosa. Este arte feminista de Latinoamérica contiene en todas sus manifestaciones una actuación reflexiva de protesta donde las mujeres tanto de forma individual como en colectividad llevarían a cabo una labor activista intimista y silenciosa que rescataría actividades textiles sagradas pertenecientes a sus tradiciones. Lejos de ser una protesta débil y escondida, tendría el poder del *anima* un arquetipo natural, un concepto filosófico “que subsume de modo satisfactorio todas las manifestaciones del inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de la religión y del lenguaje” (Jung, 1994, p. 33). El *anima* en la mitología tanto si la concebimos como unión del cuerpo y el espíritu, o lo relacionamos con la unión de la pareja masculino-femenino sería nuestra “compañera reflexiva, es ella quien brinda el momento de reflexión en medio de lo que está naturalmente dado” (Hillman, 2010, p. 60). G. Bachelard señala como en el *anima* estaríamos en la “calma natural” siendo como una “solicitud” donde tomaríamos consciencia de la calma que se encuentra en nuestra propia naturaleza, es decir de la calma que sería sustancial al *anima*: “El *anima*, principio de nuestro reposo, es la naturaleza en nosotros que se basta así misma, es lo femenino tranquilo. El *anima* principio de nuestras ensueños profundas, es verdaderamente en nosotros el ser de nuestra agua durmiente.” (Bachelard, 2019, p. 108)

La imagen del *anima* tomaría el aspecto de la mujer mexicana en *El proyecto de las madres*, conjunto escultórico situado en el campus del Pima Community College de Tucson en Arizona donde vemos “tres representaciones de la *mater dolorosa* que lloran la desaparición de sus hijos migrantes” (Zubiarre, 2021, p. 189). En esta obra la *mater dolorosa* sería un arquetipo de la vida representada simbólicamente como vaso que contiene las reliquias de aquellos

que desaparecieron. En este proyecto han intervenido un grupo de artistas entre los que se encuentran Valerie Lee James, Deborah McCullough y los artistas mexicanoamericanos Antonia Gallegos y César López. La técnica empleada consistió en vaciar un molde del cuerpo de Antonia Gallegos con una masa de pulpa maleable a base de las prendas trituradas que los migrantes dejan atrás en su periplo a través del desierto de Arizona, esta pulpa cuyos ingredientes también contendrían plantas del desierto se ha basado en fórmulas del Renacimiento que tendrían un carácter simbólico y representativo. La mezcla de la primera “madre” se habría fabricado mediante pantalones vaqueros, la segunda “madre” llevaría ropa de migrante en tonalidades beis y caqui, mientras que la tercera escultura llevaría la tela de arpillera que los traficantes suelen usar para el transporte de droga. Antonia Gallegos señala como habrían elegido este material escultórico reciclado con la ropa de los migrantes porque estas prendas estarían impregnadas por “su ADN, su sudor, sus lágrimas y su sangre. Queríamos además que sufrieran un proceso de deterioro muy parecido al que padecen los cuerpos de los migrantes que fallecen en el desierto” (como se citó en Zubiarré, 2021, p. 191).

En *El proyecto de las madres* el hijo migrante estaría ligado a la figura de la madre a través de su ropa que representa el lazo sentimental duradero a pesar de la distancia y le otorgaría al hijo el poder para llevar a cabo audaces acciones como la de cruzar el desierto enfrentándose a la muerte. La relación con el alma sería “una prueba de coraje y una ordalía de fuego para las fuerzas morales y espirituales del hombre” (Jung, 1994, p. 35). El alma sería como un empuje vital, un conocimiento secreto que nos impulsa:

Cuando todos los apoyos y muletas se han roto, y ya no hay detrás de uno seguridad alguna que ofrezca protección, sólo entonces se da la posibilidad de tener la vivencia de un arquetipo que hasta ese momento se había mantenido oculto en esa carencia de sentido cargada de significado que es propia del alma. (Jung, 1994, p. 39).

