



MATERIA:	
Nombre estudiante:	
Título del trabajo*:	
Modalidad:	
<input type="checkbox"/> A (Aplicado)	

<input type="checkbox"/> B (Teórico)	
Palabras clave (entre 4 y 8):	
<u>Resumen</u> (entre 200 y 300 palabras):	

* * Los trabajos dentro de cualquier modalidad y tipología, deberán ajustarse a los estándares y guías facilitadas en el apartado "evaluación" de cada materia en el campus virtual:

- trabajos aplicados (A): proyecto (preproducción) o memoria (producción-posproducción)
- trabajos teóricos (B): artículo de revista (exposición-argumentación)

TEJIENDO LA RABIA: DECONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS Y CREACIÓN DE VISUALIDADES FEMINISTAS Y CUIR A TRAVÉS DE LAS RESISTENCIAS TEXTILES EN CHILE

Trabajo de Fin de Máster
Sonia Alcaraz Cartagena

Tutora
Riánsares Lozano de la Pola

MUECA
Máster Universitario en Estudios Culturales y Artísticos
(perspectivas feministas y cuir/queer)

Universidad Miguel Hernández
2022/2023



ÍNDICE

1. Resumen / Abstract	3
2. Objetivos generales y específicos	4
3. Introducción	5
4. Marco teórico	8
5. Metodología	9
6. Sobre la rabia	11
6.1. Emociones y huellas.	11
6.2. Huellas hegemónicas	14
6.3. Resistencias ocultas y residuos.	16
7. Contexto histórico y resistencias textiles en Chile	21
7.1. Dictadura cívico-militar y el testimonio de las arpilleras	21
7.2. Transición hacia el Estallido	31
7.2.1. Capuchas, el hilo de la rabia	34
7.2.2. Travestismo y traiciones	41
7.2.3. Oposiciones	46
7.2.4. Agrupaciones y Colectivas	47
Capuchas Rojas en Resistencia	48
Baila Capucha Baila	50
Guerrilla Marika	52
Yeguada Latinoamericana	55
Complejo Conejo	57
7.2.5. Más allá de las calles	59
7.2.6. Entrevistas	61
Guajira_Santiago	62
Señora Serpiente_París	64
Cheril Linett_ Santiago	68
8. Conclusiones	70
9. Referencias	73
10. Anexos	77
10.1. Entrevista integral a Guajira	77
10.2. Entrevista integral a Señora Serpiente	82
10.3. Entrevista Integral a Cheril Linett	87

1. Resumen / Abstract

RESUMEN

Este proyecto de investigación aborda la construcción de los estereotipos de género en torno a la rabia. La reapropiación por parte de los feminismos de este afecto, proscrito para las mujeres en los procesos de socialización, será reivindicada por su fuerza política y subversiva. El estudio se centrará en los espacios de deconstrucción de dichos estereotipos a través de la resignificación de saberes subyugados, concretamente mediante las técnicas textiles. Está acotado al contexto chileno, en el periodo que va desde la dictadura militar hasta el Estallido Social en 2019, trazando un hilo rojo entre las arpilleras y las capuchas feministas. Las formas de resistencia textiles que han emergido en estos periodos han permitido, no solo generar espacios donde organizar la rabia, sino también crear representaciones visuales que revierten los estereotipos, especialmente mediante las capuchas feministas. En estas páginas se examina, a través del artefacto-capucha, estas visualidades feministas y cuir que surgen en el espacio público con el objetivo de escenificar indignaciones y reclamar visibilidad.

Por último, a casi cuatro años del Estallido Social, el presente estudio reflexiona, a través de las entrevistas a tres mujeres que han empleado las capuchas en sus prácticas artísticas, cuál ha sido el recorrido de este objeto, desde las protestas de 2019 hasta nuestros días.

Palabras clave: visualidades, estereotipos, técnicas textiles, Estallido Social, Chile.

ABSTRACT

This research project addresses the construction of gender stereotypes surrounding rage. The reappropriation of this emotion by feminisms, which was forbidden for women during socialization processes, will be reclaimed for its political and subversive power. The study will focus on spaces where these stereotypes are deconstructed through the resignification of suppressed knowledge, specifically through textile techniques. It is limited to the Chilean context, from the military dictatorship to the Social Outbreak in 2019, tracing a common thread between "arpilleras" (textile art) and feminist hoods ("capuchas"). The textile forms of resistance that have emerged during these periods have not only provided spaces to channel rage but have also created visual representations that challenge stereotypes, particularly through the use of feminist hoods. This work examines, through the artifact of the hood, these feminist and queer visual expressions that arise in public space with the aim of staging indignation and demanding visibility.

Finally, nearly four years after the Social Outbreak, this study reflects on the journey of this object, from the 2019 protests to the present day, through interviews with three women who have used hoods in their artistic practices.

Keywords: visualities, stereotypes, textile techniques, Social Outburst, Chile.

2. Objetivos generales y específicos

Objetivos generales:

- Analizar los estereotipos asociados a la feminidad en torno a la rabia.
- Reivindicar la apropiación de la rabia como herramienta subversiva por parte de los feminismos.
- Considerar las resistencias a través de las técnicas textiles surgidas en Chile entre la dictadura y las revueltas de 2019 desde un punto de vista feminista y decolonial.

Objetivos específicos:

- Establecer vínculos entre las resistencia a través de las técnicas textiles en Chile, desde las arpilleras a las capuchas.
- Mostrar la importancia de las acciones feministas en el contexto del Estallido Social en Chile.
- Reflexionar sobre los vínculos entre militancia y arte en este contexto.
- Visibilizar las representaciones feministas y cuir a través del artefacto capucha.
- Listar diferentes agrupaciones cuyo compromiso durante las revueltas de 2019 contribuyó a desarrollar representaciones feministas a partir del soporte textil - capucha y de la performance.
- Entrevistar a artistas que utilizan o han utilizado las capuchas en sus prácticas artísticas o/y militantes con el objetivo de recopilar testimonios orales en primera persona.
- Entender en qué punto se encuentran actualmente las capuchas como tecnología de resistencia y las performances feministas surgidas durante el Estallido Social.

3. Introducción

Esta primera parte de la introducción está hecha de retazos de memoria, y más que una introducción a modo clásico, que presentaría con claridad y objetividad una investigación académica, es una especie de *patchwork* que aúna algunos retales de recuerdo de cómo la rabia se introdujo en mí para nunca más abandonarme y cuales fueron las conexiones que impulsaron este proyecto.

Recuerdo el estado de mi cuerpo cuando, en la infancia, el enojo y enfado excesivo me atravesaban frecuentemente, provocados por lo que yo consideraba una injusticia en el colegio o en casa. Sin previo aviso, una serie de síntomas se ponían en marcha: la sensación de que algo me quemaba por dentro, un llanto desamparado, la arritmia de la respiración, el sofoco, la dificultad para abrir los ojos y unas enormes ganas de gritar y de romperlo todo...

Recuerdo también, de manera muy nítida, la sensación de la almohada que apretaba fuerte contra mi cara para calmarme, el olor de la funda de algodón blanca lavada, muy posiblemente con blanqueadores y suavizantes. Recuerdo su textura. Era ahí donde mi enfado, como el de tantos niños y sobre todo niñas, se posaba: en el desconsuelo, en la incomprensión y, sobre todo, en la soledad. Desde ahí intentaba gestionar, sin herramientas, mi enfado con el único objetivo de hacerlo desaparecer, de calmarlo, de borrarlo. Cuando conseguía apaciguar ese torbellino, tal y como las personas adultas esperaban, sentía vergüenza. Volvía a relacionarme con mi entorno como si nada hubiera pasado, con la certeza de que había hecho algo mal, con el sentimiento de haberme pasado de la raya. Y era inevitable escuchar lo que tantas hemos escuchado: "¡Qué fea te pones cuando te enfadas!". Así recuerdo mis primeras vivencias de la rabia, en relación con la soledad y con mi almohada.

Ese fuego en el interior y la convicción de pasar del otro lado de la raya, no me han abandonado nunca. Sin embargo, construí con el tiempo mi identidad en torno a la timidez y el silencio, aprendí a hacer como si esa llamita no se encendiera de vez en cuando, o a guardarla solo para mí. Aún así, y a pesar de los esfuerzos de disimulo, la irascibilidad me define.

Mi rabia, más o menos escondida, más o menos encendida, ha ido creciendo con el paso del tiempo. Mi formación y trabajo en las artes escénicas, donde el cuerpo y las emociones son los instrumentos de trabajo, han contribuido mucho a ello.

El cuerpo tratado como un objeto juzgado por una mirada externa, a la que debe obediencia, que moldea y manipula las emociones a su antojo, sin definir objetivos ni límites. Metodologías rancias que juegan y destruyen lo íntimo y para las cuales la noción de consentimiento es un fantasma. Esquemas jerárquicos donde arriba del todo se sitúa el "señor artista" con sus visiones y convicciones, con sus musas. Ensayos dudosos, fronteras confusas, la famosa zona gris, que no es nada gris, sino claramente el lugar desde donde ejercer el poder y perpetuar la violencia. Estas son algunas de las pruebas que las actrices debemos superar para que nos consideren dignas del oficio. Todas dejaron cicatrices que alimentaron mi rabia.

En 2021, el testimonio de una de mis compañeras desveló la violencia del acoso sexual en el interior de la compañía teatral que compartíamos y el cual algunas de nosotras habíamos sufrido. Estalló nuestro miedo, nuestra pena, nuestra incompreensión y después nuestro enfado. A partir de aquí empezamos un proceso, sin acudir a las instituciones oficiales de denuncia. Hemos tenido que afrontar las opiniones que nos desacreditan, la falta de escucha y de apoyo. Hemos cedido nuestros espacios, nuestros contactos profesionales, y una parte de nuestra vida, laboral y personal. Nuestro tiempo y nuestra energía se han esfumado en un proceso que, por el momento, no nos ha llevado a nada, o a muy poco. Crece mi rabia.

Sin embargo, esta vez no estoy yo con mi almohada, sino junto a mis compañeras, compartimos vivencia y heridas y sobre todo compartimos la rabia. En el mismo momento en el que empezábamos nuestro proceso, en Francia surgía el #Metoothéâtre gracias al cual nos sentimos más respaldadas y menos solas. Una nueva ola del #MeToo que en 2017 se convirtió en un fenómeno viral que puso en evidencia la impunidad de los agresores haciendo surgir el problema del ámbito privado a la esfera de la responsabilidad política y que ha contribuido a crear una colectividad de testimonios que han actuado como red para desvelar las estructuras de poder. Le doy espacio a #MeToo en estas líneas introductoras por habernos ayudado a legitimar nuestra rabia para que fuera escuchada.

Esta red, que se trenzó de manera virtual, junto a las reivindicaciones feministas de los últimos años: las huelga feministas, la lucha por el aborto en Argentina y Polonia, #Ni una menos, las revueltas en Irán entre otras, han creado un entresijo de rabias conectadas, una red transfronteriza furibunda. Las calles son los espacios donde abandonar la soledad de la almohada y mezclarnos en un magma de rabias. ¿Cómo han influido estas manifestaciones en la creación de nuevas representaciones entorno a los estereotipos en los procesos de socialización asociados a la feminidad? Esta será la pregunta que atraviesa estas páginas.

En esta rabia me sitúo y en ella aparece la necesidad de desarrollar este trabajo. Desde aquí escribo, apretando la mandíbula. Escribo también desde la contradicción de poner una emoción sobre papel, de ordenarla y hacerla caber en los márgenes.

Estas páginas nacen, en un primer momento, como tentativa por comprender mi propio proceso emocional, los mecanismos de socialización que me silenciaron. Estas páginas son también las ganas de enredar mi rabia con otras rabias como una madeja de hilo deshecha, son la motivación de acercarme a otros cuerpos con los que transfronterizamente compartimos afectos, más específicamente a les compañeres chilenos encapuchades. Y digo "acercar" en el sentido de tener en común, pero también en el sentido de poder haber compartido pequeños espacios de reflexión y costuras que han contribuido a tejer ese *patchwork* de mi memoria rabiosa.

Las ganas de esta investigación empiezan con mi proceso de denuncia en esa compañía teatral, pero se concretan durante un taller de confección de capuchas en Santiago con Consuelo Achurra¹ (gracias por compartir tus saberes), que me permitió entender de qué maneras se pueden inventar espacios comunes, de deconstrucciones y construcciones, a través de costuras. Este taller fue la chispa para iniciar el proceso de investigación y explorar el vínculo entre la rabia y las técnicas textiles utilizadas como denuncia y resistencia en el contexto chileno, ligando el trabajo de las arpilleristas a las capuchas.

El punto de vista de esta investigación será, por lo tanto, parcial, ya que está sesgado por mi perspectiva feminista y limitado debido a que no he vivido en primera persona estos

¹ Artista visual y diseñadora. Consuelo vive en Santiago, ciudad en la que estuvo muy implicada en los talleres de confección de capuchas, especialmente durante el Estallido. Pertenece a la colectiva Capuchas Rojas en Resistencia.

periodos históricos, sino de manera indirecta a través de la prensa, redes sociales, los escritos y los relatos orales de algunas compañeras. Además, mi punto de vista está, sin duda, atravesado por las emociones.

4. Marco teórico

Este trabajo de investigación abarca un recorrido que va desde un análisis teórico de las emociones hasta las representaciones visuales creadas en las revueltas de 2019 en Chile, entendidas como expresiones de la rabia. Buscando los nudos y los enredos de diferentes hilos, me apoyaré en diversas corrientes de pensamiento.

Puesto que este estudio se centra y parte de una emoción, la rabia, haré en primer lugar una reflexión sobre cómo serán entendidas las emociones en estas páginas. Éstas serán analizadas desde la perspectiva del aporte epistemológico del giro afectivo y su revisión de los dualismos modernos: cuerpo y mente, razón y pasión, naturaleza y cultura. Para ello, me basaré en el trabajo de Sarah Ahmed, investigadora y escritora británica, especializada en feminismo, teoría *queer* y crítica poscolonial. Me centraré aquí especialmente en el análisis de las emociones en su obra *La política cultural de las emociones*.

