

HISTORIA 396
ISSN 0719-0719
E-ISSN 0719-7969
VOL 11
N°2 - 2021
[133-164]

“NUNCA TE ENTREGUES NITE APARTES DEL CAMINO”: TEXTILES DE RESISTENCIA EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA *

*“NEVER LOSE HOPE NOR DEPART FROM THE PATH”:
TEXTILES OF RESISTANCE IN THE 1970S*

Josefina de la Maza

CIAH, Facultad de Artes
Universidad Mayor, Chile
josefina.delamaza@umayor.cl

Resumen

Poco tiempo después del golpe de Estado de septiembre de 1973, comenzó a desarrollarse en el Gran Santiago, al alero de la comisión Pro Paz y, después, de la Vicaría de la Solidaridad, un tipo de textiles, realizados por mujeres, conocidos por el nombre de la tela sobre la que se cosían y bordaban escenas de la vida en dictadura: arpilleras. Este artículo reconstruye la compleja y fragmentada historia de un conjunto de arpilleras en Chile vinculadas al arte contemporáneo a través de la Galería Paulina Waugh; su circulación por Europa gracias al esfuerzo de manos solidarias como las de las galeristas Paulina y Carmen Waugh, la gestora del Museo de la Resistencia Salvador Allende, Miria Contreras, el artista Roberto Matta y el crítico de arte inglés, Guy Brett; y la labor del artista norteamericano asentado en Londres, John Dugger, de transformar un pequeño textil, hoy anónimo, en una pieza de grandes dimensiones, destinada a capturar y reforzar los testimonios contados, entre puntada y puntada, en una arpillera. Poniendo el acento tanto en la materialidad de estos textiles, así como en su historia de exhibición, el objetivo de este artículo es vincular las arpilleras con el arte de su época y

* Doctora en Historia y Crítica de Arte, Stony Brook University. Investigadora del Centro de Investigaciones en Artes y Humanidades (CIAH), Facultad de Artes, Universidad Mayor, Santiago, Chile. Este texto se desprende del proyecto curatorial Tejido social: arte textil y compromiso político, Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), marzo 2019 – enero 2020 <http://mssa.cl/exposicion/tejido-social/>. La autora agradece a Paulina Waugh, Jane England, John Dugger, Margarita Zaldívar, Soledad García y al Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. La autora también agradece los comentarios y sugerencias del/a evaluador/a de este texto. <https://orcid.org/0000-0002-4094-9558>

discutir su alcance político y simbólico dentro de la disciplina de la historia del arte.

Palabras clave: Arpilleras, Vicaría de la Solidaridad, Museo de la Resistencia Salvador Allende, estandarte

Abstract

Shortly after the coup d'état of September 1973, a type of textiles made by women, known by the name of the fabric on which scenes of life under dictatorship were sewn and embroidered, began to develop in Greater Santiago under the auspices of the Pro Peace Commission and, later, the Vicariate of Solidarity: arpilleras. This article reconstructs the complex and fragmented history of a group of arpilleras in Chile linked to contemporary art through the Paulina Waugh Gallery; their circulation in Europe thanks to the efforts of solidarity hands such as those of gallery owners Paulina and Carmen Waugh, the organizer of the Salvador Allende Resistance Museum, Miria Contreras, artist Roberto Matta and English art critic Guy Brett; and the work of London-based American artist John Dugger, who transformed a small textile, now anonymous, into a large-scale piece designed to capture and reinforce the testimonies told, stitch by stitch, on a sackcloth. Emphasizing both the materiality of these textiles, as well as their exhibition history, the aim of this article is to link the arpilleras to the art of their time and to discuss their political and symbolic scope within the discipline of art history.

Keywords: Arpilleras, Vicariate of Solidarity, Museum of Resistance Salvador Allende, banner

INTRODUCCIÓN

En marzo de 1978 se inauguró en Londres la exposición *"We want people to know the truth": Patchwork Pictures from Chile ("Queremos que la gente sepa la verdad": arpilleras de Chile)*. La muestra, organizada por el crítico de arte inglés Guy Brett (1942-2021), reunió cincuenta y dos arpilleras que representaban distintos aspectos de la vida diaria en el contexto de dictadura. Ellas mostraban tanto las prácticas de represión y tortura como la pobreza extrema en la que se encontraban miles de chilenos. Una de esas arpilleras representaba, de modo significativo, amoroso y omitiendo la violencia explícita, cuatro palomas que ascendían libremente hacia la luz del sol e incluía una pequeña inscripción

que rezaba: “nunca te entregues ni te apartes del camino” (fig.1). La frase, levemente transformada, tenía un claro origen para cualquiera que haya pasado por Tres Álamos. También para sus familiares, compañeros y amigos. Era uno de los versos de *Palabras para Julia* de Juan Agustín Goytisolo (1928-1999). Dedicado a Julia, su hija, las doce estrofas que componen este poema son un canto a la esperanza ante las tristezas e injusticias de la vida. Julia era también el nombre de la madre del poeta, quien murió víctima de un bombardeo franquista en Barcelona en 1938. En el poema, un padre le habla a su hija. Pero a través de sus palabras, Goytisolo también parece estar recordando la pérdida que él sufrió siendo niño. El cantautor español Paco Ibáñez (1934) musicalizó el poema y lo incluyó en su disco de 1969, *Paco Ibáñez 3*. Acompañado de guitarra, cello y voz, *Palabras para Julia* se convirtió con el paso de los años en un tema esencial del repertorio clásico de la canción hispanoamericana.

En Chile, *Palabras para Julia* tuvo un destino particularmente conmovedor y significativo. En el contexto de dictadura, un grupo de mujeres, prisioneras políticas, lo transformó en un canto de resistencia¹. En la presentación del proyecto *Cantos cautivos* en el Museo de la Memoria y Derechos Humanos el 2015, el coro de expresos políticos, Voces de la Rebeldía, introdujo su interpretación de la canción de la siguiente forma: ella “habla de fuerza, amor, resistencia y se transformó en el himno de las mujeres de Tres Álamos. Con ella saludábamos a las que llegaban y despedíamos a quienes se iban en libertad. Con ella, hacemos memoria...”². El testimonio de Amelia Negrón, prisionera política en Tres Álamos, centro de detención activo entre 1974 y 1976 en la ciudad de Santiago, refuerza la importancia de *Palabras para Julia*:

“Como el ser humano nunca es tan estricto, en los horarios de trabajo, a falta de diarios, cantábamos. Y, poco a poco, a fuerza de repetirlas, nos íbamos aprendiendo y encariñando con las letras de las canciones.

(...)

Mientras tanto, nosotras seguíamos, en el centro del vientre de

-
- 1 La relevancia de esta canción excede al contexto chileno. Para leer sobre sus repercusiones en Latinoamérica, ver Riva, Sabrina, “‘Palabras Para Julia’ y La Canción Latinoamericana” *Mitologías Hoy*, n° 9, verano 2014. pp. 216–28.
 - 2 Registro realizado en el lanzamiento del sitio web *Cantos Cautivos*, el 8 de enero de 2015, en el Auditorio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (www.cantoscautivos.cl). <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10696>, acceso 27 de septiembre, 2019.

la bestia, bordando, y cantando nuestra canción que, luego, muy luego, se convirtió en nuestro himno: “Otros esperan que resistas, que les ayude tu alegría, que les ayude tu canción, entre sus canciones. Nunca te entregues, ni te apartes, junto al camino, nunca digas no puedo más y aquí me quedo, y aquí me quedo”³.

Es imposible no pensar en la frase bordada sobre la arpillera como un recordatorio personal, como un pequeño rezo, una especie de mantra que se cantaba al leerse sobre la tela. La frase actuaba como un llamado a entonar la canción, a buscar consuelo en el canto y en la expresión del trabajo manual asociado al textil. La frase recordaba a sus espectadores a fines de la década del setenta que, a pesar del trauma, la violencia y la pobreza, no podemos ni debemos apartarnos de nuestro camino y no debemos dejar de ser quienes somos y queremos ser. La frase es también significativa hoy. Es relevante para todos quienes día a día enmiendan y reparan los daños que desde hace décadas sufre nuestro tejido social.

Un artista norteamericano asentado en Inglaterra, John Dugger (1948), reprodujo y amplió esa arpillera cosiendo, junto a un grupo de personas, listones de tela de grandes dimensiones. El resultado acompañó de modo solidario a los chilenos exiliados en el Reino Unido, contribuyendo asimismo a la generación de conciencia de aquellos que no estaban familiarizados con la situación chilena. El producto de ese trabajo forma hoy parte de la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) (fig. 2). Esta obra, un estandarte como lo llamó el artista, pertenece al espacio público, a la ciudad, a las marchas, a los conciertos de música, a la fuerza del espacio social. Este gran textil –al igual que su referente, la arpillera de pequeñas dimensiones– es un objeto cuya función es anclar la memoria. El estandarte fue el telón de fondo de un gran concierto a favor de la causa chilena en el Albert Royal Hall y también enmarcó una serie de charlas con exiliados chilenos del mundo de la cultura. Todo ello ocurrió en Londres en marzo de 1978.