El *anima* constituiría el impulso hacia la entrega, además de la conexión instintiva a otros individuos de la comunidad, de forma que la individualidad separada del grupo se personificaría como elemento masculino, mientras que “la conexión o arraigo –el inconsciente <contenedor>, al grupo y la comunidad- se experimenta y personifica como una entidad femenina” (Whitmont, 2010, p. 52). Es a través de la diosa madre como la sustancia divina penetra en el espacio tiempo mediante un acto de entrega creadora que habría tenido una gran importancia en todas las épocas y culturas donde la gran madre sería “la entidad religiosa y psicológica más universal” (Durand, 1981, p. 223). Este arquetipo tendría una gran significación en nuestra psicología al ser una magnitud psíquica que integra tanto lo masculino como lo femenino que habita en nosotros. L. Irigaray llama la atención como el hombre ya no sabría retornar a su propio yo debido a su “falta de cultivo de la relación sensible con su madre, esto es, con sus primeros afectos, el hombre se priva de experimentar su propia autoafección” (Irigaray, 2016, p. 172). Esta autora aboga por un cambio de consciencia en la construcción del mundo pese la ignorancia del ser humano que se encuentra mediatizado por la exterioridad y no cultiva su verdadera interioridad, afirmando como no sabríamos casi nada de nosotros mismos e incluso, sería este mundo el que en el fondo construye al individuo. La familiaridad que siente el hombre se habría trocado en dominio, concibiendo el mundo que le rodea como una sustitución de su relación con la madre:

No habiendo elaborado su primera relación de la madre como relación intersubjetiva, el hombre se funde con ella en una compartición llena de energía, y se funde con otros

hombres en un mundo hecho de “gente” impersonal. Se supone que todos los hombres comparten la misma cultura, los mismos valores, y es por medio de esta uniformidad como deben verse afectados desde un exterior –material o espiritual-, sin que ninguno de ellos sea capaz de tener efecto en sí mismo según su propia interioridad. (Irigaray, 2016, p. 173).

C. G. Jung señala como la obra artística en crecimiento sería el destino del artista y determinaría su psicología, lo creativo tendría que ver con lo femenino, ya que, la obra artística surge desde el inconsciente “muy en realidad desde el reino de las madres” (Jung, 1990, p. 22). Los proyectos de estas mujeres artistas son una llamada para volver la mirada a nuestro ser interior, a la creación de un mundo maternal frente a la confusión que siente el hombre ante el mundo materno ya que como señala L. Irigaray el hombre se encontraría “anclado en él, y ninguna estrategia de la cultura occidental ha sido capaz de cultivar esta experiencia o situación primera. Podríamos decir que el hombre occidental sigue siendo absoluto y ciego” (Irigaray, 2016, p. 165). Las mujeres artistas se estarían movilizando para cambiar el modelo social que actualmente se encuentra bajo la imposición patriarcal y la influencia del dominio de la razón, poco a poco en la calle, en las comunidades las mujeres reclaman un nuevo mundo y están rescatando el poder creativo de lo femenino pues como nos recuerda E. Pérez de Carrera:

Cuando los Titanes fueron derrotados por los Olímpicos el mundo agrandó la grieta del carácter banal e ilusorio de todas las cosas, la negación intelectual se impuso como criterio a seguir imponiendo Zeus el patriarcado represivo. Desde entonces, en este reinado de los madyamikas, lo fenoménico ha sido perseguido y reprimido, arrastrando en esa perversión como símbolo a la mujer. Aunque lo femenino buscó tenazmente su vuelta del destierro a través del mundo del arte, incluso ahí el idioma dominante sigue siendo cognitivo, y a pesar de los esfuerzos realizados por la mujer para transformar el modelo, en la mayoría de los logros conseguidos flota un grosero dominio de lo patriarcal. No debería ser olvidado que el único chakra abierto comúnmente a la percepción de los sentidos sigue siendo muladhara. (E. Pérez de Carrera, 2004, pp. 142-143)

4 CONCLUSIONES

Los colectivos de mujeres latinoamericanas se están uniendo en la consecución de proyectos artísticos donde habrían rescatado el tejido, el bordado y el reciclaje de textiles como actividades artesanales para impulsar en el nuevo milenio una ola de protestas no solo referentes a la violencia de género, sino también a problemas de injusticia social, migración y crítica a la política de las instituciones.