A continuación, me apoyaré en el enfoque de James Scott, politólogo y antropólogo estadounidense, sobre la resistencia y las luchas de los grupos subalternos ante las estructuras de poder dominantes. El concepto de "discurso oculto", analizado en su obra *Los dominados y el arte de la resistencia*, enmarcará aquí el análisis de las resistencias a los discursos hegemónicos. La reapropiación de actividades tradicionalmente consideradas femeninas como herramientas de denuncia se estudiarán, por lo tanto, desde este punto de vista.

En el contexto específico de Chile, se expondrá de qué manera han sido utilizadas las técnicas textiles para la acción política y la rebeldía, desde la época de la dictadura hasta el Estallido Social en 2019. Estas resistencias se abordarán desde la mirada del *ethos* barroco propuesto por Bolívar Echeverría, filósofo y crítico literario mexicano, cuyos aportes sobre la relación entre la estética y la política en América Latina han guiado una parte de este trabajo. En este punto, serán igualmente importantes las aportaciones de la

teórica chilena Nelly Richard para entender las prácticas culturales del Cono Sur, específicamente en Chile, gracias a su análisis sobre la Transición en este país y el concepto de “residuo” en las prácticas visuales como herramienta de reactivación de la memoria.

Por último, se analizará la manera en que las capuchas feministas, durante las revueltas en Chile, han cuestionado los estereotipos de género asociados a la rabia mediante la performance. Para este análisis, será importante el aporte de Judith Butler, filósofa estadounidense, cuyo concepto de "performatividad de género" ha supuesto una contribución fundamental para el desarrollo de las teorías *queer*, permitiendo entender cómo las normas de género se establecen y refuerzan a través de actos repetidos y rituales sociales.

Por lo tanto, el marco teórico de esta investigación es múltiple y se basa en diversas corrientes de pensamiento, desde posiciones feministas postestructuralistas, que integran el conocimiento del cuerpo y las emociones, junto a perspectivas decoloniales que abordan las resistencias y luchas contra el poder dominante, hasta los aportes de las teorías *queer* para entender la performatividad de género. La combinación de estas perspectivas me ha permitido trazar ese hilo rojo, a veces enredado, de la rabia, desde su análisis teórico hasta sus manifestaciones políticas y sociales en el contexto chileno.

5. Metodología

Este estudio hará el siguiente recorrido: La primera parte es una reflexión sobre la rabia como emoción proscrita para las mujeres según los estereotipos asociados a la feminidad en los procesos de socialización y se cuestiona sobre la posibilidad de nuevas representaciones. La segunda parte contextualiza y analiza el trabajo de las arpilleristas durante la dictadura chilena y las representaciones visuales creadas por éstas a través de las resistencia textiles. La tercera parte vincula estas resistencia a las aparecidas en el Estallido Social, particularmente a través de las capuchas. En esta sección se reflexionará sobre el artefacto capucha como tecnología política que permite la creación de nuevas visualidades feministas que cuestionan los estereotipos analizados en la primera parte. Se hará además una pequeña recopilación de algunos grupos representativos implicados durante le Estallido y algunas de sus obras. La ultima parte se pregunta sobre la mutación

de la función de las capuchas y la performance feminista después del Estallido, principalmente a través de las entrevistas realizadas a Guajira, Cheril Linett y Señora Serpiente, tres artistas textiles chilenas, cuyos recorridos y prácticas artísticas desde el Estallido representan tres ejemplos diversos de experiencias ligadas a las capuchas y performances feministas.

He estimado relevante para este trabajo la realización de estas entrevistas por diversas razones. En primer lugar, aunque el estudio no tenga como objetivo principal recopilar datos cuantitativos para respaldar una hipótesis, considero importante que la voz de las protagonistas en primera persona esté presente y que sus palabras dialoguen las unas con las otras y con las reflexiones desarrolladas en este trabajo. Las entrevista está pensada aquí como espacio abierto a los testimonios en primera persona y a las experiencias de las personas entrevistadas.

He optado por entrevistas semiestructuradas que, en algunos casos, dejaron espacio al desarrollo de conversaciones más coloquiales. Las entrevistas me han permitido comprender de manera más profunda las vivencias y perspectivas de las personas involucradas en dicho fenómeno. Además, estimo relevante recopilar testimonios orales, no solo porque el fenómeno de las capuchas feministas es relativamente reciente y los estudios al respecto son todavía escasos, sino también porque el testimonio, siguiendo a Nelly Richard (2002), pone el foco en lo singular y lo ignorado por la historia oficial.

El testimonio busca reinscribir la verdad en primera persona de una experiencia intransferible que, como tal, puede llegar a conmover el orden de razones y hechos a través del cual el archivo y la estadística clasifican, neutralmente, los abusos. El testimonio logra forzar la atención sobre algo que la historia a menudo rechaza como simple índice residual; un índice carente de la generalidad suficiente para ser portador de una verdad incontrovertible. El testimonio pone en escena una corporización biográfica que desvía el "idioma común" de referencia colectiva de la historia hacia lo singular-personal; el testimonio consigna el residuo de ese algo improcesable cuyo accidente subjetivo desvía el orden general de las verdades objetivas del recuento histórico. (Richard, Nelly, 2002, p. 192)²

² Se introducirán los nombres de pila en las citas para hacer visibles a todas las mujeres de de otro modo serían leídas culturalmente como autores varones.

Las palabras de las entrevistadas estarán presentes en las siguientes páginas mediante citas intercaladas en el texto, encontraremos también una parte de la transcripción, que concierne el estado actual de las reflexiones de las artistas respecto a la utilización de las capuchas y la performance feminista. La transcripción integral de las entrevistas puede consultarse en anexo.

Con el objetivo de hacer dialogar las voces de las personas implicadas en estas resistencias textiles, además de las entrevistas realizadas personalmente, se intercalarán, a través de citas en el texto, testimonios, manifiestos y otras intervenciones recopiladas a partir de publicaciones en torno a las revueltas, publicaciones en redes sociales, documentales u otras entrevistas ya existentes.

6. Sobre la rabia

6.1. Emociones y huellas.

Para nosotras las feministas, cada lucha y proceso de cambio vividos desde el golpe cívico-militar de 1973 y sobre todo los tres últimos años, están intrínsecamente ligados a través de el hilo rojo de memoria, de rebeldía, de rabia por tanta injusticia, por tantos abusos y tanta burla. (Sáez, Daniela, 2021, p. 48)

EMOCIÓN del latín *emotio*, *emotionis*, nombre que se deriva del verbo *emovere*. Este verbo se forma sobre *movere* (mover, trasladar, impresionar) con el prefijo *e-/ex-* (de, desde) y significa retirar, desalojar de un sitio, hacer mover. (DECEL - Diccionario Etimológico Castellano En Línea, 2023)

Las emociones han sido estudiadas desde diferentes ámbitos del conocimiento, dando como resultado diversas perspectivas. Los puntos de vista biologicistas consideran las emociones como inherentes, naturalizándolas según determinados aspectos biológicos, desvinculadas del ámbito social y situándolas en lo privado, en oposición a las perspectivas que las piensan como constructos sociales y culturales. Como consecuencia de los dualismos entre cuerpo y mente, las filosofías racionalistas occidentales han desechado las emociones por ser consideradas como superfluas, creando estructuras sociales que desatienden las intensidades emocionales y que se basan en la psicologización de éstas. El aporte de las epistemologías feministas de la vuelta al

cuerpo, considerándolo como generador de conocimiento, supone un giro afectivo que revisa los dualismos modernos: cuerpo y mente, razón y pasión, naturaleza y cultura. En las siguientes páginas, situaré mi estudio sobre la rabia cerca de estos aportes epistemológicos de la mano de Sara Ahmed.

Sara Ahmed (2015), se posiciona más allá del debate entre determinismo biológico y constructivismo social o cultural ya que no define “lo biológico” y “lo cultural” como esferas separadas. Las emociones son relacionales, son procesos corporales que se basan en el afecto y en el contacto y no son consideradas como estados psicológicos, sino como prácticas sociales y culturales, tienen cabida en el cuerpo pero también entran dentro del ámbito de la cognición, no son únicamente sensación.

Este afectar de las emociones no se da en un movimiento exclusivamente unidireccional. Generalmente, las emociones, percibidas teniendo su origen en la individualidad, se piensan como moviéndose desde el interior de esta individualidad hacia afuera. Sara Ahmed incluye el movimiento que va desde fuera hacia dentro, “los sentimientos no pertenecen o ni siquiera se originan con un “yo” y solo entonces nos movemos hacia otras personas”(p. 313).

Su investigación no parte de la necesidad de definir qué es una emoción sino de la pregunta ¿qué hacen las emociones?, ¿de qué manera operan para moldear los cuerpos?, evidenciando la relación entre poder y emociones. Ésta pregunta será esencial para el siguiente estudio ya que las emociones implican que nos alejemos o acerquemos de los objetos que circulan, conduciendo así a identidades colectivas y alianzas sociales. Si bien, según Sarah Ahmed, las emociones actúan como mecanismos legitimadores, no solo de la desigualdad, sino también de las injusticias de las sociedades actuales y operan como técnica política que modela los cuerpos, como objetos que se mueven a modo de materia pegajosa que se adhiere a los cuerpos y a las pieles. En este “movimiento o circulación de los objetos estos se vuelven “pegajosos”, o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (p. 35). En las siguientes páginas el operar de las emociones será reivindicado como una apertura a la posibilidad de establecer vínculos en torno a los afectos, permitiendo reclamar el poder político de la rabia y su organización en torno a ésta como relevante para la creación de representaciones visuales feministas.

En este movimiento de las emociones que analiza Sara Ahmed, juega un papel importante la noción de impresión, que tiene que ver con la huella. Impresión en el sentido de lo que queda del pasado grabado en la piel del presente. Las impresiones se van acumulando de manera que lo que me produce una emoción, lo que me impresiona o queda impreso en mis ojos y en mi piel, no es una reacción inmediata de mi yo ante un objeto externo, sino un diálogo que atraviesa épocas y generaciones y que se reactiva en ese preciso momento en el que siento la emoción. Mi emoción no está desvinculada de las historias que le preceden, de los estremecimientos y las experiencias anteriores que la han construido. Cuando mi cuerpo reacciona de determinada manera ante la lectura de lo que el objeto me puede provocar como daño o beneficio, se relaciona con los estereotipos que se ponen en marcha en ese instante y que están formados por herencias y, por lo tanto, vinculados al poder y los discursos hegemónicos. “La manera en que nos impresiona el objeto puede depender de historias que siguen vivas en tanto ya han dejado sus impresiones” (p. 31).

Entre esas huellas que se imprimen, existen las que están grabadas en cemento y las que apenas se ven, o están escondidas en el polvo. Conviven las impresiones nítidas con aquellas borrosas que podemos intuir pero que necesitan el esfuerzo de la imaginación y del rescate de la memoria para poder ser reveladas y que son las huellas de las rebeldías, las desobediencias y las resistencias, las huellas de los y las dominadas, de las desaparecidas. Esas huellas de las que Cristina Rivera Garza habla, recordando a José Revueltas:

La superficie del mundo no es nunca una tabula rasa: nuestros pies se amoldan a las huellas que han dejado otros antes que nosotros. Invisibles pero ardientes, materiales en su médula misma, esas huellas guían nuestros pasos, limitándonos a veces, invitando a la deriva otras. (Rivera Garza, Cristina, 2022, p. 31)

Cuando el 18 de octubre de 2019 el pueblo chileno vuelve a tomar las calles, se reactiva una historia que todavía está grabada en la piel a través del *hilo rojo de la memoria*. 20 años de dictadura militar dejaron sus marcas no solo en la epidermis, sino hasta en los huesos. Por ello, cuando se pone en marcha el despliegue policial y militar para contener

el movimiento social, como a la niña ante el oso³, se reactiva el miedo y también la rabia y se reactivan las resistencias y sus huellas.

Según el análisis de Sara Ahmed las emociones están relacionadas, por lo tanto, con el ejercicio del poder y utilizadas por éste como técnica para crear límites y confeccionar otredades. En el discurso dominante de la jerarquía de los afectos⁴, éstos están repartidos diferencialmente según los posicionamientos en la sociedad, atravesados, entre otros, por género, clase y raza. Así la rabia ha sido posicionada como una emoción proscrita para las mujeres. ¿Qué sucede entonces, cuando esta rabia se proclama y se hace visible? ¿qué desplazamos saliendo a las calles encapuchadas?

6.2. Huellas hegemónicas

Los discursos hegemónicos han construido una jerarquía emocional atravesada por los espacios sociales que ocupamos, y por lo tanto, construida también a partir del género. Según estos discursos, las mujeres somos socializadas como pertenecientes al ámbito doméstico y privado, como responsables de los cuidados y las crianzas, somos vulnerables, frágiles, sensibles, pasivas y tenemos la capacidad de expresar con más facilidad nuestras emociones (Traister, Rebecca, 2019). Sin embargo, dentro de la jerarquía emocional, hay emociones que no nos pertenecen, y por lo tanto tampoco tenemos el derecho de expresarlas.

Así la ira, cuando se pega a nuestras pieles y se manifiesta, se considera irracional o peligrosa, se encierra, se castiga, se diagnostica, se esconde, se archiva, se censura, se ridiculiza. Las mujeres nunca han recibido condecoración alguna por su furia y en demasiadas ocasiones han visto que sus pasiones, más que justas, quedaban borradas

³ Referencia al ejemplo utilizado por la psicología y retomado por Sara Ahmed para ilustrar cómo las emociones no son simplemente innatas ni reacciones instintivas. “No es que el oso sea temible “por sí mismo”. Es temible para alguien. De modo que el miedo no está en la niña, mucho menos en el oso, sino que se trata de cómo entran en contacto la niña y el oso”. (Sara Ahmed, 2015, p.29)

⁴ Utilizaré indistintamente los términos de afecto y emoción siguiendo el análisis de Sarah Ahmed. “Quisiera sugerir que mi propio intento por re teorizar las emociones incluye el análisis de aquellos procesos que algunos ha descrito mediante el término “afecto”. En otras palabras, las emociones involucran procesos corporales de afectar y ser afectada o, para utilizar mis propios términos, las emociones se refiere a cómo entramos en contacto con los objetos y con otras personas.”(Sarah Ahmed, 2015, 312).

de los anales (Traister, Rebecca, 2019). En esta repartición diferencial de las emociones, hemos integrado la rabia como excesiva. Las rabiosas sabemos que hacer emerger esta emoción puede tener consecuencias en nuestro entorno social, haciendo que la percepción de nuestros mensajes rabiosos sean desacreditados o ridiculizados. Los discursos que nacen de la furia son considerados como vacíos de verdad y credibilidad.