“Nunca te entregues ni te apartes del camino” son las palabras que alguna vez cosió una mujer chilena en una arpillera, cantando, tal vez, mientras cosía. Invocando esas palabras, este artículo intentará reconstruir la compleja y fragmentada historia de un conjunto de arpilleras en Chile, su circulación por Europa gracias al esfuerzo de manos solidarias y la labor de John Dugger de

3 *Cantos Cautivos*, acceso 27 de septiembre, 2019, <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10696>.

transformar un pequeño textil, hoy anónimo, en una pieza de grandes dimensiones, destinada a capturar y reforzar los testimonios contados, entre puntada y puntada, en una arpillera. Asimismo, el objetivo de este artículo es vincular las arpilleras con el arte de su época y discutir su alcance político y simbólico dentro de la disciplina de la historia del arte, poniendo el acento, de esta manera, en la materialidad de estos textiles, en su historia de exhibición y en los problemas que el estudio de las arpilleras suscita desde la historia del arte.

UNA BREVE NOTA SOBRE EL ESTUDIO DE LAS ARPILLERAS

La bibliografía sobre las arpilleras políticas chilenas es amplia y excede los alcances de este estudio. Uno de los rasgos comunes del material existente es el relato de los posibles orígenes de las arpilleras (del cual este texto también se hace parte), la identificación de grupos de arpilleras (asociados a las zonas de trabajo de la Vicaría de la Solidaridad) y la presentación de sus características distintivas, la reunión de testimonios de mujeres, la descripción de los temas representados y, ahora último, el vínculo entre arpilleras del periodo de la dictadura y nuevos grupos de mujeres que están actualizando esta práctica textil. Algunos de los títulos que destacan en estos últimos años son los de Martha J. Manier, *Sewing thier Stories, Telling thier Lives* (2019); Catalina Larrere, *Arpilleras. Hilván de memorias* (2019); *Arpilleras. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (2019); *Arpilleras* (2012); Jacqueline Adams, *Art Against Dictatorship. Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet* (2014); Marjorie Agosín, *Tapestries of Hope, Threads of Love* (2008) y el repositorio digital curado por Roberta Bacic *Conflict Textiles*. Las arpilleras también han tenido un espacio relevante en volúmenes sobre el exilio, derechos humanos y prácticas asociadas a la solidaridad y la resistencia, como los títulos de Julie Shayne, *Chilean Exiles, Culture, and Feminism* (2009), y los volúmenes editados por Jessica Stites Mor, *Human Rights and Transnational Solidarity in Cold War Latin America* (2013) y Jessica Stites Mor y María del Carmen Suescum Pozas, *The Art of Solidarity. Visual and Performative Politics in Cold War Latin America* (2018). Es interesante constatar que las publicaciones mencionadas provienen de disciplinas y áreas como la historia cultural, la sociología, la literatura, los estudios culturales, de género y de memoria. Curiosamente, la historia del arte ha estado particularmente ausente de esta bibliografía⁴.

4 Autoras como Carla Macchiavello, “Weaving forms of Resistance...” (2020), Isabel Plante, “Solidarity Exhibitions. Worldwide Circulation of Chilean Arpilleras...” (2021, en edición) y quien escribe, están contribuyendo a revertir esta situación.

Varias razones podrían proponerse para explicar esta ausencia, la que para el contexto chileno podría ampliarse, de hecho, a distintos tipos de producciones artísticas tradicionalmente identificadas como "arte popular". Para los alcances de este texto, me gustaría poner el acento sobre un par de categorías que claramente han contribuido a dificultar el estudio de las arpilleras desde la historia del arte. Estas categorías tienen que ver con la originalidad y la autoría, cuestiones que, incluso hoy, cuando el arte del siglo XX las ha superado con creces, siguen definiendo de modo solapado los discursos de la historia del arte, sobre todo cuando se analizan objetos e imágenes que no necesariamente provienen de ese universo⁵. Uno de los desafíos asociados al estudio de las arpilleras tiene que ver, por ejemplo, con la idea de originalidad. Si bien cada arpillera le daba un toque especial a su trabajo, es importante reconocer que desde muy temprano los temas de las arpilleras estaban organizados (salvo excepciones) por patrones compositivos que eran repetidos en los talleres. Este aspecto, vuelve casi imposible la tarea de seguir la trayectoria de piezas específicas. ¿Cómo saber, por ejemplo, si una arpillera estuvo en dos exposiciones distintas o si son dos piezas tan similares que una fotografía de época borrosa vuelve imposible la tarea de identificar y describir? Las exposiciones no contaban con registros fotográficos exhaustivos y consistentes –capturaban, más que nada, los montajes y la cantidad de público que asistía a las inauguraciones. Ellos tenían, como es de esperar, una lógica asociada a la constatación de las exposiciones realizadas y hacían énfasis en el apoyo del público a las actividades producidas en solidaridad con Chile. Por otro lado, las condiciones bajo las cuales personas y objetos circulaban entre Chile y el extranjero dificultan la tarea de seguir los tránsitos de las arpilleras. Los textiles salían de Chile como contrabando en maletas, fardos y valijas diplomáticas y una vez en el extranjero seguían circulando –aunque también varias de ellas se perdían en el camino–. Las que llegaban a destino eran expuestas, vendidas, regaladas, coleccionadas y no es posible asegurar que grupos de arpilleras se mantuviesen unidos a través de los años. Por último, es necesario considerar un aspecto adicional que tiene que ver con el sentido de urgencia y, asimismo, de cuidado personal y colectivo que determinaba las acciones asociadas a la resistencia, especialmente para aquellos que residían en Chile. Uno de los efectos de la necesidad de cuidar al otro fue mantener el anonimato –especialmente en el caso de las arpilleras– y jugar con el continuo desdibujamiento de las autorías.

5 En ese sentido, me encuentro en sintonía con las reflexiones realizadas en torno al análisis del arte popular desde la historia del arte realizadas por Natalia Majluf y Ricardo Kusunoki en "Redibujar categorías. La incorporación del 'arte popular' a las colecciones del Museo de Arte de Lima". *Goya*, n. 367, año 2019, 140 – 153.

Estas dificultades, someramente expuestas, han complicado el análisis de piezas específicas, su circulación en contextos locales e internacionales, su exhibición y su coleccionismo. Es importante mencionar que, salvo la descripción individual de algunas piezas, la mayoría de los textos publicados sobre arpilleras “no hablan” de arpilleras. En otras palabras, no se ocupan de la dimensión material de las mismas, y en términos generales, son utilizadas como “ilustraciones” de la vida en dictadura. Asimismo, la mayoría de la bibliografía sobre el tema no se ha dedicado a explorar los vínculos de esa producción con la del arte de la época que, en gran medida, le dio una estructura que facilitó su circulación y que incrementó su valor en cuanto arte. Por las razones previamente comentadas, la opción metodológica de este artículo es seguir la trayectoria de un conjunto de arpilleras y, en particular, la de una de ellas, con el objetivo de prestar atención tanto a su materialidad como a su historia de exhibición, con el fin de ampliar los alcances de su estudio y promover su análisis desde la historia del arte.

ARPILLERAS EN LA GALERÍA PAULINA WAUGH

Una de las principales efemérides de 1976 asociadas a la defensa de los derechos humanos corresponde al 1° de enero, día en que la Vicaría de la Solidaridad entró en funciones tras las gestiones realizadas el año anterior por el Cardenal Raúl Silva Henríquez ante el Papa Pablo VI. La Vicaría fue la continuación, ya desde la iglesia católica, del Comité Pro Paz, un organismo creado por las iglesias católica, evangélica y protestante y la comunidad judía a principios de octubre de 1973 para proteger y dar asistencia a quienes eran perseguidos por la dictadura militar. Uno de sus órganos de difusión fue la publicación mensual *Solidaridad, Boletín Informativo de la Vicaría de la Solidaridad*. En el primer número del boletín de mayo de 1976, se publicó un artículo a doble página titulado “Los bordados de la vida y de la muerte”⁶. Escrito en enero de ese año, el texto recogía la historia de un grupo de arpilleras; mujeres que, ante la pobreza, habían comenzado a bordar sus experiencias y las de sus cercanos con el objetivo de obtener dinero para el sustento de sus familias. El artículo seguía la historia de “Rosa y sus asociadas”, quienes después de perder sus trabajos como lavanderas en una población, conocen las arpilleras:

6 *Solidaridad, Boletín Informativo de la Vicaría de la Solidaridad*. N° 1. Santiago. Unidad de Comunicaciones, Vicaría de la Solidaridad. Mayo, 1976. “Los bordados de la vida y de la muerte”, S/P.

“Doña Rosa bordeó la desesperación. Y un día alguien llegó con el anuncio de las “arpilleras”: Una señora iba a ir al local de la iglesia a enseñar qué era eso de las “arpilleras”: (...) se decía que con ello se podía lograr algo de plata. Y doña Rosa y sus asociadas se transformaron en la base del primer taller de “eso” que eran las “arpilleras”

Arpillera: tejido de tela muy basta, que sirve para cubrir cosas o confeccionar sacos. Es lo que dice el diccionario.

(...) La arpillera se ha elevado y es hoy sinónimo de obra de arte. Y doña Rosa no lo sabe. Porque doña Rosa necesita comer. Y también sus hijos. Para ella la arpillera significa una entrada de dinero”⁷.

El artículo introducía a los lectores a un conjunto de escenas de los márgenes urbanos creados a partir de la combinación de retazos de telas de colores. El boletín recogía, de este modo, una práctica que llevaba desarrollándose desde los primeros meses del Comité Pro Paz, gracias a la labor iniciada por Valentina Bone (¿1932? - 2019). Bone había estudiado en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela de Bellas Artes y desde temprano había orientado su práctica artística al trabajo social. Asentada en Aysén en 1973 por un proyecto artesanal, volvió a la capital a comienzos de 1974:

“...prontamente fui requerida por el Comité Pro Paz para realizar una especie de terapia manual con las mujeres de los detenidos desaparecidos, en el departamento jurídico. Gloria Torres, la abogada que me convocó, me transmitió el impacto emocional, político y social de las mujeres con las que trabajaríamos. Desde el primer encuentro la angustia de las mujeres me sobrepasó, después de escucharlas era evidente que lo único que serían capaces de hacer era contar sus historias.