Las obras textiles cobrarían así un nuevo significado y la técnica empleada enmarcada dentro de la reflexión colectiva sería como una llamada pacífica y reflexiva de las mujeres que invita a los hombres a abandonar la lucha armada y violenta, además de unir fronteras entre los países como ocurre con el caso de los migrantes mexicanos. Las mujeres reclaman un mundo más femenino-maternal acorde con los nuevos tiempos que ya están anticipando grandes cambios donde el ser humano viva en fraternidad y con la mirada puesta en lo creativo, en el poder de la diosa.

5 REFERENCIAS

Bachelard, G. (2019). *La poética de la ensoñación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Balasso, E. (2018). Tapiz Rubedo. Sostenemos sus nombres, *Efímera*, Vol. 9 (10), pp. 1-19.

Bryan-Wilson, J. (2021). El Living Room, en M. A. López (ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [cat. expo] (pp. 45-69). Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.

Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Heder.

De Gracia, S. (2018). Tejer, coser, bordar: Arte de Acción y la reutilización de lo artesanal, *Efímera*, Vol. 9 (10), pp. 1-18.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*, Madrid: Taurus.

Fabré Nadal, H. y León, A. K. (10 de diciembre de 2017). «Feminicidios: la imagen del horror» en *La jornada semanal*. Nº 1188. Recuperado de <http://semanal.jornada.com.mx/2017/12/10/feminicidios-la-imagen-del-horror-1385.html>.

Hillman, J. (2010). Anima: Guía hacia el alma, en Christine Downing (ed.), *Especios del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona: Kairós, pp. 58-60.

Irigaray L. (2016). *En el principio ere ella. Un retorno al origen griego arcaico de nuestra cultura*, Barcelona: La llave.

Jung, C. G. (1990). *Formaciones de lo inconsciente*, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº16, Barcelona: Paidós.

Jung, C. G. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº14, Barcelona: Paidós.

Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista*, Londres: Phaidon.

López, M. A. (2021). *Veroír el fracaso iluminado* [cat. Expo], Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.

Macchiavello, C. M. (2017). Resistir/existir: el ensamblaje como estrategia de resistencia en las palabramas de Cecilia Vicuña, *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Nº 9, pp. 55-89.

Macchiavello, C. M. (2021). ¡A liberar! En torno a las palabramas de Cecilia Vicuña en M. A. López (ed.), *Veroír el fracaso iluminado* [cat. expo] (pp. 71-91). Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de Mayo.

Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*, Hondarribia: Nerea.

Pazmiño Vernaza, P. (2018) «Sentada con juicio». Sobre las prácticas artísticas feministas y el tejido-bordado subversivo en Ecuador, *Efímera*, Vol. 9 (10), pp. 1-31.

Pérez de Carrera, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I. Madrid: Fundación Argos.

Reckitt, H. y Phelan, P. (2005). *Arte y feminismo*. Barcelona: Phaidon

Ruiz Garrido, B. (2018). Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos. Del sufragismo al contra-feminicidio, *BIBLID*, pp. 143-168.

Velasco, A. (2021). *Historia de la moda en España. De la mantilla al bikini*, Madrid: Catarata.

Whitmont, E. C. (2010). La persona: la máscara que usamos en el juego de vivir, en Christine Downing (ed.), *Espejos del yo, Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona: Kairós, pp. 39-44.

Zubiarre, M. (2021). *Basura. Usos culturales de los desechos*, Madrid: Catedra.