Además, en el actual imperativo neoliberal de la felicidad, la rabia, así como otros afectos, no está aceptada. La alegría y el optimismo se han establecido como la norma emocional y como dispositivo de control de nuestras vidas, modelando nuestros cuerpos a través de diferentes practicas que buscan la autosuperación y el bienestar propio. La tendencia de autogestión emocional nos lleva a la introspección. De esta manera las emociones se conciben como algo personal, desvinculándolas del ámbito social, despolitizándolas. Mientras buscamos nuestra paz interior, olvidamos nuestra frustración, nuestro dolor, nuestra indignación. Estos estados de ánimo no tienen cabida en la norma de la felicidad o son simplemente aprovechados para ser transformados en motivación, autorrealización y optimismo. El imperativo de la felicidad como norma, la convierte en el objetivo último de nuestras vidas, si no supero mi dolor, si tengo ansiedad, es mi culpa, si no consigo ser feliz, también yo soy la culpable.

Los afectos que quedan en los márgenes de la norma pueden tener una gran fuerza política. Por ello, la apropiación de la rabia por parte de las mujeres es una herramienta subversiva. Las rabiosas incomodamos, porque las manifestaciones de la rabia, desestabilizan el orden social, y por lo tanto se convierten en amenazas.

Cuando me dispararon el 18 d octubre de 2019, alrededor de las 20 horas, sentí una humillación ya experimentada. Una vergüenza que ando trayendo. Me hacen callar, me disparan. Mi cuerpo, que es mi territorio, mi nación por así decirlo, ha merecido ser agredido, ha debido ser castigado para que aprenda a callarme y mostrar respeto. El aparato vocal, doliendo. Las articulaciones que me permiten hablar, reír, cantar, gritar y contar historias están inflamadas y heridas. Lo que me pasó el 18 de octubre me recordó con vehemencia el mandato de que no debo contestar, que “no hay que ser contestadora”, como decían las monjas del colegio donde estudié. Comprender que me consideran odiosa al punto de que se me quiera eliminar o demorar para que no vuelva a

hacer lo que he hecho y a ser lo que he sido es algo que me duele mucho y de distintas formas.
(Grandjean, María Paz, 2020)⁵

6.3. Resistencias ocultas y residuos.

Toda mujer tiene un arsenal bien dotado de ira que puede emplear para defenderse de la opresión, personal o institucional, que ha provocado esa ira. Y si ese arma se apunta bien puede convertirse en una potente fuente de energía que servirá para activar el progreso y el cambio. (Lorde, Audre, 2003, p. 141)

En el imaginario colectivo, y en los procesos de socialización, las mujeres aparecen como pasivas, sumisas, incapaces de hablar. Por extensión, los feminismos se conciben como pacíficos. Aunque la rabia y la indignación han estado muy ligadas a las conciencias feministas, la crítica de movimientos antifeministas que atacan al feminismo por ser demasiado violento y odiar a los hombres, ha influido en la tendencia de éste a desvincularse de las características violentas y a situarse más cerca del pacifismo (Irene, 2021).

Sin embargo, ni las mujeres han sido siempre pacíficas ni los feminismos no violentos. Si tenemos en cuenta que las prácticas de armamento han estado sujetas históricamente a una gestión social discriminatoria, desarmando a los grupos subalternos y a las mujeres como forma de control y contención de potenciales rebeldías (Dorlin, Elsa, 2017), ¿cuáles son entonces las estrategias de autodefensa de los grupos o comunidades ausentes de poder? Estas estrategias tienen que ver con en el tejido del discurso oculto, en términos

⁵ MARÍA PAZ GRANDJEAN es una actriz chilena y una de las primeras personas que recibió el impacto de un proyectil en su rostro durante el Estallido Social. María Paz presencié una escena de violencia de unos carabineros contra unos estudiantes, a la que reaccioné insultándolo a los carabineros. Uno de ellos le disparó apuntándole a la cara. Escapó a la mutilación de su ojo gracias a que inclinó la cabeza hacia el lado opuesto. María Paz, había sufrido anteriormente la violencia machista de su pareja, que en reacción a su risa le lesionó la mandíbula. El disparo del carabinero el 18 O, activó la memoria que unía los dos acontecimientos: la vergüenza y humillación de ser castigada por contestar. Actualmente, María Paz sigue con el proceso judicial contra la persona que le disparó. Durante una conversación con ella nos habla de la responsabilidad que siente de visualizar esta injusticia, “todo lo mueve la rabia”. Aprovecho este nota a pie de página para agradecer a María Paz esa conversación, y dejarnos poner nuestra rabia junto a la suya.

de James C. Scott, de los y las dominadas. El discurso oculto⁶ de los y las subalternas alimenta la práctica de la resistencia cuando no hay un recurso directo a la violencia ni la posibilidad de desafiar revolucionariamente el poder. Aparecen así diversas técnicas como los chistes, los cantos, las leyendas, los gestos o la danza en los que la resistencia se infiltra en la cotidianidad. “Cuando el gato no está, los ratones bailan” y si bien este dicho popular se ha utilizado para señalar despectivamente la pereza de los grupos dominados, su baile es sin embargo es un baile de desobediencia y resistencia. Cuando las ratas y los ratones danzan en ausencia del gato, están construyendo un discurso oculto encarnándolo en sus cuerpos subalternos.

Las mujeres han transformado ciertos objetos y tareas cotidianas en herramientas de subversión. Algunos objetos, como las agujas de tejer, los alfileres o los broches han sido utilizadas como armas de defensa. Como ejemplo, las horquillas para fijar los sombreros que se empleaban a finales del siglo XIX y primeros del XX en países europeos como Reino Unido o en Francia. Estos alfileres que llegaron medir hasta 35 cm, se convirtieron en un arma para algunas mujeres contra el acoso callejero. En algunos periódicos o



“PELIGRO DE HORQUILLA – ¡Peligro creciente! ¡Una asombrosa lista de accidentes!
¡Agresiones violentas cometidas con el arma mortal de una mujer! »
(The Cleveland Plain Dealer, 1907)

<https://www.liseantunessimo.es/epingle-a-chapeau-une-arme-autodefense/>

⁶ Los discursos privados y ocultos se dan tanto en las clases dominantes como dominadas y constituyen el mecanismo central a través del cual se mantiene la dominación. “Si la dominación es particularmente severa, lo más probable es que produzca un discurso oculto de una riqueza equivalente. El discurso oculto de los grupos subordinados, a su vez, reacciona frente al discurso público creando una subcultura y oponiendo su propia versión de la dominación social a la de la élite dominante. Ambos son espacios de poder y de intereses” (Scott, James, C., 2004, p. 53).

manuales femeninos se publicaban técnicas de defensa personal, a base de puñetazos, patadas, paraguas o alfileres. A partir de la primera década del siglo pasado se empezó a reglamentar el uso de este objeto a través de leyes para reducir la longitud de las horquillas a 25 cm máximo, bajo pena de multa. Algunas mujeres llegarán a pasar unos días en prisión por negarse a pagar la multa (Antunes Simoes, Lise, 2021).

Este es un ejemplo que ha podido llegar a nuestros días sin duda por pertenecer a la historia de las mujeres blancas occidentales de una clase social privilegiada, pero que nos puede dejar imaginar en qué podían convertirse las agujas de tejer, los rodillos de cocina, cacerolas, tenedores u otros utensilios cotidianos.

Las horquillas coinciden temporalmente con el movimiento de las sufragistas, quienes pasaron a la violencia como consecuencia lógica de un análisis de la opresión de las mujeres y su consideración como minoría como hecho estructural del Estado.

Al liberar el cuerpo de ropas que entorpecen los gestos, al desplegar movimientos, al modificar el uso de los objetos familiares, al revivir los músculos, al ejercitar un cuerpo que vive, ocupa la calle, se mueve, se equilibra, la autodefensa feminista establece otra relación con el mundo, otra forma de ser. La legítima defensa politiza los cuerpos, sin mediación, sin delegación, sin representación. (Dorlin, Elsa, 2017, p. 59)

Estos actos de autodefensa y resistencia cotidianos, pueden expresarse, como descrito anteriormente, mediante la transformación de objetos en armas, sin embargo, cuando no existe la posibilidad de emplear directamente la violencia, también se pueden expresar a través de tareas domésticas mediante las cuales crear oposiciones. Estas tareas asociadas a las mujeres, como la cocina o la costura, pueden convertirse en acciones desde las cuales resistir.

Podemos encontrar estas resistencias en diferentes periodos de la historia y en múltiples territorios. En las siguientes páginas, me centraré en el contexto chileno, en el periodo que va desde la dictadura hasta los últimos movimientos sociales, concretamente el Estallido Social en 2019. Me interesa aquí la acción política a través de la reapropiación de las tareas consideradas históricamente femeninas en la construcción de estereotipos, particularmente, las técnicas textiles. Trazaré un hilo rojo entre el trabajo de las arpilleristas durante la dictadura y las capuchas feministas en el Estallido para explorar esas huellas en las que se depositan las emociones que atraviesan la historia.

Considero relevante para esta investigación vincular esas huellas al concepto de "residuo" de Nelly Richard, ya que ayudará a entender el esfuerzo realizado en estas páginas por analizar algunas de las representaciones visuales, producto de esas resistencias textiles, durante diferentes períodos de la historia chilena. La noción de "residuo" es clave en la obra de Richard. Según su pensamiento, la cultura visual puede funcionar como restos o vestigios que revelan significados ocultos y sustentos. Los residuos culturales pueden actuar como testimonios, permitiendo la emergencia de voces subalternas, revelando significados y desafiando regímenes dictatoriales y represiones políticas.

Quizás sólo las constelaciones simbólicas del arte y la literatura sepan deslizar el trabajo del recordar por los *huecos de la representación*, por las *fallas del discurso social* y sus *lapsus*; por todo lo que entrecorta la sintaxis ordenadora de las recapitulaciones oficiales con el *fuera-de-plano* de motivos truncos, de señales difusas y visiones trizadas. Les corresponde, creo, al arte y a la literatura, a la crítica cultural, recoger los vocabularios de lo *incompleto* y de lo *fisurado* para darles el espesor valorativo que les niega los saberes lineales -reconciliadores- de la totalidad y la síntesis. (Richard, Nelly, 2002, p. 191)

Las prácticas culturales se convierten en medios para preservar la memoria colectiva y resistir al olvido impuesto por la violencia política. La cultura literaria y visual actúan así como "residuo" de la historia, reactivando la memoria. De este modo, la hipótesis crítica de lo residual funciona como una herramienta que (Del Sarto, Ana, 2008, p. 161):

connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos. (Nelly Richard, 1998, p. 11)

Por lo tanto, estos resquicios presentes en la cultura visual no solo reactivan la memoria sino que tienen el poder de desplazar y cuestionar las jerarquías discursivas. Por ello, las reflexiones que ocupan las siguientes páginas son una tentativa por comprender las huellas, por hacer emerger los restos para *recordar por los huecos de la representación* e imaginar un horizonte residual compuesto, entre otros, por los sedimentos de nuestras rabias.

En los ejemplos de representaciones visuales que analizaré aquí, estos residuos tienen que ver con los saberes subyugados y la creación de discursos ocultos. Durante mucho tiempo, los saberes históricamente asociados a los roles femeninos y el conocimiento relacionado con ellos han sido menospreciados. El bordado y el tejido, considerados artesanías domésticas femeninas, han sufrido este menosprecio a lo largo de la historia. De esta manera, las creaciones producidas por las mujeres se han reducido a meras labores o accesorios decorativos, y se han calificado como artesanía o arte menor.

Además, las artes textiles han sido desarrolladas en los territorios de América Latina por diferentes pueblos originarios, como los Aymaras, Incas, Mapuches y Mayas, entre otros. Por ello, estas técnicas están asociadas a prácticas indígenas y han sufrido históricamente un proceso de racialización que implica un borramiento identitario a partir de la banalización, invisibilización y menosprecio de este trabajo (López Marín, Liliana, 2021). Este proceso ha provocado, junto con la consideración de las técnicas textiles como exclusivamente femeninas, un rechazo histórico de éstas como arte, considerándolas prácticas artesanales.

Los mecanismos de dominación que fundamentan el sistema cultural de occidente animan los conceptos de *arte* y *artista* y conforman el orden social oculto en la dicotomía *culto/popular*, de modo que los criterios empleados para clasificar la producción cultural son parciales y determinan su valor con base en la identidad de lxs creadorxs. Así, por ejemplo, se valúan y se comercializan los textiles de las mujeres mayas casi exclusivamente como trabajo manual, ignorando deliberadamente el trabajo intelectual que involucran sus diseños, como el trabajo de cálculo que implica su elaboración o el trasfondo filosófico que guarda cada figura, así como su dominio del arte sintético y de la dimensión poética asociada al pensamiento simbólico de los pueblos mayas. (López Marín, Liliana, 2021, p. 13)

Pero, ante un patriarcado siempre en vigilancia por silenciar las voces femeninas, y como respuesta a este silenciamiento, estos saberes subyugados se pueden convertir en actos subversivos y los hilos transformarse en palabras. Así nos lo recuerdan algunas figuras de la mitología occidental como Filomena, Aracne o Penélope. La primera de ellas, tras ser violada es privada de la palabra, con el objetivo de ocultar la verdad, su violador le corta la lengua, silenciándola y castigándola al encierro. Durante su encierro, Filomena teje un tapiz que hace llegar a su hermana. Este tapiz cuenta su historia, su violación, habla de lo que no se puede contar, se convierte en testimonio de lo indecible. Aracne, conocida por su gran destreza para tejer, es desafiada por Atenea. En esta competición, Aracne

muestra su gran virtuosismo utilizando los hilos, sin embargo, también ella parece merecer castigo. Su castigo se debe al motivo que ha elegido plasmar en su tapiz: las infidelidades de los dioses. De nuevo, Aracne cuenta lo que no debe y por ello es castigada. En cuanto a Penélope, ella consigue escapar de un matrimonio forzado tejiendo y destejiendo un sudario para el rey, utilizando el tejido como acto de resistencia y desobediencia. Esta acción subversiva de poner la labor femenina de tejer al servicio de la denuncia o el desacuerdo con las normas establecidas, está relacionada con la supervivencia, con encontrar soluciones para enfrentar lo insoportable.