Que las escribieran [sus historias] no podían, que las pintaran, no había recursos ni tiempo para enseñarles, que las bordaran era muy lento. Me tomé unos días para pensar, mirar libros, revistas. Finalmente logré una idea que me pareció adecuada, mezcla de mola panameña y *patchwork* americano. Armé el estilo, probé

7 *Solidaridad*. “Los bordados de la vida y de la muerte”, s/p.

con algunas telas en mi casa, no se veía mal (...) y partimos, sin pensar que la historia nunca nos olvidaría. A medida que pasaba el tiempo, crecía el número de mujeres que necesitaban apoyo. La Iglesia a través de las Vicarías y la fundación Missio cobijó a las nacientes talleristas, brindándoles un lugar de encuentro y trabajo. Las nuevas arpilleras no solo hablan de denuncia política; cuentan del hambre, de la cesantía, de los dramas del sobrevivir sin recursos, de los allanamientos, de los cortes de luz, del agua, de las pérdidas de sus enseres de sus casas, de no tener donde vivir...”⁸

Con algunas variaciones, el relato de Valentina Bone ha sido publicado en los últimos años en diversos textos dedicados a las arpilleras, así como la historia de Rosa y sus compañeras ha sido constantemente citada en la bibliografía sobre el tema para introducir y explicar el origen de estos textiles⁹. Sus palabras enfatizan la angustia y el trauma causado por las desapariciones forzadas y la importancia de buscar una estrategia que ayudara de modo terapéutico a las mujeres que solicitaban asistencia a Pro Paz. La reparación terapéutica asociada a la práctica de compartir experiencias, en este caso dolorosas e inconcebibles, usando como punto de encuentro el trabajo manual, es conocida¹⁰. Sentadas alrededor de una mesa las mujeres conversan, se acompañan, se consuelan y crean un espacio seguro. Hablan de sus historias, o tal vez no cuentan nada, porque la pérdida es tan grande que no hay fuerzas, ni siquiera, para hablar. Sentarse al lado de otras mujeres a coser desarrolla un estado de concentración en el trabajo que uno hace y, al mismo tiempo, de atención en el grupo. Mantener las manos ocupadas es un modo de hacer mientras se espera: porque en 1973 comienza el tiempo de la larga espera.

Si bien las primeras arpilleras tenían un fin terapéutico, con el pasar de los meses la pobreza y la cesantía sumaron una necesidad económica, sobre todo en aquellas familias cuyos jefes o jefas de hogar se encontraban desaparecidos. Las arpilleras comenzaron a diversificar su repertorio temático y junto a las detenciones, los centros de desaparición y el exilio, aparecieron las ollas comunes, la población, los hospitales, la ciudad vigilada y, más adelante, las

8 Extracto de testimonio entregado por Valentina Bone al MSSA. Santiago, agosto 2007. La información asociada a su biografía proviene del mismo testimonio.

9 Ver, por ejemplo, entre los libros citados anteriormente, los de Agosin, Marjorie (2008) y Mernier, Martha (2019).

10 Ver, por ejemplo, el proyecto textil *Voices of Women* en Sudáfrica. (<https://www.amazwi-voicesofwomen.com/>, acceso: 27 de enero, 2021).

protestas. Las arpilleras comenzaron, de este modo, a conformar un crisol que contenía los testimonios y experiencias de las mujeres, vulneradas por la violencia de Estado y la pobreza, en la época de dictadura.

La crónica publicada en *Solidaridad* recogía la creación y organización de los talleres de arpilleras y de modo implícito indicaba, también, su traspaso logístico y organizacional desde el Comité Pro Paz a la Vicaría de la Solidaridad¹¹. En octubre de ese mismo año, el boletín anunciaba una exposición en el Museo Colonial San Francisco, en el centro de Santiago. La nota de prensa indicaba que el “evento tiene lugar con motivo de los 750 años de la muerte del Santo de Asís. Junto a las arpilleristas, exponen destacados del medio artístico nacional”¹². Los artistas que mencionaba la nota de prensa eran Claudio y Vittorio Di Girólamo (1929 y 1928), Teresa Gazitúa (1941), Juan Carlos Castillo (1952) y Alberto Pérez (1926-1999). Y detrás de la gestión se encontraba, además de la Secretaría de Comunicaciones de la Vicaría de la Solidaridad, la galerista Paulina Waugh (193¿?).

En algún momento del primer semestre de 1976, Paulina Waugh recibió la visita de Valentina Bone o de alguna de sus colaboradoras cercanas, quien le propuso exhibir y vender arpilleras de la Zona Oriente en su galería para contribuir, de este modo, con el trabajo de la Vicaría de la Solidaridad y la Fundación Missio¹³. El resultado de ese encuentro fue la organización de tres exposiciones que vincularon a los artistas de la galería con un grupo de arpilleristas: la primera fue *Mateo 25*, realizada en el mes de agosto y en la que participaron las arpilleristas junto a Teresa Gazitúa; la segunda fue la ya referida *San Francisco de Asís. El hermano de todos*, inaugurada a fines de septiembre y realizada en la galería y el Museo Colonial San Francisco; y, por último, *Navidad siglo XX*, una exposición colectiva montada durante el mes de diciembre con el fin de estimular ventas navideñas. No sería equivocado suponer que la asociación con la galería de Paulina Waugh contribuyó a promover la apreciación de las arpilleras desde el punto de vista del arte contemporáneo, lo que las hacía ingresar en un circuito distinto al de la acción social, el que claramente ampliaba su valor de exhibición y económico, a la vez que reforzaba y ensanchaba su

11 Junto a la Vicaría, la Fundación Missio, creada en 1975 por la misionera alemana Karoline Mayer, desarrolló de modo excepcional el modelo de los talleres de arpilleras junto a Valentina Bone.

12 *Solidaridad, Boletín Informativo de la Vicaría de la Solidaridad*. N° 7. Santiago: Unidad de Comunicaciones, Vicaría de la Solidaridad, segunda quincena de octubre 1976, s/p. “Arpilleras para San Francisco”: Otra nota de prensa al interior del mismo boletín entrega más datos sobre la muestra. El boletín además incluía un poema, que también se reproducía en la exposición, titulado *San Francisco vive con nosotros, los pobres*.

13 Entrevista personal, Paulina Waugh, septiembre 2019.

valor testimonial. Desde ese punto de vista, el vínculo con la galería permitía la comercialización de las arpilleras por vías distintas a las usadas hasta ese momento por Pro Paz y la Vicaría, las que implicaban en la mayoría de los casos una salida clandestina del país. No es menor mencionar, al respecto, que solo en *Mateo 25* Waugh vendió más de doscientas arpilleras¹⁴.

Si bien no existen registros del montaje de estas tres exposiciones, uno de sus aspectos más significativos, de acuerdo con el testimonio de Paulina Waugh, fue la horizontalidad con la que artistas y arpilleras presentaron sus trabajos¹⁵. Conociendo el peligro que suponía para las mujeres exhibir sus telas cosidas y bordadas en un contexto de represión, la presencia de los artistas contribuía a blindar a las mujeres distrayendo el ojo inquisidor de los agentes culturales de la dictadura. Otro elemento común que destaca en estas exposiciones es el acento curatorial puesto en el Evangelio, particularmente el de Mateo, y en santos como San Francisco, para apelar de modo directo a la contingencia vivida en Chile. Por ejemplo, la exposición *Mateo 25* estaba basada en El Juicio de las Naciones, narrada entre los versículos 31 y 46 del capítulo 25 del Evangelio según San Mateo:

“(42) Porque tuve hambre, y no me disteis de comer; tuve sed, y no me disteis de beber; (43) fui forastero, y no me recogisteis; estuve desnudo, y no me cubristeis; enfermo, y en la cárcel, y no me visitasteis. (44) Entonces también ellos le responderán diciendo: Señor, ¿cuándo te vimos hambriento, sediento, forastero, desnudo, enfermo, o en la cárcel, y no te servimos? (45) Entonces les responderá diciendo: De cierto os digo que en cuanto no lo hicisteis a uno de estos más pequeños, tampoco a mí lo hicisteis”¹⁶.

El evangelio de Mateo dirige su atención a lo pequeño, a los pequeños. A los que deben ser cuidados y defendidos, al enfermo, al privado de libertad, al que se encuentra en la vereda opuesta del poder. Alberto Pérez, artista presente en la exposición realizada en el Museo San Francisco y en *Navidad siglo XX*, escribió un breve texto a propósito de *Mateo 25* en el que compartieron sala las arpilleras y Teresa Gacitúa. En él, Pérez recogió “el llamado de Cristo a la so-

14 “Testimonio de Paulina Waugh”, Archivo Vicaría de la Solidaridad, VS0001259, p. 65-69. Acceso on-line: <http://www.vicariadelasolidaridad.cl/sites/default/files/VS0001259.pdf>, 25 de enero, 2021.