En nuestras sociedades contemporáneas, lo insoportable, según el análisis de Bolívar Echeverría (2000), emana de la contradicción creada por el sistema capitalista. Esta contradicción se vuelve aún más evidente e insoportable en momentos de extrema tensión y represión, como en procesos de colonización o de sistemas dictatoriales. ¿Pero en qué contexto se tensionan esas contradicciones hasta llevarlas al extremo de lo insoportables en el caso de Chile? ¿Cuál es el marco en el que se diseña el experimento neoliberal y cómo la vida se lleva al absurdo?

7.Contexto histórico y resistencias textiles en Chile

7.1. Dictadura cívico-militar y el testimonio de las arpilleras

Durante el siglo pasado, diversos regímenes autoritarios se ponen en marcha en los territorios de América Latina. En el caso de Chile, este régimen toma la forma de una dictadura cívico-militar que inicia con un golpe de estado que derrocó el gobierno de Salvador Allende. Se autoproponen como recurso extremo de defensa ante el alza, considerada como amenaza, de las ideas marxistas. La dictadura cívico-militar sometió al país a una contrarrevolución conservadora y estableció con rapidez una economía de enfoque neoliberal basada en el mercado como el principal medio de circulación de recursos, convirtiendo así a Chile en el país laboratorio del neoliberalismo (Gaudichaud, Franck, 2016, p. 15) y el experimento más exitoso para su implantación. Este experimento tomaba como modelo el enfoque monetarista creado en Chicago, siguiendo las ideas de los profesores de la Universidad de Chicago, Milton Friedman y Arnold Harberger. Con la visita a Chile de ambos se lanzó el “programa de recuperación económica”, caracterizado por su drasticidad y característica de shock que constituyó un giro decisivo instaurando un

programa de reforma económica a largo plazo que promovía la aceleración de la privatización de la economía, la estructuración de un sector financiero con participación tanto de financieras como de bancos, la apertura a la inversión extranjera, la política de diversificación de exportaciones (Moulian, Tomás, 1997, p. 203). En definitiva, la privatización de todo el aparato público y social.

Además, el periodo de la dictadura en Chile, liderada por Augusto Pinochet (entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990) se caracteriza por las políticas de terror, por la fuerte represión, las desapariciones forzadas, la tortura y el exilio (Figuroa Ibarra, Carlos 2001, p. 59). Las víctimas de estas políticas se cuentan por miles y hasta hoy, numerosas personas detenidas desaparecidas no han sido encontradas. El régimen militar en Chile es una dictadura feroz basada en la utilización de la violencia de Estado y el terror para garantizar dominación y privilegios y disciplinar a la sociedad. Con este objetivo se implementó la represión a través de instituciones como la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Ésta tenía como objetivo principal identificar y neutralizar a los opositores al régimen militar. Durante su existencia, llevó a cabo numerosas violaciones de los derechos humanos y fue responsable de la represión sistemática contra los opositores políticos utilizando tácticas brutales y clandestinas para silenciar las oposiciones al régimen militar.

En este contexto de extrema represión, la fuerza policial establece las reglas de ordenación de los cuerpos que ocupan el espacio público, o mejor dicho, que no deben ocupar este espacio. Se prohíben las manifestaciones y reuniones multitudinarias, se impone el toque de queda, en conclusión, se impide la libre circulación. Los cuerpos son contenidos, sometidos a reglas de domesticación y control o utilizados como moneda a cambio de información a través de sufrimiento extremo como la tortura, en el que el cuerpo pasa a ser propiedad del torturador (Figuroa Ibarra, Carlos 2001, p. 64). Los cuerpos son fusilados, arrasados, torturados, violados, desaparecidos, arrojados. Las oposiciones son castigadas severamente y las formas tradicionales de militancia son ilegales, lo que conllevará la aparición de formas alternativas para mostrar la oposición y denunciar los crímenes cometidos por el régimen militar.

Ante esta fuerte represión, las manifestaciones de resistencia y el tejido de esos discursos ocultos también se hacen fuertes como respuesta. Esas formas de resistencia buscan las

grietas entre las reglas del orden y las estrategias para escapar a la censura. En este marco aparece el grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), un grupo experimental que nace en 1979, integrado por dos escritores (Raul Zurita y Diamela Eltit), un sociólogo (Fernando Balcells) y dos artistas visuales (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo). Sus acciones se basan en una combinación de registros entre lo cultural, lo social y lo político (Richard, Nelly, 1994, p. 41).

El grupo CADA llevó a cabo acciones como *Para no morir de hambre en el arte* (1979) en la que los artistas distribuyen litros de leche en un sector popular de Santiago. La leche no repartida se expone en una galería de arte, donde permanece hasta su descomposición con la inscripción “para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural” (1994, p. 41). O la acción NO+ (1983-1984), que consistió en escribir en las calles de Santiago “NO+” para que fuera completado por las personas pasantes (Memoria Chilena, 2023), creando una red de grafitis de protesta contra la dictadura.

Una de las expresiones de estas resistencias se hace a través de técnicas textiles. Las técnicas textiles utilizadas como forma de protesta aparecen en diferentes territorios del Cono Sur, Katia Olade Rico (2019) explora algunas de ellas. En México, miembros del colectivo Bordamos Feminicidios, que se formó en noviembre de 2012, confeccionaron bordados en pañuelos que despliegan frente a edificios gubernamentales. En Perú, en el año 2010, se llevó a cabo una manifestación en el Palacio de Justicia en Lima, que consistió en reunirse para tejer chalinas⁷ en homenaje a los familiares desaparecidos. En Guatemala, las sobrevivientes de las Comunidades de Población en Resistencia (CPR) de las etnias K’iche’, Ixil y Q’anjob’al crearon bordados que reproducen escenas de la crueldad de la guerra (p. 351).

En Colombia, se han iniciado diversos proyectos para reconstruir la memoria de las víctimas del conflicto armado interno y restaurar los vínculos de la comunidad. Uno de estos proyectos es el Costurero Tejedoras por la Memoria de Sansón. Las tejedoras elaboran narrativas visuales en tela realizadas por las sobrevivientes, quienes plasman en

⁷ Bufanda, prenda larga y estrecha, generalmente de lana, con la que se abriga el cuello. (<https://diperu.apl.org.pe/>)

imágenes, mediante la acción de tejer, algunas de sus experiencias durante el conflicto armado interno.

Algunas de estas expresiones textiles se hacen a través de un texto escrito a mano junto con un dibujo, como en las obras creadas por las integrantes del Costurero de Sansón o las sobrevivientes de las CPR-Sierra en Guatemala (p. 353). Mientras que otras manifestaciones textiles se enfocan principalmente en las imágenes, como sucede con los bordados por la paz en México. Estas obras textiles, han contribuido a crear una identidad y estética de la resistencia desde los territorios de América Latina.

En Chile aparecen, en el periodo de dictadura, las arpilleras. Las arpilleras son tejidos que plasman escenas cotidianas, a través de una mezcla de técnicas de bordado y costura. En sus inicios, se aplicaban sobre una arpillera, una tela rústica recuperada de un saco de patatas, azúcar o harina (Agosín, Marjorie, 1985, p. 527). Éstas provienen de la tradición chilena, aunque su origen es confuso y se sitúa entre Isla Negra y Violeta Parra, quien utilizó este medio de expresión y a quién se le atribuye, en ocasiones, su invención. Violeta Parra empezó a confeccionar estos tejidos durante un periodo de convalecencia por enfermedad en los años 60. Al principio, las describe como una forma de experimentación, pero poco a poco las arpilleras de Violeta Parra empiezan a reflejar problemas sociales hasta confeccionar una serie sobre la historia de Chile (Parra, Isabel, 1985).

Las arpilleras se convirtieron, en tiempos de dictadura, en un medio para encontrar el sustento económico necesario de las familias que se habían quedado sin éste (Olalde Rico, Katia, 2019, p. 350). Como las figuras mitológicas de Filomena, Aracne o Penélope, las arpilleras resignifican los saberes subyugados asociados a la femineidad que estaban al servicio del patriarcado y los utilizan como lugar desde donde resistir. Se organizan en grupos, creando talleres colectivos en los que se realizan estas obras de forma anónima para escapar a las posibles represiones (Agosín, Marjorie, 1985, p. 527) y donde se compartirán saberes, experiencias, llantos y gritos. Estos objetos estaban realizados con retales textiles recuperados de diversas procedencias que ya no servían, retazos de ropa usada que, en ocasiones, podía pertenecer a familiares desaparecidos o asesinados. Sin embargo, no sólo era un modo de supervivencia económica, sino que sirvieron como soportes de denuncia que plasmaban las atrocidades de la dictadura.

Mediante estas imágenes se daban a conocer las atrocidades cometidas bajo el régimen militar, haciendo viajar las arpilleras a otros países a través de las personas en exilio (Gambardella, Raffaella y Valdivia, Jaime, 2007). Estas obras operaban como periódicos de tela y las arpilleras estampaban las imágenes de lo que no se podía ver, de lo que no se podía fotografiar. Como Filomena, tejen lo invisible y “comunican visualmente lo que la palabra no puede ante un silencio impuesto” (Agosín, Marjorie, 1985, p. 528).

¿Cómo se lo podíamos mostrar afuera si nadie podía tomar fotos de las torturas? Nadie podía tomar fotos de las angustias de los pescadores, de los obreros... Pero estaban aquí, en estos cuadritos y entonces la gente empezó a conocer afuera lo que estaba pasando. (Morel, Isabel Margarita, 2007)⁸

Estos tejidos servían como testimonio de los abusos, las desapariciones, las torturas y otras violaciones de los derechos humanos (Olalde Rico, Katia, 2019, p. 354). La tarea de la costura, sale así del ámbito doméstico para transformarse en acción política colectiva y arma de resistencia a través de la cual denunciar y crear memoria. Las mujeres, mediante la acción de tejer, se constituyen como sujeto político activo. El bordado y la costura se transforman en una forma de escritura textil que trasciende el mero aspecto decorativo para convertirse en discurso, lenguaje y testimonio. Éstas técnicas ancestrales, arraigadas en la tradición femenina, no solo se posicionan como un arte, sino también como una poderosa herramienta de expresión y denuncia. Las arpilleras se reapropian y revierten así las funciones de los saberes subyugados asociados a la feminidad.

La verdad es que esta historia tiene muchos años porque nació, yo diría, que muy muy luego después del Golpe de Estado en Chile. Las mujeres que buscaban a sus esposos desaparecidos, a sus hijos desaparecidos, empezaron a juntarse en una casa que se abrió que se llamó el Comité de Cooperación para la Paz en Chile donde trataban de compartir y además de iniciar acciones. Ahí después de un tiempito, no muy largo, llegaron también algunos profesionales. [...] Un día una diseñadora, sumado con una psicóloga, en fin, varios profesionales, dijeron “¿porqué no intentamos que este grupo de mujeres que crecía hagan algo donde puedan poner también su angustia?” Se le ocurrió llevar un montón de trapitos para ver si cortando telas, haciendo dibujos se podía hacer algo por ellas. Las primeras las hicimos con los sacos que quedaban de la harina que mandaba Cáritas Internacional a Chile y esos sacos se cortaban en pedazos y las mujeres ahí empezaron a pegar estos trapitos. Sobre esa tela es que nacieron las arpilleras. Muy luego, hubo una de ellas que encontró un pedazo de tela negra e hizo a un verdugo apuntando a lo que era su hijo. Nos impresionó muchísimo porque resulta que las demás todas decidieron no seguir

⁸ En Gambardella, Raffaella y Valdivia, Jaime. (2007). *Periódico de Tela. Exposición Arpilleras de Chile*. Arcoiris.tv. <https://www.arcoiris.tv/scheda/it/20197/>

haciendo arbolitos, pajaritos... [...] todas decidieron poner contra pitos su realidad y lo que buscaban y así nacieron [las arpilleras]. (Lira, Winnie, 2014)⁹

En estos espacios comunes se comparten los códigos de esta resistencia y las técnicas de elaboración de los testimonios a través de bordados. Se intercambian saberes y técnicas para tejer lo indecible y soportar lo insoportable. Pero, ¿cómo se constituye lo insoportable? ¿De qué manera vivir para aguantar lo inaguantable?

Según Bolívar Echeverría, la contradicción en la modernidad capitalista emerge de la relación entre el proceso de disfrute y de trabajo referido a los valores de uso en el sentido natural entre el ser humano y lo otro; y el proceso abstracto de valorización de acumulación del capital que tiene que ver con la historia de la explotación. En el marco del régimen autoritario en Chile, la contradicción del capitalismo se lleva al extremo de lo insoportable.

Ante este hecho contradictorio que constituye la realidad capitalista, Echeverría propone cuatro posibilidades de vivir, que no están aisladas entre sí, sino que se combinan, habiendo siempre una dominante. Cada una de ellas conlleva una actitud peculiar ante esta contradicción, ya sea de reconocimiento, de distanciamiento o participación. Entre estas posibilidades, que pueden considerarse como estrategias de supervivencia, o *ethos* en las sociedades capitalistas, el *ethos* barroco se desarrolla desde los procesos de colonización de América Latina y es una respuesta, no de rendición ni de aceptación del exterminio, sino de mestizaje (Suárez Moreno, Cecilia, 2020).

El *ethos* barroco no acepta el capitalismo ni se suma a él, lo mantiene siempre como inaceptable y ajeno. Afirmación de la "forma natural" del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esta forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. Que pretende restablecer las cualidades de la riqueza concreta reinventándola, informal o furtivamente como cualidades de "segundo grado". (Echeverría, Bolívar, 1996, p. 73)

Emplea el término barroco para este *ethos* por la especificidad de esta corriente artística atrapada entre las dos tendencias de su época, entre el respeto del orden clásico y el desencanto.

⁹ En Gambardella, Raffaella y Valdivia, Jaime. (2007). *Periódico de Tela. Exposición Arpilleras de Chile*. Arcoiris.tv. <https://www.arcoiris.tv/scheda/it/20197/>

El comportamiento barroco parte de la desesperación y termina en el vértigo: en la experiencia de que la plenitud en que él buscaba para sacar de ella su riqueza no está llena de otra cosa que de los frutos de su propio vacío. (Echeverría, Bolívar, 1996, p. 78)

El *ethos* es específico de los territorios de América Latina y se desarrolla durante los procesos de colonización en los que, como respuesta ante la imposición del sistema de los colonos, proponen el mestizaje. En este sentido, las expresiones de resistencia artísticas a través del arte textil en Chile, desde las arpilleras a las capuchas feministas que emergieron durante el Estallido Social en 2019, se enmarcan dentro de la respuesta ante las contradicciones de la expresión extrema del capitalismo en el experimento neoliberal. Se presentan como una forma de mestizaje de saberes, técnicas y símbolos que se expresan a través de la estilización de lo cotidiano y las manifestaciones performáticas.

Las imágenes plasmadas en las arpilleras están acompañadas, en ocasiones, del bordado de algunas palabras como: “¿dónde están?”, “justicia” o “aquí se tortura”, pero la mayoría de las veces se trata de imágenes sin texto. Ante la represión vigente durante este periodo histórico en Chile, que se traduce en control de imágenes, de medios de comunicación, de propaganda, y ante la dificultad de acceso a la toma de la palabra por parte de las mujeres, la imagen se convierte en una potente herramienta de denuncia. Para Violeta, las arpilleras eran como “canciones que se pintan” (Parra, Isabel, 1984, p. 14).

En las arpilleras, los tejidos utilizados para su confección son muy coloridos y esto contrasta con las temas tratados. En estos colores hay algo muy poderosos, a través de ellos se desvincula a las personas afectadas por las violencias de Estado de una visión meramente victimizante. Las mujeres que tejen estos tapices están tristes, dolidas, rabiosas, angustiadas, pero lo expresan a través de colores vivos y alegres rompiendo los estereotipos de la víctima, actuando como agentes de acción y resistencia y asumiendo un rol distinto al asignado por la sociedad (Bacic, Roberta, 2018, p. 21). Las arpilleristas tejen una identidad propia y se posicionan como autoras de la historia. Las escenas de abuso y violación de los derechos humanos están iluminadas con soles amarillos, hay cielos azules y muchas veces, con la cordillera de los Andes como testimonio silencioso de las injusticias (Agosín, Marjorie, 1985, p. 529). Estos colores contrastaban con las imágenes en blanco y negro fotocopiadas de las personas desaparecidas o con los

diseños de los panfletos políticos que la tecnología a bajo coste permitía reproducir. Las mujeres chilenas tejieron así representaciones desde los márgenes de la historia para hacerlos protagonistas de estas narraciones visuales. A golpe de aguja, estos retazos crean representaciones visuales de las disidencias.

Esta producción de identidades, a través del tapiz, en el marco de la norma de la producción útil al servicio del capital, hace irrumpir la experiencia estética en el orden de lo rutinario como expresión de una existencia *en ruptura*, que Echeverría (2000) asocia al *ethos* barroco. “La única existencia "en ruptura" que el *ethos* barroco puede reivindicar -más allá de la anarquía lúdica y del trance festivo- como esencial para la humanización de la existencia rutinaria es la que se desenvuelve en torno a la experiencia estética”(p. 195). Al *ethos* barroco le es propio la estetización de la cotidianidad como forma de resistir, tal estilización de la vida rutinaria se manifiesta en las arpilleras.

No es de extrañar que un *ethos* que no se compromete con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista se mantenga al margen del productivismo afiebrado que la ejecución de ese proyecto trae consigo. Lo que sí merece consideración es la forma que toma ese distanciamiento, que no es la de un quietismo indiferente o de un abandono del mundo, sino justamente la de una "desviación esteticista de la energía productiva" en la construcción de ese mundo; la de una actividad preocupada casi obsesivamente en poner el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, en ubicar la belleza como elemento catalizador de todos los otros valores positivos del mundo. (Echeverría, Bolívar, 2000, p. 186)

Los tapices de las arpilleras expresan momentos muy precisos a través de escenas cotidianas. En muchas de estas escenas las mujeres son protagonistas, dejando constancia de sus historias. Por ejemplo, en las diversas arpilleras sobre la *cueca sola*¹⁰, las mujeres bailan sin sus parejas. Esta escena muestra la ausencia de los seres queridos, desvela la realidad política de las personas asesinadas y desaparecidas a través de un momento cotidiano en las que las mujeres son los personajes principales.

Son historiadoras populares porque ellas han querido ser las historiadoras de este país en una forma absolutamente nueva, distinta, que no existía. Una de las características y de la gran cualidad que tienen las arpilleras, [es la] de saber mostrar, por ejemplo, a través del baile. Ellas, mostrando a esa mujer que baila sola, muestran así ya el drama que viven, pero lo muestran en un baile y las que están atrás están tocando la guitarra. Es increíble cómo ella puede expresar con tanta belleza teniendo tanto dolor. (Lira, Winnie, 2014)

¹⁰ La cueca, además de un género musical, es una danza que se baila en pareja.



La cueca sola. Entre 1973 y 1990. Autora anónima
<http://www.archivomuseodelamemoria.cl:8080/index.php/289321:isad>

Las arpilleras reflejan la violación de los derechos humanos durante el periodo de la dictadura de Pinochet. Muestran escenas de detenciones, torturas, desapariciones forzadas, falta de libertad de expresión, el cierre de medios de comunicación y la censura. Plasman también las difíciles condiciones económicas y sociales que afectaban a la población, como la falta de vivienda, el desempleo o la escasez de alimentos. En muchas de éstas se puede ver a las mujeres ocupando espacios públicos, protestando, reclamando a las personas desaparecidas o llevando a cabo acciones colectivas como las ollas comunes¹¹.

¹¹ Las ollas comunes consistían en reunir a vecinos y vecinas de un barrio o comunidad para cocinar y compartir alimentos de manera colectiva. La idea era que cada persona aportara con los ingredientes que pudiera conseguir y que colectivamente prepararan las comidas para repartirlas. Estas ollas comunes se convirtieron en una red de apoyo mutuo y fueron una respuesta a las políticas económicas neoliberales implementadas por el régimen militar, las cuales generaron una aguda desigualdad y pobreza en el país. La experiencia de las ollas comunes en Chile no es exclusiva del periodo de la dictadura. También se practicó durante el Estallido Social: “La tan famosa olla, elemento históricamente utilizado para mantener a las mujeres subordinadas al yugo del marido y las responsabilidades del hogar. Hoy son nuestras armas de subversión y rebeldía, resignificando y reivindicando el trabajo doméstico y de cuidados. Nosotras, que parimos y también mantenemos los hogares, somos la primera línea de esta revuelta de esperanza que desordena los grandes relatos heroicos de las revoluciones, que catapulta la imagen del varón héroe para levantar nuestros propios iconos: una olla y una cuchara de palo” (Brigada de propaganda Feminista en *Escrituras feministas en la revuelta*, 2020). Más tarde, la crisis e inestabilidad económica producida por la pandemia del COVID-19, hizo que se utilizará esta estrategia comunitaria para paliar la dificultad del acceso a los alimentos e intentar cubrir las necesidades básicas a través de soluciones autogestionadas.

Estos tejidos fueron un medio de comunicación y protesta silenciosa en un contexto de represión política, permitiendo a las mujeres denunciar las injusticias y difundir información de forma segura (Gambardella, Raffaella y Valdivia, Jaime 2007). Estas obras se han convertido en testimonios valiosos de la memoria histórica de Chile y en una forma de resistencia artística ante la dictadura. Las arpilleristas dejaron esas huellas que no quedaron grabadas en el cemento, sino en trapitos tintados y yute. Huellas de pena y de dolor, pero también de indignación y rabia que quedan depositadas en estos objetos textiles y en la acción de tejer. La arpillera *Familiares de detenidos y desaparecidos se encadenan en las rejas de la CEPAL*, refleja un hecho que sucedió el 14 de junio de 1977, un grupo de mujeres se encadenan en las rejas de la CEPAL y realizan una huelga de hambre por nueve días (Troncoso, Verónica, 2015). En esta arpillera se puede ver el detalle de las huellitas tejidas bajo los pies, esas huellas silenciosas que quedaron bordadas con hilo, las huellas sobre las que, casi 50 años más tarde, marcharán los encapuchados.



Familiares de detenidos y desaparecidos se encadenan en las rejas de la CEPAL.
Entre 1973 y 1990. Autora anónima. [http://
www.archivomuseodelamemoria.cl:8080/index.php/289105:isad](http://www.archivomuseodelamemoria.cl:8080/index.php/289105:isad)

7.2. Transición hacia el Estallido

La génesis del experimento neoliberal en Chile que se realizó durante el periodo de dictadura, se perpetúa en la llamada Transición. En el este contexto, se denomina transición al proceso que se inicia con el gobierno de Patricio Aylwin, después del plebiscito de 1988 que puso fin a la dictadura militar, que “comparte las condiciones globales de las transiciones llamadas sistémicas, institucionales o “desde arriba”, cuyo desarrollo está determinado por las reglas y procedimientos establecidos por los gobiernos autoritarios precedentes” (Moulian, Tomás, 1994, p. 26)”.

Según el análisis de Tomás Moulian (1994), que se sitúa en contra de la visión triunfalista y del mito de la transición excepcional (p. 27), las razones del bloqueo de la democracia en este período histórico son multifactoriales. Por un lado, influyeron los factores político-institucionales derivados del régimen autoritario, que no proponen cambios, sino solo medidas adaptativas que reproducen las políticas existentes (p. 28). Por otro lado, también tuvo mucha importancia el factor de la correlación de fuerzas que juega, según Tomás Moulian, un rol importante en el bloqueo de la democracia durante la transición, principalmente el poder militar que se ejerce como un "poder fáctico", influyendo en las decisiones del gobierno, particularmente en lo relativo a los derechos humanos y las reformas constitucionales, al fomentar el temor a una posible vuelta al pasado, lo que incentivó a la élite a adoptar conductas moderadas.

Por último, el factor de los posicionamientos políticos, tanto por parte de las derechas existentes que se mantienen fieles al antiguo régimen y encuentran a través de la "política de los acuerdos" una táctica para mostrar una imagen de colaboración (p. 30), como por parte de las izquierdas que se sitúan en una posición de reacomodo que conlleva una inmovilidad y que ceden a las tentaciones ideológicas del momento. "Por eso es adecuado hablar de 'transformismo', de ajustes cosméticos y mimetizadores, cuyo objetivo es procurar la adaptación del capitalismo chileno, 'revolucionado' por Pinochet, a las condiciones de una democracia competitiva" (p. 31).

Moulian añade a estos factores los cambios culturales introducidos durante este período y derivados del autoritarismo mercantilizador que se basan en un individualismo que debilitó el espíritu de colectividad, la tendencia asociativa y politicidad. Se suma a esto el

ambiente de depresión y melancolía de las personas que se habían opuesto al régimen dictatorial y que lo ven todo por perdido.

Pero en esta etapa de tránsito, es importante saber en qué lugar quedó la memoria. Según Nelly Richard (2002), lo que hace esta transición es reagenciar transformaciones ya realizadas por la dictadura y su implementación neoliberal de una economía de mercado (p. 188), y mientras se crean objetivos de satisfacción basados en el consumo, se va borrando la memoria. Así, la ejecución de estas medidas de corte neoliberal, junto a los discursos de reconciliación y consenso, operan durante este período histórico como táctica para inducir la amnesia histórica. En efecto, durante esta etapa de transición política, que siguió a la dictadura militar, la pregunta de cómo abordar la memoria y el olvido de los acontecimientos pasados supone un desafío que se resuelve con el olvido para evitar la confrontación con los horrores pasados.

El engranaje neoliberal del mercado y sus proyecciones mediáticas fueron los encargados, durante la Transición, de desplegar la serie "mercancía" como horizonte de gratificación consumista para hacer olvidar la humillación de los cuerpos dañados por la violencia de la tortura y la desaparición. (Richard, Nelly, 2002, p. 188)

La implementación de esas políticas neoliberales generaron una gran desigualdad y exclusión social y profundizaron la fragmentación del tejido social.

Entre el fin de la dictadura y el Estallido Social, han sido diversas las manifestaciones contra las políticas que apuntan a precarizar la vida. Algunas de estas protestas fueron: la movilización estudiantil en 2006, conocida como la "Revolución Pingüina", la de 2011 contra la privatización de la educación o las diferentes protestas contra las reforma del sistema de pensiones entre otras. El Estallido en 2019 es el fruto de estas tensiones que se volvieron insostenibles, es la manifestación de un malestar profundo que se venía incubando durante 30 años.