15 Entrevista personal, Paulina Waugh, septiembre 2019.

16 *Mateo 25*, 42-45. Nuevo Testamento, Versión Reina-Valera 1960 © Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960. Renovado © Sociedades Bíblicas Unidas, 1988. Acceso: 11 de diciembre, 2019. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo+25&version=RVR1960>

lidad”, condenando fehacientemente la comodidad como un lugar estéril¹⁷. En esa misma línea, la de “pensar en lo pequeño”, Pérez también propuso el arte popular (en oposición al “arte culto”) como un medio efectivo para transmitir “una intensa carga emotiva traducida (...) a través de elementos formales muy simples”¹⁸. Con esas palabras, Pérez no se refería solo a las arpilleras –las que presentaban temas del cotidiano en las poblaciones– sino también a la obra gráfica de Gazitúa, artista formada en la Escuela de Artes de la Universidad Católica y en el Taller 99 de grabado, quien presentó en la Galería Paulina Waugh un conjunto de xilografías basadas en el evangelio.

Por otro lado, la exposición en el Museo de San Francisco conectaba a los textiles con otro orden de la cultura material y artística chilena. Las arpilleras de la Zona Oriente se exhibían, de acuerdo con una nota publicada en *Solidaridad*, “entre reliquias, inmensos cuadros con varios siglos de antigüedad, objetos religiosos y diversos trabajos artesanales antiguos”, vinculándolas de modo explícito al universo histórico y material de la iglesia¹⁹. Es probable que la exposición en el Museo de San Francisco también invocara el rol de la iglesia como santuario o refugio –rol que podemos observar hasta el día de hoy en los casos de deportaciones de migrantes en EE.UU.–. Así como la unión de artistas y arpilleristas tendía a mantener el anonimato de las mujeres para asegurar su cuidado, si bien esa misma operación tendía a acentuar las dinámicas entre el arte “culto” y el arte “popular”, exhibir al alero de la iglesia también otorgaba protección. Esa protección, sin embargo, no se extendió a la Galería Paulina Waugh.

Después de tres exposiciones que integraban curatorialmente a las arpilleras, Paulina Waugh y su galería estaban en el ojo del huracán. Una exposición habría podido ser interpretada como una excepción, pero tres muestras indicaban que existía un programa claro de cooperación con la Vicaría. La madrugada del 13 de enero de 1977, días después de haber desmontado la muestra *Navidad siglo XX*, la galería sufrió un atentado incendiario con bombas molotov²⁰:

17 Pérez, Alberto, *Mateo 25*, Galería Paulina Waugh, Santiago, 15-30 de agosto, 1976.

18 Pérez, *Mateo 25*.

19 *Solidaridad*. “Arpilleras para San Francisco”, s/p.

20 Para conocer detalles particulares de los interrogatorios realizados a Waugh y la reacción del mundo del arte y de la cultura, ver “Testimonio de Paulina Waugh”, Archivo Vicaría de la Solidaridad. En su libro *Battling For Hearts and Minds. Memory Struggles in Pinochet's Chile (1973-1988)* (2016), Steve Stern también describe atentamente el atentado a la galería. El recuento que hago del evento sigue la estructura del testimonio de Paulina Waugh recogido por la Vicaría y, también, sigue la misma estructura cronológica descrita por Stern, si bien nuestros objetivos son distintos. Para mayores referencias, ver el capítulo “Witnessing and Awakening Chile”, pp. 81-129.

“El fuego que produjo el atentado destruyó totalmente el inmueble. El siniestro sólo pudo ser sofocado pasada las 3.30 horas de esta madrugada. (...) Testigos oculares señalaron esta mañana que los autores del atentado se movilizaron en dos automóviles. Uno de ellos un Fiat 125 y el otro en una Citroneta cuyas patentes se encuentran en poder de la policía. (...) Por su parte, la propietaria de la Galería señaló que ignoraba los motivos que podrían haber tenido los autores del atentado”²¹.

El atentado fue portada del periódico *La Segunda* y la noticia fue además cubierta por *El Mercurio*, *La Tercera* y la revista *Ercilla*. El incendio no solo destruyó el edificio (el que también contemplaba el Taller 666 en el que se impartían clases de teatro, música, danza y cine y la oficina comercial SERVICOM), sino que también arrasó con obras de artistas como Nemesio Antúnez, Pablo Burchard, Roberto Matta, y Johann Moritz Rugendas que se encontraban en depósito.

Al interior de la galería se hallaron restos de bolsas con parafina ubicadas en puntos estratégicos, lo que aseguraba la participación de terceros con acceso al edificio. Durante la investigación, se reveló también que las molotovs fueron lanzadas directamente al segundo piso donde se encontraba el espacio de arte. Tanto la galería como el Taller 666 quedaron destruidos, no así SERVICOM²². Curiosamente, según reportó *La Segunda*, la BRIDE (Brigada de Delitos Económicos) asumió la investigación. La tesis propuesta desde la Policía de Investigaciones apuntaba a los informes comerciales confidenciales que SERVICOM elaboraba sobre distintas firmas comerciales²³. Rápidamente esta tesis cobró fuerza y se convirtió en la explicación “oficial” de los hechos²⁴.

Dos notas publicadas por la revista *Ercilla* llaman, sin embargo, la atención. Una de ellas data de agosto y promueve la exposición *Mateo 25*. El texto comienza de la siguiente manera: “Que mediante el arte siempre se han expresado los momentos que vive un país, una sociedad o una persona, se puede probar en la exposición colectiva inaugurada el domingo pasado en la Galería

21 *La Segunda*. Santiago. 13 de enero de 1977. “El fuego arrasó con una galería de arte”

22 *La Segunda*. Santiago, 14 de enero de 1976. “BRIDE investigará sospechoso incendio en la galería de arte”.

23 *La Segunda*. Santiago. 14 de enero de 1976.

24 *La Tercera*. 14 de enero de 1976. “Para destruir documentos financieros atentaron contra galería Paulina Waugh”. Santiago.

Paulina Waugh²⁵. A continuación, la nota introduce a las pobladoras, describe los temas representados por las arpilleras y cierra con la obra de Teresa Gazitúa. Tanto el título de la nota, “Solidaridad en grabados y arpilleras”, como el texto, ponían el acento en la solidaridad y en la necesidad de “crear un mundo feliz”²⁶. La segunda nota, publicada menos de quince días después del atentado, presentaba un particular cambio de giro editorial en la comprensión de los textiles de arte popular. El artículo, de doble página, presentaba los bordados de Ninhue, impulsados por Carmen Benavente en las cercanías de Chillán²⁷. Si bien el artículo informaba acerca de la pobreza rural de Ninhue, el texto enfatizaba los temas a-políticos de los bordados, “paisajes multicolores con originales e intuitivas perspectivas, animales y aves en suaves y tiernas actitudes, hombres y mujeres ensimismados en sus actividades cotidianas...”; su vínculo con la empresa privada y su comercialización en EE.UU. a través de las gestiones de Benavente, gracias a lo que recibían pagos en dólares²⁸. En suma, unos días después del atentado a la galería, se presentó a las “mamitas” de Ninhue como un modelo de emprendimiento local con un mercado internacional. Para aquellos no familiarizados con el tema, la mención de estos bordados operaba como una metonimia que escondía bajo su paraguas a otras producciones textiles de corte artesanal como las arpilleras que sí tenían un contenido social y político claro. De ese modo, el efecto producido era el de la neutralización simbólica de las arpilleras expuestas, guardadas y comercializadas por la Galería de Paulina Waugh.

En este punto, es necesario suspender brevemente el atentado a la galería para introducir un aspecto adicional acontecido en algún momento de 1976, tras la asociación de Paulina Waugh con la Vicaría de la Solidaridad. Ese aspecto tiene que ver con el viaje a Chile de Carmen (1932-2013), la hermana de Paulina. Es a partir de este viaje y de la serie de exposiciones que terminaron con el ataque a la galería que se puede contar la historia de la arpillera de las palomas que incluye la frase “nunca te entregues ni te apartes del camino” y el posterior estandarte de John Dugger. La también galerista Carmen Waugh, quien sería, muchos años después, la primera directora en democracia del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, estaba radicada en España tras pasar

25 *Ercilla*. Santiago. 18 de agosto, 1976. “Solidaridad en grabados y arpilleras”.

26 *Ercilla*. Santiago. 18 de agosto, 1976.

27 *Ercilla*. Santiago. 26 de enero, 1976. “Bordados. “Las “mamitas” de Ninhue”. Sobre los bordados de Ninhue, ver Carmen Benavente, *Las bordadoras de Ninhue. El arte de bordar lo cotidiano* (2018).

28 *Ercilla*. Santiago. 26 de enero, 1976. “Bordados. “Las “mamitas” de Ninhue”.

una temporada como galerista en Buenos Aires²⁹. Su experiencia y sus años en el extranjero le permitieron consolidar una importante red de contactos que incluía a artistas, galeristas, escritores e intelectuales europeos y latinoamericanos. Entre ellos se encontraba Roberto Matta (1911-2002), artista chileno de trayectoria que llevaba años viviendo en Europa.

Paulina Waugh recuerda que Carmen compró a través de la galería aproximadamente cien arpilleras durante su viaje a Chile³⁰. Al menos cincuenta fueron encargadas por Matta, quien le había comentado a Carmen que estaba muy interesado en esos textiles de lenguaje simple y popular, que transmitían un mensaje de denuncia. Es probable, también, que la palabra usada para designar estos textiles le recordara al artista una serie de cuatro obras que realizó en 1972 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago con materiales de construcción y albañilería (tierra, paja, yeso, cal, látex y arpillera), cuyo tema era la revolución y conocidas como “arpilleras”³¹.