Las protestas que comenzaron como marchas pacíficas, lideradas principalmente por estudiantes, crecieron rápidamente en tamaño y fuerza. Las personas manifestantes tenían varias demandas, como la lucha contra la desigualdad económica, la falta de acceso a servicios básicos, el alto costo de vida, los bajos salarios, el sistema de pensiones, la corrupción política... Estas demandas desembocaron en la petición de una

nueva constitución. Las protestas se volvieron masivas, extendiéndose por los territorios. La situación en las calles se volvió muy intensa. Sebastián Piñera declaró el estado de emergencia, estableció el toque de queda y desplegó a las fuerzas armadas para tratar de controlar la situación.

Hoy, yo te voy a contar
La historia de la cuna del modelo neoliberal
Donde no existe derecho universal a la salud
Y las pensiones son tan bajas que no pagan ni la luz
Es un lugar donde para estudiar
Te endeudas de por vida, o te arruinas para pagar
Y para qué, si para trabajar te vuelven a cobrar
Y ese dinero les permite ganar más capital
No pa' ti, para ellos... y así, el sistema se funó
[...]

Se levantaron en muchas más ciudades, sí
Cacerolearon hasta en los arrabales
Las madres, los padres y sus comunidades
Vitorearon sólo un canto que rompió toda la calle
Luego vino el silencio clerical
Y en la prensa facha la complicidad
Mientras tronaban...

Balas pasan
Balas, balas matan,
Bombas que explotan y que revientan la mirada
Bajo ese manto de turbia impunidad
La balacera nos revienta
[...]

Balas pasan
Balas, balas matan y...
Y pa' nosotras y pa' la disidencia
Violencia política sexual
La que palpita entre tus piernas
[...]

(Castillo Delgado, Alondra, 2020, p. 49)

En este periodo de tensión política, al igual que en el periodo de represión dictatorial, surgen resistencias creativas gracias a las prácticas textiles. A continuación intentaré de ligar esas prácticas artísticas y encontrar las huellas o “residuos”, utilizando de nuevo la terminología de Nelly Richard, posados en ellas.

7.2.1. Capuchas, el hilo de la rabia

Las movilizaciones de mujeres, feministas tantas de ellas, que han tomado el espacio y el lenguaje público por asalto nos han enseñado que la rabia, que tan a menudo parece ser más una imposición en un contexto de desigualdad y no una elección, mucho menos una oportunidad, puede convertirse también en un parteaguas en nuestros modos de estar en el mundo. (Rivera Garza, Cristina, 2022, p. 34)

En este contexto político y social descrito anteriormente, las capuchas se utilizan como elemento para visibilizar las reivindicaciones feministas. Durante las diferentes tomas del espacio público en el Estallido, las capuchas aparecen como tecnología de resistencia dentro del movimiento feminista.

Cubrir el rostro como técnica de ocultamiento ya sea con un pasamontañas, una capucha, una máscara un pañuelo, una camiseta o un trozo de tela es una práctica en diferentes culturas y épocas. Ésta ha sido empleada en múltiples contextos, desde ceremonias rituales, a carnavales o actos teatrales. Durante los años 80, se extendió el uso de la capucha entre las agrupaciones de la izquierda armada que luchaban contra la dictadura, como el Movimiento Lautaro o el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Eran símbolo de insurrección y resistencia. La capucha también ha sido utilizada por otros colectivos como signo político, como el Ejército Zapatista. En el imaginario colectivo, la capucha se asocia a los ladrones, atracadores, terroristas o a las primeras líneas de las manifestaciones que utilizan estrategias de acción directa colectiva, en conclusión, se asocia al vandalismo y la violencia.

La capucha cumple varias funciones. La primera es la de conservar el anonimato para evitar que las personas sean reconocidas por las cámaras de seguridad y fuerzas del

orden, además, su empleo permite igualar y poner al mismo nivel a las personas que cubren sus rostros, dando la imagen de una colectividad organizada horizontalmente sin la identificación visual de una persona líder. En su utilización en las protestas que tienen lugar en el espacio público, poseen también la función de protección contra los gases dispersadores en los ataques de la policía.

En el caso del *black bloc*¹², manifestantes radicales que ocupan esas primeras líneas y que se conocen por sus protestas violentas, estas funciones están presentes. Además, el *black bloc* forma una masa en las primeras líneas de manifestaciones gracias a sus vestimentas negras y rostros cubiertos. Esta es otra función de la capucha: crear un efecto de masa unida dentro de una manifestación, simbolizando la unidad entre las personas encapuchadas. Pueden ser utilizadas así como símbolo de pertenencia. Aunque estos grupos no son exclusivamente masculinos, en el imaginario colectivo se trata de hombres blancos y violentos que quieren romperlo todo y que perjudican los objetivos políticos de las protestas ya que, según este imaginario, crean una mala propaganda a través de la violencia.

La reivindicación feminista a través de las capuchas no tiene un origen único sino múltiple, dándose en diversos lugares, desde Rusia con el grupo Pussy Riot a varios países en América Latina, por ejemplo en México por las mujeres del bloque negro de la ocupación de la casa de refugio Ni una menos¹³. Escapa a este estudio la tarea de hacer una genealogía o rastrear el origen de esta utilización. Las siguientes líneas tratarán sobre el uso de las capuchas exclusivamente en el contexto chileno.

Durante el mayo feminista de 2018 en Chile, las universitarias paralizaron decenas de facultades en demanda de una educación no sexista. Salieron a la luz muchos casos de acoso y abuso sexual en el seno de las instituciones de educación y, paralelamente, en el

¹² El *black bloc* no constituye un grupo político, sino más bien una estrategia, aunque sus componentes comparten ideales anticapitalistas. Estos grupos efímeros pueden recurrir eventualmente a la violencia, según el contexto político, cometiendo acciones ilegales a través de la desobediencia civil, atacando los símbolos urbanos del capitalismo: edificios del Estado, grandes empresas privadas o fuerzas del orden.

¹³ Centro okupa establecido entre el 7 de septiembre de 2020 y el 15 de abril de 2022 en las instalaciones de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) de la Ciudad de México. Éste fue creado como respuesta ante la violencia sistémica hacia las mujeres, el aumento de feminicidios y la falta de respuesta por parte de las instituciones a las peticiones de los y las familiares de víctimas de abusos sexuales y desapariciones forzadas.

ámbito cinematográfico se llevaron a cabo las denuncias de algunas actrices como réplica del #metoo que había tenido lugar un año antes. Durante las protestas, algunas estudiantes aparecieron encapuchadas y con el torso descubierto, subiendo, en su paso por la Universidad Católica, a la estatua de Juan Pablo II. A partir de este momento empiezan a hacerse visibles las capuchas feministas en las calles de Chile durante manifestaciones.



Protestas durante mayo de 2018 en Santiago de Chile. Registro de frente fotográfico (2018). <https://registrocontracultural.cl/especial-8m-la-capucha-feminista/>

Esta utilización por parte de ciertos grupos feministas implica una reapropiación e reinterpretación de este elemento asociado al anonimato, a la utilización de la violencia y a la masculinidad dentro de las luchas políticas y la guerrilla urbana.

Tuvimos que pasar entre las piedras y la gente encapuchada. Pasamos por los mismos encapuchados a los que hacíamos alusión, que son los que se ponen "cabeza de polera", como le dicen. Pasamos al lado de ellos que estaban en plena guerra con los pacos y fue muy lindo porque nos hicieron camino, nos abrieron camino. Éramos como 100 mujeres, todas con capuchas, y nos aplaudieron. Pasamos entre las piedras que volaban por arriba y llegamos a Plaza Dignidad. Y ahí yo sentí que encontré mi tribu, mi gente. (Guajira, 2023)

Las capuchas, en este marco, cumplen con las funciones nombradas anteriormente: la del anonimato, la de la protección, la de igualdad y pertenencia a un grupo y la de constitución de una masa dentro de la protesta.

Al contrario que el símbolo tradicional del pasamontañas negro, las capuchas se realizan, en gran parte, con retales recuperados y con diversos colores y se personalizan según la historia y el gusto de las personas que las realizan.

La capucha feminista no tiene solo ojos y boca. Tiene otras cosas: trenzas, ojos demarcados, pompones. Tiene más significado que la de los hombres, que es más que nada para esconderse. La nuestra tiene mucho más color, formas, eso me gusta porque le da un contrapunto a lo otro. No sólo queremos esconder nuestro rostro, sino que nos estamos manifestando y queremos que nos vean, que escuchen lo que estamos expresando. (Javiera, 2019) ¹⁴



Taller callejero de capuchas en Santiago. Fotografía Carlos Molina
<https://www.vice.com/es/article/5dmmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena>

¹⁴ En Di Girolamo Harsanyi, Greta & Mila, Belén, 2019

Además de los talleres presenciales que se llevaban a cabo en diferentes lugares y, en ocasiones, en espacios públicos, como la entrada del Centro Gabriela Mistral, algunos colectivos proponen tutoriales en internet que enseñan a fabricarlas y decorarlas.¹⁵

En el artefacto-capucha¹⁶, el proceso de construcción forma parte ya de la acción política. Los talleres presenciales se podían organizar antes de las marchas a través de una convocatoria y estaban abiertos a las personas que pasaban por esos lugares y podían unirse de manera espontánea. Los y las participantes pueden aportar materiales que se ponen a disposición de todos. Estos materiales, como en la tradición de las arpilleras, son mayoritariamente recuperados de ropas usadas u otros objetos textiles que habían caído en desuso, pero también se incluyen materiales adquiridos a bajo coste. Hay un intercambio de materias y de saberes. Las personas que tienen más experiencia comparten su saber hacer con la aguja y la tela y transmiten las técnicas de realización.

Respondí a una convocatoria que ellas hicieron para hacer el taller de capuchas en pleno *boom* de la revuelta. Me acuerdo que el afiche de esa convocatoria decía: "que no falten las artistas textileras, bordadoras, tejedoras. Trae tu costurero, trae tus telas, hilo, elástico". Y yo siempre he sido como Diógenes, lo guardo todo, porque siempre me va a servir para algo, y dije: "al fin voy a poder ocupar todo lo que tengo: hilo, cinta, todo". Y llevé todo, llevé las telas. Fue una convocatoria grande, éramos como 100, en un parque, en San Borja, que queda en el centro, en Universidad Católica. Nos juntamos ahí y nos reunimos en grupos. En ese tiempo se estaba discutiendo sobre la nueva constitución, puesto que el pueblo quería una nueva constitución. Cada día en los talleres conversábamos de los temas que queríamos que, como mujeres, se incluyeran en esa nueva constitución. (Guajira, 2023)

Por lo tanto, en el construir de la capucha, ésta cobra valor no solo en tanto que producto sino también en tanto que proceso en el que compartir vivencias y saberes encarnados mientras se van dando las puntadas y pasando el hilo de un lado a otro. Así, les encapuchades marchan sobre las huellas de las arpilleristas agrupándose en talleres

¹⁵ Ver, por ejemplo, el tutorial *Haz tu capucha!* Del colectivo Complejo Conejo "HAZ TU PROPIA CAPUCHA! Complejo Conejo les regala este sencillo tutorial para lxs que quieren replicar la iniciativa y regalar capuchas en manifestaciones en otras ciudades y comunas. POR EL DERECHO AL ANONIMATO! NO A LA LEY ANTIENCAPUCHADOS <https://www.instagram.com/p/B4oa6OCIOQB/?igshid=NzJjY2FjNWJiZg==>

¹⁶ Utilizaré el término artefacto para referirme a las capuchas haciendo referencia a dos de sus acepciones: "objeto, especialmente una máquina o un aparato, construido con una cierta técnica para un determinado fin" y "Carga explosiva; p. ej., una mina, un petardo, una granada, etc." (RAE, 2022). Utilizo esta palabra como conteniendo ambas definiciones, por una parte en el sentido real de *objeto construido* y por otra en un sentido metafórico de *carga explosiva*.

colectivos de confección, fomentando espacios seguros y de apoyo mutuo y organizándose en torno a la rabia¹⁷, cuya huella había quedado impresa en las arpilleras a través de la acción de coser como acción subversiva. En la utilización de las agujas y el hilo al servicio de una acción política retomado por les encapuchades se reactivan las memorias impresas que crean escuelas a partir de afectos. Estas experiencias de las resistencias textiles durante el Estallido, ligadas a las huellas y residuos del pasado son una muestra de la organización en torno a los afectos que podemos pensar bajo el concepto de “la escuela de la rabia” de Cristina Rivera Garza.

En esa escuela de la rabia aprendemos a leer y a releer los materiales que nos vienen del pasado, para actualizarlos y ponerlos en modo de producir presente. En la escuela de la rabia reescribimos constantemente las tradiciones que reconocemos como impuestas, pero que el trabajo colectivo puede, sin embargo, reinventar como justamente propias. En la escuela de la rabia, sobre todo, nos encontramos para respirar, comer y beber, para nutrirnos como la materia espiritual que somos o podemos ser. Ahí hacemos las preguntas posibles y también las imposibles. Ahí, más que reconocernos, nos desconocemos; es decir, nos reconocemos como otras, como **las que íbamos a ser antes de la desgracia del patriarcado, después de la hecatombe del patriarcado.** (Rivera Garza, Cristina, 2022, p. 35)

En esta escuela de la rabia del hilo y la aguja se van tejiendo redes afectivas al mismo tiempo que se tejen las capuchas. Se utilizan las técnicas heredadas de las abuelas para desafiar sistemas de valores patriarcales. En este hilo rojo, que se tiende desde las arpilleristas a les encapuchades, las viejas técnicas de tejido y costura toman protagonismo como una forma de expresión creativa y como una herramienta para plantear debates contra la cultura dominante, para repensar y reinventar. De esta manera, se le otorga un sentido político y social, confrontando al patriarcado a través de una técnica considerada femenina.

En ese contexto de la revuelta, mientras hacíamos las capuchas, hablábamos de nuestros propios problemas. De la rabia que era, "oye me pasó esto, me acosaban en el metro". Las chiquillas contaban las historias de los pololos, de los esposos que les pegaban o hablaban de la violencia obstétrica, todo eso. Mientras el oficio de la capucha se hace, nos juntamos y bordamos las rabias.