Más allá del modo en que Matta usó y resignificó la arpillera a comienzos de la década de 1970, esta ya tenía un lugar en la historia de los materiales del arte chileno. Las primeras menciones se asocian, por lo general, a un grupo de pintores de comienzos del siglo XX reunidos bajo el mote de la Generación del 13. Este grupo, conocido por su pertenencia a la bohemia y su continua escasez económica, recurrió a la arpillera como soporte para la pintura. Su bajo precio la convertía en uno de los pocos materiales (además de cartones) que podían ser utilizados por los artistas del 13 –las arpilleras podían conseguirse reutilizando sacos harineros o de granos o vía compra–. Su trama amplia y la tosquedad de su superficie la convirtieron en uno de los elementos característicos de la obra de este grupo, la que por lo general se manifestaba en la superficie pictórica. La arpillera, sin embargo, no solo remitía a la pintura. Ella había sido utilizada a lo largo de la primera mitad del siglo XX como soporte para trabajos humildes que abarcaban desde manteles y cortinas a piezas bordadas para decorar el espacio doméstico en sectores populares. Es esta

29 Para revisar la biografía de Carmen Waugh, ver Zerán, Faride, *Carmen Waugh, la vida por el arte* (2013).

30 Lamentablemente, Paulina no recuerda el mes exacto del viaje de su hermana, cuestión que dificulta el intento por identificar las arpilleras que habrían sido llevadas a Europa. En este sentido, la adquisición de los textiles por parte de Carmen puede haber sido en cualquier momento del segundo semestre de 1976. Entrevista personal, Paulina Waugh, septiembre 2019.

31 Estas obras han sido discutidas y presentadas en las exposiciones (y sus respectivos catálogos) *MATTA 100* y *Los Matta de todos*, curadas en el 2012 y 2018 por Soledad Novoa y Paula Honorato, respectivamente, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

otra dimensión del material la que debió motivar a Violeta Parra (1939-1967) cuando comenzó a bordar sus tapices en la segunda mitad de la década del cincuenta³². Es con Violeta que la arpillera se resignificó desde la artesanía y el arte textil. Siguiendo esta línea, grupos de bordadoras autodidactas y de origen campesino amadrinadas por mujeres de clase alta también optaron por este material para realizar sus trabajos. Entre los grupos más destacados se encuentran los primeros trabajos de las bordadoras de Isla Negra, las ya mencionadas bordadoras de Ninhue y las de Copiulemu³³.

El conocimiento de Roberto Matta de la historia del arte chileno le permitía tener la sensibilidad suficiente como para comprender tanto los vínculos históricos como la lectura de clase que se desprendían de los usos de un material tan modesto como la arpillera. Sin embargo, el motor que guio su interés por coleccionar estas piezas estaba relacionado, por una parte, con la intención de asistir a los familiares de detenidos desaparecidos, particularmente a mujeres, y apoyar la resistencia chilena. Por otra, Matta estaba interesado en esta nueva forma de arte popular. El lenguaje visual de las arpilleras –su simpleza, colorido, las texturas de las telas y la intensidad dramática de los temas representados– era artísticamente estimulante para un artista como Matta. Asimismo, el destino de la Galería Paulina Waugh y la destrucción de obras de su autoría en el atentado, produjeron un profundo impacto en el artista. A su vuelta a Europa, y tras haber sacado los textiles de modo clandestino del país, Carmen Waugh le entregó a Matta cincuenta arpilleras y ella se quedó, probablemente, con el resto.

Paulina Waugh salió al exilio poco después del atentado a la galería. El daño causado, el temor a la espiral de violencia en la que se hallaba inserta y sus posibles repercusiones en ella misma, su familia y sus amigos, la hicieron renunciar a mantener vivo el proyecto de la galería tal y como este había sido

32 En los últimos años, los tapices de Violeta Parra han tenido –al igual que el textil, en general– una atención importante desde la academia. Las siguientes publicaciones son ejemplos que dan cuenta de los procesos de creación y exposición de sus tapices: Isabel Plante, “Las ‘tapisseries chiliennes’ de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional”. *Artélogie* n.13, enero de 2019, École d’Hautes Études en Sociales, París y Lorna Dillon (ed.), *Violeta Parra. Life and work*. London, Boydell and Brewer, 2017.

33 De estos tres grupos, tal vez el más reconocido sea el de las Bordadoras de Isla Negra. El 2019, el Museo Nacional de Bellas Artes alojó una exposición de este grupo histórico de bordadoras, curada por Alejandra Araya y Andrea Durán, *Bordar el desborde, Las bordadoras de Isla Negra en el MNBA 1969 – 2019*. Además del ya citado libro de las bordadoras de Ninhue, sobre las bordadoras de Copiulemu se encuentra el libro de Lorena Medel, *Hacer para vivir, Rosmarie Prim* (2018).

proyectado hasta ese momento. La participación de la galería en la exposición y venta de arpilleras durante 1976 es un aspecto que no puede pasar desapercibido en la historia del arte chileno. Hacia 1975 ya había quienes destacaban las arpilleras como obras de arte, pero no fue sino hasta la incorporación de las arpilleras en exposiciones ocurridas “en” el mundo del arte –fuera de los espacios de “lo popular” y la acción social– que se cristalizó esa idea, consolidando a las arpilleras como “objetos artísticos”. Si las arpilleras fueron desde temprano celebradas desde el mundo del arte, el lamentable ataque incendiario a la galería de Paulina Waugh volvió su mensaje más urgente aún. La potencia de las imágenes recortadas y cosidas que representaban las torturas, los centros de detención, el exilio, las poblaciones, las ollas comunes y la represión callejera, entre otros temas, convirtieron a estos textiles en un doloroso y gráfico inventario de las violaciones a los derechos humanos y, por eso mismo, en testimonios que buscaban ser acallados. El ataque a la galería puso en evidencia el poder de denuncia de estas imágenes construidas de modo simple y sin pretensiones y este acto tuvo, al menos, dos repercusiones: dio más fuerza a las redes de solidaridad artística en el extranjero y produjo un sentido de urgencia que apelaba a generar consciencia de lo que ocurría en el horroroso Chile.

“¡TAMBIÉN SE PUEDE LUCHAR CON UNA AGUJAY UN HILO!”

Gracias a los exiliados chilenos del mundo del arte, la cultura y la política que migraron a distintas partes del globo y las redes internacionales de cooperación, se difundieron noticias sobre Chile, se juntaron fondos para ayudar a la resistencia y se hicieron manifestaciones, exposiciones y conciertos cuyo objetivo era sensibilizar a aquellos que no tenían mayores noticias sobre lo que ocurría en Chile bajo la dictadura de Pinochet. Si bien el número de actividades registradas y la extensión geográfica de las mismas es vasto, en esta oportunidad mencionaré dos exposiciones que permiten comprender el contexto en el cual se originó la iniciativa liderada por Guy Brett, “*We Want People to Know the Truth*”: *Patchwork Pictures from Chile* de 1978³⁴.

La primera de ellas fue la exposición *Las bordadoras de la vida y de la muerte*,

34 En el libro *Through Our Own Eyes. Popular Art and Modern History*, Guy Brett dedica un capítulo a las arpilleras (*All this We Have Seen*). Muchas de las imágenes de ese capítulo pertenecen a las arpilleras expuestas en la exposición. El texto introduce las arpilleras a un público anglo, pero no se refiere a la exposición itinerante de 1978. Brett, Guy, *Through Our Own Eyes*. Londres, GMP, 1986, 29-53.

realizada en Casa de las Américas, en La Habana, Cuba, en enero de 1977. La muestra fue inaugurada un día después del ataque incendiario en la Galería Paulina Waugh y presentó arpilleras que salieron de Chile en algún momento de 1976. La segunda fue una exposición de la colección del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA) que incluyó arpilleras, e itineró durante el primer semestre de 1977 en Nancy, Barcelona y Madrid³⁵. Gracias a los registros fotográficos que existen de las exposiciones –registros que son, en todo caso, exiguos–, es posible constatar que algunas de las arpilleras expuestas durante 1976 en la Galería Paulina Waugh fueron presentadas en Cuba, Francia y España, en las exposiciones recién mencionadas.

Es aquí, sin embargo, donde las historias de varios grupos de arpilleras se confunden y enredan, generando pequeños nudos difíciles de aclarar. Esos nudos tienen que ver con una serie de aspectos materiales y conceptuales, como comentábamos anteriormente, en donde la historia del arte como disciplina revela algunos de sus puntos ciegos, sobre todo cuando sus objetos de estudio se escapan de las categorías de análisis asociadas tradicionalmente al arte. Un ejemplo bastante claro al respecto es el proceso que convirtió a las arpilleras en las “bordadoras de la vida y de la muerte” en el extranjero. La primera mención al respecto proviene del boletín *Solidaridad* de mayo de 1976, previamente citado. En el boletín, sin embargo, se escribe sobre “los bordados de la vida y de la muerte”. Una copia de ese artículo, junto con información sobre las exposiciones que incluían arpilleras que se estaban desarrollando en la Galería Paulina Waugh y, en particular, el texto que escribió Alberto Pérez para la exposición *Mateo 25*, llegó a manos de Miria Contreras, la “Payita”, en Cuba. La edición del material en Cuba, que después hizo eco en Europa a través de las gestiones de Contreras en el MIRSA, traspasó el acento de los objetos a las personas, de las arpilleras a las arpilleras. También, reemplazó un material, la arpillera –conocido solo en el contexto chileno–, por una técnica, el bordado, apelando a una práctica ampliamente conocida, si bien esta nueva denominación no incluía todas las variaciones técnicas y materiales asociadas a los textiles chilenos (*patchwork*, bordado, crochet, modelado de figuras). Con el paso de los meses y ante el impacto que las arpilleras tuvieron en el público,

35 El MIRSA fue la forma itinerante y en el extranjero que adoptó el Museo de la Solidaridad después del golpe de Estado de 1973. El “centro de operaciones” del MIRSA estuvo en Casa de las Américas, en La Habana, Cuba, y la principal gestora e impulsora de esta etapa del museo fue Miria, “Payita”, Contreras (1927-2002), secretaria personal de Salvador Allende durante su presidencia. Para un recuento del MIRSA, ver VV.AA. *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, MIRSA 1973 – 1990* (2016).

la fusión del artículo de *Solidaridad* y las palabras de Alberto Pérez se convirtieron en un discurso medianamente homogéneo sobre el origen y desarrollo de las arpilleras en Chile y su difusión en el resto de América y en Europa. Este pequeño ejemplo, ayuda a reconocer las dificultades que existen en el estudio de estas piezas textiles, sobre todo en un contexto de tanta intensidad y actividad como el de los primeros años del MIRSA, museo itinerante al que estaban relacionados Carmen Waugh, Roberto Matta y muchos otros que contribuyeron en ese periodo. Destacando el impacto de las arpilleras en el público internacional, la misma Contreras mencionaba:

“Las arpilleras han servido para mostrar al mundo el tipo de resistencia que hacemos: también se puede luchar con una aguja y un hilo!

(...)

No sólo son de extraordinario interés para otros pueblos. Emocionan profundamente a los compañeros exiliados en estos países y los estimula a integrarse, a trabajar con más ahínco por la Revolución Chilena. Se han convertido en un símbolo de la unidad, el arte y la cultura de Chile”³⁶.

Es en este contexto y bajo este espíritu que Guy Brett organizó “*We want people to know the truth*”: *Patchwork Pictures from Chile* en el Reino Unido. El interés del curador por la situación política de países del tercer mundo era conocido. En 1974, por ejemplo, Brett cofundó, junto a los artistas Cecilia Vicuña (1948), David Medalla (1942) y John Dugger, *Artists for Democracy*, un grupo cuyo objetivo era organizar actividades que canalizaran la solidaridad hacia Chile y otros países que estaban luchando por liberarse de regímenes totalitarios y alcanzar la democracia³⁷. Es imposible saber quién le habló o cuándo vio por primera vez una arpillera, pero la circulación temprana de estos pequeños tapices por Europa hace posible considerar que ese primer encuentro entre Brett y estos textiles pueda haber ocurrido desde fines de 1975 en adelante. Lo cierto es que hacia 1977 Brett reunió un conjunto importante de arpilleras para

36 Sin autor (entrevista a Miria Contreras, Payita). «Un museo único en el mundo. Auge del museo de la resistencia». *Boletín UNESCO, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, agosto de 1977, p. 19. D0039. MSSA.

37 Para revisar parte de la historia de *Artists for Democracy*, ver el catálogo de la exposición de Cecilia Vicuña, curada por Paulina Varas, *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* (2014).

realizar la exposición. La proveniencia de esas arpilleras era variada. Matta y Waugh entregaron las suyas, cuyo origen en Chile era el taller de la Zona Oriente de la Vicaría de la Solidaridad a través de la Galería Paulina Waugh y a ellas se sumaron las de MIRSA, las del Comité Chileno de Derechos Humanos con sede en Londres, OXFAM y CIMADE³⁸. La exposición, sin embargo, no solo incluía arpilleras; también fueron incorporados objetos artesanales de pequeño y mediano formato realizados por presos políticos que se encontraban reclusos en Chile en centros de detención y se incluyó la proyección de documentales y conversatorios con grupos de exiliados³⁹.

La fácil circulación de las piezas –en un par de maletas se resolvía el transporte del material– le permitió a Brett diseñar una completa itinerancia por el Reino Unido. El ciclo comenzó en octubre de 1977 en Glasgow, Escocia. Continuó a Brighton en diciembre, y entre enero y febrero de 1978 estuvo en Birmingham, Cleveland y Stirling, ciudades inglesas. En marzo arribó a Londres, en abril y mayo en Edinburgo y Dundee, nuevamente en Escocia, y terminó en Sheffield, Inglaterra, a mediados de junio. La prensa local de cada una de estas ciudades cubrió la exposición y se publicaron algunas fotografías de las arpilleras que facilitan hoy la identificación de las piezas. El único registro disponible de los montajes es el de Londres en la Air Gallery. Es en la Air Gallery donde finalmente nos detendremos, puesto que es aquí en donde se expuso el estandarte textil de John Dugger, junto con la arpillera chilena de las palomas.

DE UNA ARPILLERA A UN ESTANDARTE: “NUNCA TE ENTREGUES NITE APARTES DEL CAMINO”

Entre las arpilleras que recibió Matta de manos de Carmen Waugh y que después fueron entregadas a Guy Brett para la exposición itinerante en el Reino Unido, se encontraba una pieza simple y de gran economía visual, brevemente introducida al inicio de este artículo. El plano de esta arpillera se encuentra dividido en tres secciones diagonales; la del centro, de un azul oscuro hoy desteñido, desemboca en su extremo superior en el sol. La esfera es de dos tonos distintos y sus rayos están bordados con una cadeneta simple. Cinco palomas (tres de ellas son celestes y dos de un amarillo claro) ascienden por esta franja

38 De CIMADE, Francia, col. Genevieve Jacques, MMDH. CIMADE es una ONG francesa fundada a comienzos de la Segunda Guerra Mundial. OXFAM es la sigla de la ONG Oxford Committee for Famine Relief, fundado en 1942, también en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

39 Archivo Casa de las Américas / MSSA, Santiago, D. 44.

en dirección del sol. A la derecha, sobre un fondo celeste, se observan tres montículos que probablemente corresponden a la Cordillera de Los Andes, un identificador de Chile que desde temprano se trató de instalar en el lenguaje de las arpilleras como un modo de geolocalizarlas. A la izquierda, también sobre un fondo celeste, bordada con una cadeneta simple, la frase adaptada del poema de Juan Agustín Goytisolo, “nunca te entregues ni te apartes del camino”. El borde de la arpillera fue tejido con un rosado acrílico que no se ha desteñido con el paso de los años. Su reverso no tiene forro y en él se pueden observar todas las puntadas realizadas sobre el pedazo de tela cruda que dio forma a la arpillera. La simpleza de su lenguaje hace posible considerar que esta arpillera es un ejemplar temprano, producido antes de una mayor sistematización en los “terminados” (principalmente, bordes y reversos de las arpilleras). En la esquina superior izquierda, escrito con tinta sobre el reverso de uno de los montículos se lee “MATTA.” El apellido está acompañado por el conocido dibujo de una paloma usado por el artista y, un poco más abajo, “NO SE VENDE NOT FOR SALE.” El único nombre registrado en la arpillera es el de su dueño, lo que nos hace recordar el carácter anónimo de estas piezas, cuestión que al mismo tiempo nos conecta con las lógicas del coleccionismo con las que las arpilleras estuvieron asociadas y nos recuerda las dificultades que enfrentamos para reconstruir las historias de estos textiles.

La arpillera está sucia, manchada, arrugada y tiene pliegues que indican que por mucho tiempo se mantuvo doblada. Podemos reconstruir su historia de exhibición entre 1977 y 1978, pero no lo que ocurrió después, cuando estuvo en posesión de Matta, en donde puede haber estado colgada en su casa o taller, o guardada. Es imposible saberlo. De hecho, es incluso difícil saber si esta arpillera volvió a las manos del artista. En 2018 un conjunto de veinte arpilleras entre las que se incluyó esta, fue donado por Guy Brett y su mujer, Alejandra Altamirano, a la Tate Gallery en Londres, institución en la que se encuentran hoy. De un modo inesperado, las arpilleras, que fueron creadas en un contexto de pobreza y represión y que se inscribían dentro de las convenciones del arte popular, terminaron en una de las instituciones más reconocidas del arte contemporáneo internacional.

En la exposición “*We want people to know the truth*”: *Patchwork Pictures from Chile*, la arpillera de las palomas, el sol y la frase de Goytisolo fue la número 52, y fue seleccionada para ser reproducida en los impresos de difusión. Asimismo, fue la arpillera elegida para ser ampliada y convertida en un estandarte por John Dugger. El encargo fue comisionado al *Banner Arts Studio*, un taller dedicado a la creación y producción de estandartes fundado en 1978 por Du-

gger⁴⁰. El objetivo del estandarte era acompañar un concierto del cantante de folk estadounidense Pete Seeger y Quilapayún, el 7 de marzo de 1978 en el Royal Albert Hall, organizado por la campaña solidaria chilena en Londres (fig. 3). La función del estandarte era ser el telón de fondo del concierto. Una semana después, acompañó la exposición en *Air Gallery* y se convirtió, asimismo, en el fondo de las actividades de difusión que se realizaron a propósito de la exposición.

Una de las razones por las cuales Dugger reprodujo esa arpillera tiene que ver con la simpleza y potencia de su mensaje, aspectos mencionados anteriormente. Muchas de las otras arpilleras de la exposición mostraban contextos específicos de la vida chilena en dictadura: torturas, privación de libertad, ollas comunes, talleres de tejido, entre otros temas. Y otro conjunto presentaba escenas crípticas para un espectador extranjero, que aludían a mensajes en clave que disfrazaban agudas críticas al régimen de Pinochet (el circo, buitres que simbolizaban a los miembros de la junta militar, etc.). La arpillera número 52 no era la única que incluía palomas, pero la otra (sin perjuicio de que existieran más arpilleras de ese tipo) incluía aves de rapiña y palomas enjauladas. El mensaje de la arpillera 52 era claro y esperanzador. Y, al mismo tiempo, vinculaba la situación chilena con una experiencia universal, la de la búsqueda de la paz simbolizada por la paloma. Desde el Antiguo Testamento la paloma es un emblema de la esperanza: después del diluvio, Noé envió una paloma a buscar tierra firme y solo cuando ella volvió con una rama de olivo, Noé y su familia tuvieron la seguridad de que la vida en la tierra continuaría. Si bien la paloma ya era un símbolo ampliamente conocido, su uso se popularizó aún más tras un dibujo de una paloma con una rama de olivo realizado por Pablo Picasso, que se convirtió en la imagen principal del Congreso Mundial por la Paz de 1949, tras el término de la Segunda Guerra Mundial. Un conjunto de palomas ascendiendo al sol era, entonces, un mensaje preciso, fácil de comprender y que apelaba a la universalidad de la experiencia humana.