¹⁷ La motivación que pone en marcha esos talleres colectivos (tanto los de la realización de arpilleras como de capuchas) es compleja y formada por las múltiples vivencias de quienes participan. La intención aquí no es reducirlas a una única causa que sería la rabia, sino situar esta emoción como una de esas motivaciones, que tiene para mí especial interés por el veto histórico de esta emoción relacionado con el género, como se ha expuesto en la primera parte de este trabajo.

Tejemos, cosemos las rabias, las vivencias. No es solo tejer la capucha, dentro de esta capucha está todo, la capucha lo soporta todo. (Guajira, 2023)

Pero las capuchas feministas, al contrario que los clásicos pasamontañas negros, no son un objeto uniforme, cada una de ellas tiene detalles y ornamentaciones que las convierten en objetos únicos. Este poner la costura al servicio de la revuelta *se desenvuelve en torno a la experiencia estética* (Echeverría, Bolívar, 2000, p. 195). Estos objetos hablan de la historia común, por ejemplo, se utiliza el motivo de los ojos haciendo referencia a las mutilaciones oculares que se efectuaron durante las manifestaciones¹⁸, para visualizar los abusos de las fuerzas del orden. Pero además, estos objetos textiles también nos hablan de las historias de cada persona que las realiza y que cose sus experiencias y emociones en cada puntada de su capucha. “Los arreglos no son solamente por un tema estético; cada cosa tiene una importancia para la mujer que lo está haciendo. Cada una le da identidad a su capucha para que le pertenezca a partir de su historia” (Javiera, 2019). Desde la elección de las materias, la forma de la capucha, las aperturas para los ojos o la boca, los colores hasta las decoraciones y los detalles son una elección personal entre una infinidad de posibilidades. Cada capucha es un universo particular en el que se teje la vida de la persona que la realiza. Algunas tienen cuernos, orejas, extensiones, trenzas, pueden estar adornadas con plumas, lentejuelas y pueden tener un aspecto animal... A veces incluyen bordados en forma de llamas de fuego, de útero, o flores u otros ornamentos.

No son objetos definitivamente acabados sino que van evolucionando y algunas se fueron construyendo durante los meses del Estallido en las diferentes marchas, con el añadido de algunos elementos o la modificación de la forma. Son objetos cambiantes cuyo mutar va integrando nuevas identidades. En oposición a la tradicional capucha negra asociada al vandalismo o a los roles masculinos en las luchas sociales, la capucha feminista es un amalgama de varios tejidos, colores o estampados que se combinan con lentejuelas, pompones, flores, cremalleras, botones, trenzas... Se van modificando por cuestiones prácticas, por ejemplo, con el objetivo de encontrar estrategias para cerrar la apertura de la boca en caso de ataque policial con gases lacrimógenos o por cuestiones estéticas creando identidades mutables. Se añaden bordados, *piercings*, retales, aperturas o prótesis. Las capuchas son travestismo y ficción identitaria. Son tecnología de resistencia

¹⁸ Durante el Estallido Social en Chile hubo más de 400 mutilaciones en el rostro y traumas oculares. (Guzmán, Andrea, 2022)

y transformación que se pone en marcha a través de la estetización de la cotidianidad en el marco de las manifestaciones y las revueltas callejeras.

7.2.2. Travestismo y traiciones

Esta estetización de la cotidianidad se lleva a cabo, no solo en el objeto en sí, sino a través de la performance. Después de tejerlas, las creaciones *performan* en el espacio público, estas *criaturas* recorren las calles creando un tejido único lleno de particularidades, cada capucha es una parte del magma de cuerpos que marchan como una pieza de un tejido móvil, todas son diversas, pero juntas son un colectivo hecho de relatos individuales.

Por lo tanto, las capuchas, al contrario que las arpilleras, necesitan además del espacio de la performance para que éstas se activen y operen, están intrínsecamente ligadas a su accionar en las manifestaciones u otros lugares de protesta. Estos artefactos actúan así como prótesis, como un aparato que reemplaza el rostro por una multiplicidad de rostros posibles. Se pueden interpretar como objetos de imitación, como pastiches al servicio del travestismo, haciendo ilusión a la performance de la travestida de Judith Butler.

Del mismo modo que la travestida produce una imagen unificada de la «mujer» (con la que la crítica no suele estar de acuerdo), también muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual. Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia. En realidad, parte del placer, la frivolidad de la actuación, reside en la aceptación de una contingencia radical en la relación entre sexo y género frente a configuraciones culturales de unidades causales que suelen verse como naturales y necesarias. En vez de la ley de coherencia heterosexual vemos el sexo y el género desnaturalizados mediante una actuación que asume su carácter diferente y dramatiza el mecanismo cultural de su unidad inventada. (Butler, Judith, 2007, p. 268)

Gracias a estas “imitaciones” del accesorio pasamontañas, se parodia la idea del héroe hombre, blanco y heterosexual en las luchas sociales y la acción directa, mediante la risa subversiva. Las capuchas son así identidades fabuladas que parodian la imagen de la guerrilla urbana asociada a la masculinidad.

La parodia por sí sola no es subversiva, y debe de haber una forma de comprender qué es lo que hace que algunos tipos de repetición paródica sean verdaderamente trastornadores, realmente desasosegantes, y qué repeticiones pueden domesticarse y volver a ponerse en circulación como instrumentos de hegemonía cultural. Es evidente que no bastaría con una tipología de acciones, ya que el desplazamiento paródico, de hecho la risa paródica, depende de un contexto y una recepción que puedan provocar confusiones subversivas. (2007, p. 270)

El contexto del Estallido en Chile ha permitido que el accionar del artefacto capucha a través de la performance, sea una actuación que muestre, una vez más, la naturaleza performativa del género y desestabilice las categorías naturalizadas, desnaturalizando el gesto de la lucha y los afectos asociados al género.

Si, como veníamos al principio, las emociones son concebidas como una construcción ligada al género desde el giro afectivo, algunas se convierten en hegemónicas del sistema pero pueden ser desplazadas, deconstruidas o transformadas, las capuchas intervienen en este sentido, desplazando y torciendo los discursos hegemónicos. El operar de esas emociones a través del artefacto capucha, se puede vincular así a la performatividad de género analizada por Judith Butler. El concepto de performatividad de Butler ha sido revisado a través de sus obras. En las más recientes, Butler ensancha su enfoque sobre ésta, vinculándola al ámbito político, explorando cómo la performatividad de género se relaciona con la precariedad.

El cruce entre estos dos conceptos propuesto por Butler es importante para entender la emergencia de estas representaciones visuales en Chile ya que, como hemos visto anteriormente, el contexto histórico y político de los últimos años en este país ha fragilizado el tejido social precarizando la vida de cada vez más personas, estableciendo quienes pueden ser considerados sujetos y quienes no, dejando a los no-sujetos expuestos a la violencia y la exclusión. En el contexto de las protestas sociales durante el estallido de 2019, la performatividad está relacionada con “quién es considerado a efectos de vida, qué puede ser leído o entendido como ser viviente y quién vive o trata de vivir al otro lado de los modos de inteligibilidad establecidos” (Butler, Judith, 2009, p. 325). La estetización a través de las manifestaciones performáticas de las protestas en el contexto que hemos analizado, responden a la pregunta que Judith Butler hace sobre cómo puede hablar la población silenciada y cómo puede hacer sus reivindicaciones.

La performatividad tiene completamente que ver con “quién” puede ser producido como un sujeto

reconocible, un sujeto que está viviendo, cuya vida vale la pena proteger y cuya vida, cuando se pierde, vale la pena añorar. La vida precaria caracteriza a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles, legibles o dignas de despertar sentimiento. Y de esta forma, la precariedad es la rúbrica que une a las mujeres, los queers, los transexuales, los pobres y las personas sin estado. (2009, p. 335)

La rabia sale a las calles y se hace performativa, como emoción asociada a la construcción de género, mediante el accionar y la puesta en escena de las capuchas en. La indignación generalizada ante la situación política, los crecientes casos de todo tipo de violencias machistas hace crecer el enfado y la ira. El Estallido Social había comenzado invisibilizando los movimientos feministas. Gracias a la estetización y apariciones performáticas de sus reivindicaciones, estos se vuelven cada vez más visibles.¹⁹ La rabia se organiza en torno a las capuchas, que se convierten tanto en objeto en el que depositarla, a modo terapéutico, atravesando con fuerza el tejido con la aguja, como en representaciones feministas y cuir de esta emoción proscrita. Estos artefactos-capucha, intervenidos artísticamente, son tecnología de la resistencia, que remiten al imaginario de la guerrilla urbana y la violencia. La rabia de las mujeres, siempre leída como histeria o venganza, desacreditada o ridiculizada, se encarna a través de las encapuchades en nuevas representaciones visuales que abarcan una multiplicidad de disidencias de género y sexo, que ocupan el espacio público en masa, desafiantes cual criaturas imaginarias. Al ocultar las identidades “reales” individuales bajo una capucha se crea una sensación de seguridad que permite abrir el espacio para la experimentación de otras identidades.

Yo, en general, suelo tener una expresión de género bastante femenina, y a uno de estos trajes, el de vampiresa, le quise poner una serpiente en la parte donde está ubicado el sexo. La verdad es que a mí me implicó un cambio corporal. Fue durante una performance que hicimos espontánea con una amiga, y en donde (y esto es también lo que pueden provocar los dildos, los juegos sexuales y todo), sentía un nuevo dispositivo que extendía las posibilidades de mi cuerpo y en donde se abrían posibilidades de utilización y de creación. (Señora Serpiente, 2023)

Tanto el objeto en sí, como el entramado de identidades que representan, están en constante transitar en un continuo movimiento que rompe las casillas tradicionales y cuestiona los estereotipos. Una rabia transfeminista y decolonial que crea visualidades

¹⁹ A través, no solo de las capuchas sino también de las performances como *Un violador en tu camino*, del colectivo Las Tesis, en la que cientos de personas se encuentran el 25 de noviembre para señalar y gritar abiertamente que *la culpa no era mía, ni dónde estaba ni como vestía*, que *el violador eres tu que son los pacos, los jueces, el Estado, el presidente...* y que *el estado opresor en un macho violador*.

desde el territorio de Abya Yala, y que transitará más allá de estos territorios para crear identidades transfronterizas.

La capucha es fuerza y es amor.

Es rabia organizada.

Es alegría sanadora.

Es guerrilla, trabajo y convicción.

Es travestismo que revitaliza.

Viste de lana y lentejuela esas ideas que antes dormían silenciosas.

Y transforma en protesta performática y peligrosa la trayectoria de las migras de Abya Yala por las de calles Barcelona. No estamos todas, pero cada día somos más y marchamos por las que ya no están. El miedo no nos venció. (Alvarez Chávez, Lorena, 2020)

Estos cuerpos han conquistado espacios de autorepresentación sin mediación que violan los espacios de visibilidad y elocución previstos para ellos. Como analiza Marisa Belausteguigoitia (2001) a propósito de la representación de las mujeres indígenas zapatistas como sujetos fijados al lado de los “otros” y fuera de los discursos de la modernidad (p. 231), el aparato mediador²⁰ supone una forma de racismo de Estado. “Desde el filo, los sujetos liminados demandan su ingreso selectivo a una modernidad a los que han sido asimilados a borrones con intensos procesos de mediación” (p. 231).

De la misma manera, les encapuchades toman el espacio público con los rostros cubiertos, generando autorepresentaciones sin mediadores, traicionando narrativas

²⁰ Marisa Belausteguigoitia hace un análisis de la mediación que constituye un tipo de violencia epistémica a través del acontecimiento de la matanza de Acteal (entre otros). La Matanza de Acteal ocurrió el 22 de diciembre de 1997 en la comunidad de Acteal, en el municipio de Chenalhó, Chiapas, México. Fue el resultado de una incursión paramilitar en la que aproximadamente 60 paramilitares vestidos de negro dispararon contra un grupo de hombres, mujeres y niños de la organización pacífica "Las Abejas" que estaban en una ermita, dejando un saldo de 45 personas muertas, la mayoría indígenas tzotziles, incluyendo mujeres embarazadas, niños y hombres. Esta matanza se enmarca en una política de Estado dirigida a castigar y desarticular a las comunidades indígenas que resistían y buscaban autonomía (Comisión Nacional de Los Derechos Humanos - México, 2014).

La acción de las mujeres indígenas como reacción a esta matanza, escoltando y defendiendo los cuerpos rajados, sus llantos y lamentos que acompañaron el desfile de ataúdes, sus presencias ante los tanques, generó imágenes que hacen emerger varias respuestas ante la violencia epistémica. Estas imágenes supusieron una huida de los espacios culturalmente establecidos para la representación de las mujeres indígenas, traicionando las expectativas sociales y estatales en torno a la costumbre indígena. Esta representación directa de los cuerpos, sin intermediarios, desafía los lugares comunes de visibilidad, creando un sujeto político activo. La conquista de nuevos espacios de visibilidad por parte de estas mujeres ha generado cambios significativos en la forma en que son representadas y percibidas (Belausteguigoitia, Marisa, 2001, p. 242).

dominantes de construcción de identidades impuestas y mostrando que ya no estamos soles, que la rabia no es una experiencia en soledad, sino nuestra ira compartida por las violencias sistémicas que nos atraviesan. La rabia, esa materia pegajosa, se adhiere a los cuerpos que se reúnen en torno al artefacto-capucha y se expresa mediante el acto imponente de cubrir el rostro. Miradas desafiantes atraviesan las aperturas de los ojos. Ya nunca más soles. *Su rostro es tu rostro, tu rostro es mi rostro* (Capuchas Rojas en Resistencia, 2019)²¹.

Mientras hacíamos las capuchas, sentíamos las bombas, la lacrimógena, el fuego, las llamas... Al salir con la capucha, creamos personajes. Por ejemplo, yo decía: "voy a ser una guerrera vikinga" y me ponía como un moicano, o "voy a ser la guerrera del agua" y salía con ese personaje. Era como empoderarse y salir a la guerra, y con la capucha, sentía que era una guerrera. (Guajira, 2023)



Fotografía de Belén Mila, 2019. <https://www.vice.com/es/article/5dmmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena>

²¹ En Di Girolamo Harsanyi, Greta (2019)

7.2.3. Oposiciones

Durante el Estallido, la utilización de las capuchas se hizo muy popular, en gran parte gracias al movimiento feminista. Entre las medidas que el gobierno promulgó para contener las protestas masivas y los disturbios en el país se encontraba la "ley anticapuchados", aprobada por el Senado, que tenía como objetivo controlarlas, prohibirlas y restablecer el orden en las calles.