El modo de trabajo de Dugger seguía un método claro que fue perfeccionándose con el tiempo. El *Chile Patchwork* inauguró, de hecho, la serie de estandartes que se realizarían en el *Banner Arts Studio*. El artista resumió el proceso de confección de la siguiente manera:

40 Este párrafo se basa en un texto escrito por John Dugger y enviado a la autora en febrero del 2019 bajo el título "*Never Lose Hope Nor Depart from the Path*": *La historia del estandarte Chile patchwork de 1978. Una nota autobiográfica de John Dugger*. (Traducción propia).

“[*Chile Patchwork*] comenzó del mismo modo en que realizaba todos mis estandartes en esa época: barriendo el piso de baldosas del taller para luego colocar sobre él una base de papel de diario sobre el cual el estandarte sería construido, asegurando de este modo la limpieza de la tela. El pequeño original que fue el modelo para nuestro gran estandarte fue exhibido en mi estudio y nos permitió medirlo y ampliarlo de modo proporcional, hasta llegar a la versión final a gran escala (...)”⁴¹.

La creación y producción de un estandarte era un trabajo en equipo. Suponía, además de lo comentado por el artista, proyectar la imagen, calcarla, trazarla en las telas, coserlas para ensamblar las figuras y, finalmente, cortar los listones, realizar las terminaciones y afinar el sistema de montaje. Es interesante considerar que Dugger había llegado a un nivel bastante especializado y mecanizado en la elaboración de estandartes, gracias a la experiencia acumulada en ese oficio de naturaleza artística y, también, social. Este, de hecho, era su segundo estandarte sobre Chile. El primero es el conocido *Chile Vencerá*, presentado en 1974 en una marcha y concentración política en la Plaza de Trafalgar en apoyo a la causa chilena y que contó, en su organización, con la participación de varios gremios ingleses comprometidos con la política exterior⁴².

Si bien el modelo de *Chile Patchwork* era una arpillera, es necesario destacar que Dugger había recorrido un largo camino para encontrar un lenguaje apropiado para su obra. En ese sentido, el artista no solo estaba reproduciendo, a escala monumental, un conjunto de retazos de tela cosidos: conceptualmente, su trabajo se nutría de diversas fuentes que le permitieron llegar, por una parte, a la idea del estandarte y, por otra, a solucionar técnica y composicionalmente la condición monumental de la obra a partir del uso de listones de tela.

Un estandarte es, en términos generales, una insignia o bandera que representa a grupos civiles, religiosos o de la realeza. Usualmente, es una tela cuadrada o rectangular en la que se disponen el o los emblemas de la agrupación y se utiliza en ocasiones especiales como procesiones, revistas y marchas. Los estandartes son, de hecho, “proclamaciones públicas que presentan el quién, el

41 Dugger, John, “*Never Lose Hope...*”

42 Dugger, John, “*Never Lose Hope...*” Para una revisión de la participación gremial del Reino Unido en las campañas de solidaridad con Chile, ver Jones, Ann, *¡No Truck with the Chilean Junta! Trade Union Internationalism, Australia and Britain, 1973-1980* (2014).

qué, y el por qué de la fidelidad social y política [de un grupo]"⁴³. Por esa razón, son artefactos simbólicos y su carácter público los convierte en objetos-imágenes con un alcance social vasto. En Inglaterra, de hecho, los estandartes tenían una larga tradición; el primer taller de manufactura de estandartes dedicado a gremios y sindicatos, a cargo del artista-empresario George Tutill, fue inaugurado en 1837⁴⁴. Y la práctica de coser estandartes fue, con posterioridad, apropiada por las sufragistas de principios del siglo XX⁴⁵. Los estandartes de Dugger, de este modo, son piezas fuertemente enraizadas en las luchas de mujeres y trabajadores.

Las inquietudes de Dugger, de producir un tipo de arte conectado con lo social, comprometido con la lucha de países que atravesaban pobreza y violencia de Estado, convirtieron a los estandartes –al igual que en el pasado– en herramientas útiles que permitían, desde el arte, participar, acompañar y enmarcar actividades de denuncia como marchas, concentraciones, conciertos, etc. En ese sentido, Dugger proponía los estandartes como piezas textiles que se encontraban en el linde del arte y la propaganda. Para el artista, los estandartes se inscribían en la lógica de un arte de la participación, la que se encontraba en la esfera de intereses y conversaciones alrededor de la artista brasileña Lygia Clark (1920 – 1988), a quien Dugger frecuentaba en esa época junto a David Medalla. En esa línea, en 1971 Dugger y Medalla crearon el *Artists Liberation Front*, una asociación cuyo fin era la producción de un "arte socialista a través de la revolución socialista"⁴⁶.

La órbita de influencias del artista no se remitía exclusivamente al ámbito de la política. Uno de los principales referentes de Dugger en la formulación formal y composicional de sus estandartes era, desde el corazón del arte moderno, la obra de Henri Matisse (1869 – 1954). En particular, le interesaba su obra tardía, especialmente los *cut-outs* o recortes de siluetas. Los *cut-outs*, despreciados en un primer momento, eran una práctica en la que Matisse cortaba con tijeras papeles pintados a mano por sus ayudantes. Las diversas formas cortadas eran originalmente pinchadas sobre la pared para después fijarlas en una tela. Este sistema mantenía el uso de planos limpios de color y la claridad y síntesis

43 "Banners are public proclamations that tell of the who, the what and the way of social and political fealty" (traducción propia). Hunter, Clare, *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of a Needle*. London, Sceptre, 2019, p. 123.

44 Hunter, Clare. *Threads of Life*. p. 126.

45 Hunter, Clare. *Threads of Life*. pp.130-131.

46 Barnes, Amy Jane. *Museum Representations of Maoist China: from Cultural Revolution to Commie Kitsch*. Londres y Nueva York, Routledge, 2014, p. 98

sis de las formas utilizadas. Uno de los mayores ejemplos de ese proceso de trabajo es la Chapelle du Rosaire de Vence (1947 – 1951), un edificio religioso completamente diseñado por el artista. A Dugger no solo le atraía la técnica de Matisse, sino también la dimensión religiosa de esa obra (su valor de culto y, al mismo tiempo, su valor de exhibición), la que se conectaba plenamente con el carácter simbólico de los estandartes. Por ejemplo, Dugger se refería a una de sus piezas más difundidas, *Chile Vencerá* –montada en la Plaza de Trafalgar, como mencioné anteriormente–, como un *altarpiece* (literalmente, como la obra principal que se ubica detrás del altar en una iglesia), vinculando de este modo la performatividad religiosa con la de la política. Por otro lado, otra de las referencias importantes de Dugger son el resultado de una experiencia significativa: un viaje a China en 1972 como parte del la Sociedad de Comprensión Chino-Inglesa (SACU, por sus siglas en inglés), convirtiéndose en el primer artista estadounidense en visitar China desde el comienzo de la revolución en 1949⁴⁷. Su interés por la revolución, el socialismo y cómo el arte colaboraba con procesos políticos se profundizó en su paso por China. Ese viaje le hizo también poner atención tanto en los estandartes como en la tradición de la pintura china, en cuyas convenciones se privilegia históricamente la utilización de franjas rectangulares verticales como formato de trabajo. Al mismo tiempo, aun cuando es probable que Dugger –por su interés por la revolución– haya tomado distancia en su momento de la situación geopolítica del Tíbet, no sería de extrañar que haya mirado con atención los estandartes textiles (bordados o pintados) del budismo tibetano. Si bien la pieza textil que nos llega hoy es la de una arpillera a escala monumental, el proceso seguido por Dugger para llegar a la solución formal y conceptual en su trabajo es uno largo que se nutrió de diversas tradiciones y modos de ver y entender el arte y la cultura material, visual, política y religiosa de distintos contextos.

Chile Patchwork no fue ni el primero ni el último de los estandartes de John Dugger. Sin embargo, fue particularmente importante para su trayectoria debido a todas las manos comprometidas y solidarias que formaron parte de esta red que vinculó a Chile con el exterior. En palabras del artista:

“Esta obra-estandarte fue especialmente importante en la filosofía de mi trabajo porque demostró el rol de la participación popular en cada etapa del camino de la idea del proceso de creación,

47 Barnes, Amy Jane. *Museum Representations...* p. 98. Ver también la breve biografía del artista en la página de la galería que lo representa: <https://www.englishgallery.com/john-dugger/>
Acceso: 15 de abril, 2020

desde las primeras puntadas de un *patchwork* hecho por una de las tantas mujeres que sufrieron pérdidas de sus familiares y amigos en Chile, al rol de la iglesia al dar su apoyo a los círculos de costura de mujeres, a OXFAM por juntar dinero para estas empobrecidas mujeres al vender sus *patchworks*, al ojo compasivo de un gran artista al introducir estas piezas como arte popular, a un crítico de arte de Londres que se apasionó por esas pequeñas obras bordadas y que por su propia iniciativa organizó una exposición y un catálogo, y a Chile Solidarity Campaign que vio la importancia de comisionar una gran versión [de la arpillera] para su concierto en el Royal Albert Hall. Y por último [a mi] Banner Arts [Studio] por hacer una versión moderna, un estandarte realizado a través de listones cosidos, para el concierto y la galería... todos estos vínculos crean una *cadena de participación*, en donde cada eslabón estaba lleno del espíritu de mantener el mensaje, de mantener el apoyo vivo para estas valientes mujeres en sus humildes círculos de costura de dolor y esperanza”⁴⁸.

Nunca te entregues ni te apartes del camino es el título del estandarte de Dugger, el mismo con el que fue identificada la arpillera que desde que salió de Chile en la década de 1970 viajó por diversos países y espacios, privados y públicos, llevando un mensaje de fuerza y convicción en tiempos de resistencia. La frase, adaptada del poema de Goytisolo, cantada por Ibáñez y repetida por las mujeres de Tres Álamos y, probablemente, por muchas de las mujeres que cosieron bajo el alero de la Zona Oriente de la Vicaría de la Solidaridad, es menos evidente hoy que hace años atrás –salvo en aquellos contextos que mantienen viva la memoria del periodo de dictadura–. Las generaciones de hoy ya no reconocen la letra del poeta y no entonan la melodía del músico. Tampoco imaginan los coros de voces que desde el encierro en un centro de detención o desde la angustia compartida en una mesa comunitaria, permitieron tender puentes de solidaridad. Sin embargo, podemos volver a imaginar esos cantos. Y, de modo especial, podemos volver hacer visibles las *cadena de participación* de las que habla Dugger, volviendo a escribir sobre todos esos vínculos que permitieron, en décadas pasadas, conectar palabras y melodías, pero también silencios y tiempos de espera y que vincularon, también, el espacio del encierro con el espacio social de exposiciones, conciertos y manifestaciones. Poner atención sobre la dimensión material de la historia y desplegar, en ese

48 Dugger, John. “Never Lose Hope Nor Depart from the Path”.

proceso, los intereses y aproximaciones de la historia del arte, concentradas, en este caso, en una arpillera y un estandarte, permite visualizar, dándole forma, peso y materialidad, esas *cadena de participación*. Cada eslabón de la cadena evoca una constelación de eventos y situaciones que es necesario recordar, porque es importante insistir en ciertas historias que no han sido suficientemente contadas. “El problema” –como dice Ursula K. Le Guin– “es que nos hemos permitido formar parte de la historia asesina (...). Por eso, es con un cierto sentido de urgencia que [hay que buscar] la naturaleza, los temas y las palabras de la otra historia, la no contada, la historia de la vida”⁴⁹. Las palabras de Le Guin nos recuerdan que hay distintos tipos de historias y diversos modos de contarlas; sus palabras, vuelven a su vez urgentes y necesarias las que alguna vez dijo Miria Contreras, la Payita, “¡También se puede luchar con una aguja y un hilo!”

49 K. Le Guin, Ursula. “The Carrier Bag Theory of Fiction,” *The Anarchist Library*, 1986, p. 4. “The trouble is, we’ve all let ourselves become part of the killer story, and so we may get nished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story” (traducción propia).

Figura 1. Arpillera, *Nunca te entregues ni te apartes del camino*, Ca. 1975-1976, algodón, lana, 32 x 49,5 cm. Col. Tate Gallery, Londres, UK.



Figura 2. John Dugger. *Nunca te entregues ni te apartes del camino*, 1978, listones de tela cosidos, 352 x510 cm. Col. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago.



Figura 3. Cartel concierto Pete Seeger y Quilapayún, Royl Albert Hall, Londres, 1978.

https://www.youtube.com/watch?v=K1XpM_-IIVU



BIBLIOGRAFÍA

Archivos

Casa de las Américas, La Habana (copia en MSSA)

Museo de la Memoria y Derechos Humanos, archivo digital

Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Santiago

Vicaría de la Solidaridad, archivo digital

Publicaciones periódicas

Ercilla. Santiago. 18 de agosto, 1976. "Solidaridad en grabados y arpilleras"

Ercilla. Santiago. 26 de enero, 1976. "Bordados. "Las "mamitas" de Ninhue"

La Segunda. Santiago. 13 de enero de 1977. "El fuego arrasó con una galería de arte"

La Segunda. Santiago, 14 de enero de 1976. "BRIDE investigará sospechoso incendio en la galería de arte"

La Tercera. 14 de enero de 1976. "Para destruir documentos financieros atentaron contra galería Paulina Waugh". Santiago.

Entrevistas personales

Paulina Waugh, septiembre 2019

John Dugger a través de Jane England (comunicación vía correo electrónico), febrero 2019

Recursos electrónicos

Mateo 25, 42-45. Nuevo Testamento, Versión Reina-Valera 1960 © Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960. Renovado © Sociedades Bíblicas Unidas, 1988. Acceso: 11 de diciembre, 2019. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo+25&version=RVR1960>

Cantos Cautivos, acceso 27 de septiembre, 2019, <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10696>.

Conflict Textiles, acceso 27 de septiembre, 2019, <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>

- Voices of Women*, acceso 27 de enero, 2021, <https://www.amazwi-voicesofwomen.com/>
- Adams, Jacqueline, *Art Against Dictatorship. Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet*. Texas: University of Texas Press, 2014.
- Agosin, Marjorie, *Tapestries of Hope, Threads of Love*. Lanham: Rowmans & Littlefield Publishers, 2008.
- Araya, Alejandra, Andrea Durán, *Bordar el desborde, Las bordadoras de Isla Negra en el MNBA 1969 – 2019*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.
- Barnes, Amy Jane, *Museum Representations of Maoist China: from Cultural Revolution to Commie Kitsch*. Londres y Nueva York, Routledge, 2014.
- Benavente, Carmen, *Las bordadoras de Ninhue. El arte de bordar lo cotidiano*. Santiago, Ediciones UC, 2018.
- Brett, Guy, *Through Our Own Eyes. Popular Art and Modern History*. Londres, GMP, 1986,
- Dillon, Lorna (ed), *Violeta Parra. Life and work*. Londres, Boydell and Brewer, 2017.
- Honorato, Paula, *Los Matta de todos*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2018.
- Hunter, Clare, *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of a Needle*. London, Sceptre, 2019.
- Jones, Ann, ¡No Truck with the Chilean Junta!: Trade Union Internationalism, Australia and Britain, 1973-1980. Canberra, ANU Press, 2014.
- K. Le Guin, Ursula. “The Carrier Bag Theory of Fiction”, en *The Anarchist Library*, <https://theanarchistlibrary.org>, 1986
- Larrere, Catalina, *Arpilleras. Hilván de memorias*. Santiago, Pie de Texto, 2019.
- Macchiavello, Carla, “Weaving Forms of Resistance: The Museo de la Solidaridad and The Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende”, en *Arts*, 2020. pp. 9-12.
- Majluf, Natalia, Ricardo Kusunoki, “Redibujar categorías. La incorporación del ‘arte popular’ a las colecciones del Museo de Arte de Lima”. *Goya*, n. 367, año 2019. pp.140 – 153.
- Manier, Martha J., *Sewing thier Stories, Telling thier Lives*. California, Humboldt State University Press, 2019.
- Medel, Lorena, *Hacer para vivir, Rosmarie Prim*. Santiago, Fundación Mayor, 2018.
- Novoa, Soledad, *Matta100*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, *Arpilleras*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2012.

Pérez, Alberto, *Mateo 25*, Galería Paulina Waugh, Santiago, 15-30 de agosto, 1976.

Plante, Isabel, "Las 'tapisseries chiliennes' de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional". *Artélogie* n.13, enero de 2019.

Plante, Isabel. "Solidarity Exhibitions. Worldwide Circulation of Chilean Arpilleras and the Resistance of Softness", *Artl@s bulletin* de la École Normale Supérieure, París, 2021. En proceso de edición.

Riva, Sabrina, "'Palabras Para Julia' y La Canción Latinoamericana". *Mitologías Hoy*, n° 9, verano 2014. pp. 216–28.

Solidaridad, *Boletín Informativo de la Vicaría de la Solidaridad*. N° 1-7. Santiago. Unidad de Comunicaciones, Vicaría de la Solidaridad. Mayo, 1976. "Los bordados de la vida y de la muerte"

Shayne, Julie, *Chilean Exiles, Culture, and Feminism*. Plymouth: Lexington Books, 2009.

Stern, Steve, *Battling For Hearts and Minds. Memory Struggles in Pinochet's Chile (1973-1988)*. Durham: Duke, 2016.

Stites Mor, Jessica (ed), *Human Rights and Transnational Solidarity in Cold War Latin America*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2013.

Stites Mor, Jessica, María del Carmen Suescum Pozas, *The Art of Solidarity. Visual and Performative Politics in Cold War Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2018.

Varas, Paulina, Cecilia Vicuña, *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago, Museo de la Memoria y Derechos Humanos, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

VV.AA., *Arpilleras. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2019.

VV.AA., *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, MIRSA 1973 – 1990*. Santiago, MSSA, 2016. Versión electrónica, https://www.mssa.cl/wp-content/uploads/2017/07/libro_MIRSA.pdf

Zerán, Farida, *Carmen Waugh, la vida por el arte*. Santiago, Lumen, 2013.

Recibido 29 de enero 2021. Aceptado 8 de mayo de 2021