Esta ley consistió en la modificación del artículo 269 del Código Penal con el siguiente inciso: quienes cubran "su rostro intencionalmente con el propósito de ocultar su identidad, mediante el uso de capuchas, pañuelos u otros elementos análogos, serán sancionados con la pena establecida en el mencionado inciso, aumentada en un grado". Las penas previstas van desde 541 días a 3 años y 1 día de prisión.

Así se estableció que cubrir el rostro de manera total o parcial con cualquier tipo de prenda u objeto durante manifestaciones públicas sería considerado un delito. Eleva las penas hasta 3 años de cárcel para las personas que participen en actos vandálicos a cara cubierta. De esta manera, se considera a todas las personas manifestantes que



Protesta contra la ley aticapucha. Roberto Conejeros <https://www.pressenza.com/es/2019/12/feministas-responden-a-proyecto-ley-anticapuchas-de-pinera/>

cubren su rostro como delincuentes. Se les acusaba principalmente de delitos como disturbios, desórdenes públicos, daños a la propiedad y otros actos violentos durante las protestas.

Esta modificación de la ley generó debates en torno a los derechos humanos y la libertad de expresión, ya que esta medida limita el derecho de las personas a manifestarse de manera pacífica y expresar su descontento a través de elementos como la capucha. El desacuerdo con esta ley se mostró también en las calles a través de protestas contra ella en las que los colectivos de encapuchados estuvieron presentes.

7.2.4. Agrupaciones y Colectivas

A continuación, realizaré una breve compilación de algunas de las colectivas y agrupaciones que participaron y utilizaron las capuchas como una forma de expresión y resistencia. Algunas colectivas desempeñaron un papel fundamental al transmitir conocimientos y hacerlos accesibles para la confección de las capuchas. Entre ellos se encuentran Baila Capucha Baila, Capuchas Rojas en Resistencia y Complejo Conejo, quienes se encargaron de difundir los saberes necesarios para su elaboración.

Aunque la capucha no fuera el elemento visual que les define, otros colectivos las incorporaron en su práctica artística con el propósito de responder al contexto político, este es el caso de Yeguada Latinoamericana. Otros, optaron por utilizarlas para *performar* desde los márgenes y las periferias en el espacio público, como Guerrilla Marika.

Cada uno de estos colectivos fue adquiriendo características y especificidades propias a lo largo de las revueltas, como la elección de colores o accesorios. Estas líneas representan solo una muestra de la diversidad y creatividad que surgieron en torno a los grupos que emplearon las capuchas como tecnología de resistencia.

Capuchas Rojas en Resistencia



Capucha con nariz. 2019. Retrato de Guajira, componente del colectivo Capuchas Rojas en Resistencia. Imagen proporcionada por la artista. "Esta capucha la utilice en la primera salida de las capuchas rojas. Fuimos más de 200 hicimos Las Tesis y me protegí mucho de las lacrimógenas porque me puse doble nariz y cierre en la boca. Aún tiene leche magnesia desde ese día que fue muy violento, hubieron muchos mutilados". (Guajira, 2023)

Durante los días previos al 8 de Marzo (2018-19), se hicieron populares los talleres de confección de capuchas feministas, de la mano de Consuelo Achurra y otras artistas como las componentes de Teatro Síntoma.

A partir de estas experiencias y durante el Estallido Social, Capuchas Rojas en Resistencia se formó en las manifestaciones en torno a Plaza Dignidad, prolongando el trabajo que habían empezado con los talleres de confección para el 8 M. Empezaron a utilizar el rojo como color para sus capuchas y poco a a poco fueron introduciendo el mismo color en su vestuario para reforzar su identidad visual y tener un impacto mayor durante las protestas.

El color rojo simboliza tanto la conmemoración de la sangre derramada de las compañeras caídas bajo el régimen estructural de la violencia patriarcal, como la fuerza feminista que significa tener en la memoria presente esta sangre, estas muertes que no quedan en el olvido, que están

clamando justicia en las cuerpos y en la presencia masiva. Así se forma una ola, una marea roja que busca en esta performance, recordar y honrar la memoria de las hermanas que ya no están, levantándose en esta acción por los derechos políticos de las mujeres. (Ra, Jazmín , 2022)

Propusieron también tutoriales online para facilitar la realización de las capuchas y extender al máximo la participación de las encapuchadas durante las marchas.

El tutorial *Arma tu capucha* de [#capuchasrojasenresistencia](#) es una cápsula viral sobre la lucha feminista contra el femicidio al ritmo de la cacerola. Es parte de una serie de piezas audiovisuales en desarrollo. Invitamos a crear tu propia capucha en el lugar en que te encuentres. En memoria de las asesinadas por violencia femicida. (Capuchas Rojas en Resistencia, 2022)

Capuchas rojas en resistencia llegaron a convocar más de 200 encapuchades para la realización de sus performance en Santiago

Cuando fuimos más, fuimos como 200, y era como un río, un río de sangre que se veía. Y cruzamos un puente que hay por Providencia, y éramos todo rojo, rojo, rojo. Era impactante para la gente vernos. No se podía pasar porque había mucha lacrimógena, y nos abrían paso, y éramos como un río de sangre. Esa vez hicimos Las Tesis en el puente Pío Nono, y de ahí no nos dejaban pasar. Hay un video donde está una compañera diciendo el Manifiesto Capucha con un megáfono y todas apoyándola porque había mucho humo, mucho gas, y me acuerdo que cruzamos ese puente rojo y yo me sentía como un gran cuerpo que era como rabia, era también el sentimiento de angustia porque estaban en ese tiempo recién apareciendo los mutilados de los ojos. También era amor porque cuando terminábamos la performance siempre nos abrazábamos. Había compañeras que se vestían con los ojos con sangre o el útero con sangre, representando la violencia obstétrica de las mujeres, lo que cuesta en este país ser mujer, bueno, en todo el mundo. (Guajira, 2023)

Accionan mediante la reapropiación del espacio público y la denuncia activa en las calles en contextos de manifestación, experimentando a través del cuerpo y la performance como lugares de resistencia. En el 8M de 2019 dibujaron siluetas en el suelo, en conmemoración a las víctimas de la violencia machista durante ese año. En los meses del Estallido, proponían casi cada viernes en las marcha una performance. Por ejemplo, utilizaron esferas que transformaron en ojos sangrantes, para visibilizar las mutilaciones oculares, particularmente la de Gustavo Gatica, que por el impacto directo en el rostro de municiones de armas antidisturbios disparadas por las fuerzas de seguridad el 8 de noviembre, perdió definitivamente el uso de la vista.

Baila Capucha Baila



Retrato de una de las encapuchadas de la colectiva Baila Capucha, Baila. Imagen de Bastián Cifuentes Araya (@periodistafurioso), 2021. <https://www.instagram.com/p/CMPZ9ABIGD8/?hl=es>

Baila Capucha Baila es una colectiva que surgió durante las protestas, en noviembre de 2019, también los alrededores de Plaza Dignidad. Mientras algunas de ellas estaban encapuchadas se pusieron a bailar y alguien les grito “baila capucha, baila” de ahí el nombre de la colectiva y su especificidad de utilizar el baile como forma de transgresión y herramienta a través de la cual llevar el feminismo a las calles.

Este es mi uniforme contra esta guerra. La guerra no declarada ahora, sino hace años, en el origen de este modelo esclavizante. De este imperio impuesto a punta de masacre, de esta desigualdad extendida, pero siempre oculta, disimulada... todo bajo la excusa del progreso. Mi capucha es entonces eso: lo oculto, lo que no quieren que se vea. Yo soy lo oculto. Yo soy las muertas. Y desde las sombras emerjo y me muestro al mundo como una sola, aunque infinita. Asumimos la capucha como símbolo de protesta, lo hacemos nuestro. Como un compromiso y una responsabilidad. La capucha como acto de complicidad. (Baila Capucha Baila, 2021)

Los colores distintivos de la colectiva Baila Capucha Baila son el rojo y el negro. Utilizan el rojo para las capuchas como representación simbólica de la sangre derramada, la lucha y la guerra, mientras que el color negro, que emplean en el vestuario, representa el luto y

recuerda a las brujas que históricamente han sido perseguidas, con las que quieren ser asociadas. Sus vestuarios se inspiran principalmente en el estilo del baile urbano, a través del cual promueven la liberación femenina. La elección de la capucha es una forma de protesta y un tributo a aquellos en la primera línea que han estado luchando para garantizar la libertad de expresión para todas las personas, además de ser una protesta contra la ley anticapucha.



Instalación artística realizada por la colectiva Baila Capucha, Baila bajo la dirección de Karina Arriaza, 2020. Museo del Estallido

Lanzaron una convocatoria para grabar un video mientras bailaban, en la que participaron 15 mujeres y a partir de ahí empezaron a tener más visibilidad y a convocar a más personas. Desde entonces han realizado diferentes performances como forma de protesta contra el sistema capitalista y patriarcal. Actualmente están especialmente implicadas en realizar acciones durante el 8 M para conmemorar a las perdidas por violencia machista

durante el año mediante convocatorias para mujeres y disidencias, siempre a través del baile. Están presentes en varios territorios de Chile, principalmente en Santiago y Valparaíso.



Acción de Baila Capucha, Baila el 8 de marzo de 2023. “Marchamos con las que ya no están, por las que este sistema patriarcal les arrebató sus vidas, en nuestra memoria y presencia.” <https://www.instagram.com/p/CptPqgGO2R1/?hl=es>

Guerrilla Marika

Nuestra estrategia de Kombat son nuestras cuerpas marikas, nuestros hocicos pintados, nuestros ojos llenos de fuego y sensualidad prohibida. Porque no somos colas de revista, somos ese gen mal mirado. Nuestra carne Kiltra, morena, sudaca, andina, chola, indígena marcha alzando banderas. Luchamos contra la colonización del estado y contra todas las doctrinas de belleza Glam. Porque nuestro tesoro colipato, travesti y marginal es un estado puro, silenciado. Somos un virus, una pandemia rosa y nuestro ataque será un Carnaval Liberado. (Guerrilla Marika, 2020b)

Guerrilla marika es una colectiva que surge del encuentro, durante las protestas en 2019, de diferentes agrupaciones como Lakitas Kullallas, Tinkus Legua, la Banda Exuberante y artistas como Tachispiando con su escudo “resistencia marika”, La Migue, Ariel, Juantastico “Araceli”, el actor Sergio Jofré, Carlos Gallardo, Dan Enriquez, el bailarían Cesar Cisternas, los *performers* Puto Mandinga y la Mala Drag, entre otros. Se gesta



Guerrilla Marika. Imagen del 16° Carnaval de la Legua. Registro Contracultural, 2020. <https://registrocontracultural.cl/guerrilla-marika/>

como respuesta al constatar las discriminaciones y las actitudes patriarcales y violencias hacia las disidencias en los espacios de las revueltas. Les une la furia marica y callejera. Su especificidad es la reivindicación de lo marica y otras existencias disidentes, locas, travestis, lelas.. desde los territorios híbridos y periféricos de las poblaciones, descentralizando así las protestas desde el centro de Santiago a las periferias.

Cargar la memoria y la historia de las disidencias en este país para visibilizar lo que ha sucedido desde la colonización en adelante esto es lo que nos definió en esta marea rosada furcsia. (Bascuñan Rojas, Ximena 2021)

A través de sus comparsas y carnavales visualizan las violencias policiales a las que se exponen las disidencias sexuales y de género en territorios colonizados, conmemorando a las personas víctimas de éstas. Desde posiciones decoloniales y sudacas²², invaden las calles de los barrios periféricos como la Legua con visualidades inspiradas del BDSM y con elementos de vestimenta provenientes del folklore que rearticulan y resignifican, creando expresiones contraculturales y sentido crítico a través de su arma: el carnaval

²² El enfoque decolonial se dirige a desafiar la hegemonía del pensamiento occidental y eurocéntrico, en este caso desde el Cono Sur, promoviendo la diversidad epistémica y cultural, y reconociendo la importancia de las voces y perspectivas históricamente marginadas por el colonialismo. Según Walter D. Mignolo (2009), “la opción decolonial es un pensamiento que surge de la experiencia de morar en la exterioridad, en las fronteras creadas por la expansión de Europa en la diversidad (lingüística, religiosa, social, subjetiva, económica, política) del mundo” (p. 255).

liberado. Sus capuchas, aunque no son un elemento indispensable para todas las personas participantes en sus comparsas, están presentes, inspiradas mayoritariamente en los imaginarios del BDSM: puntillas negras, encajes, bandas de cuero, medias de rejilla agujereadas o en los tejidos andinos, combinadas con el fucsia de su vestuario y con elementos como los bozales y arneses de cuero, jeringuillas, armas de plástico, escudos provenientes de bidones transformados...



Guerrilla Marika. Imagen del 16° Carnaval de la Legua. Registro Contracultural, 2020. <https://registrocontracultural.cl/guerrilla-marika/>

La Guerrilla Marika, acompañada de la Banda Exuberante, una banda de música de mujeres y disidencias, transgrede, remueve e incomoda desde los márgenes y la periferia.

Nos declaramos como una peste, un contagio que se expande, una rabia de siglos, una pestilencia que se hace cada vez más fuerte. Nuestro mariconeo es nuestro estudio contra tanta injusticia y así vamos a luchar contra toda esta desgracia y deshumanización. Tu imperio tiene que caer, y lo vamos a hacer arder. ¡Arder, arder, arder, arder, arder!

En medio de la comparsa, con los labios pintados, las pestañas postizas y la alegría marika liberada ¡Presente la cola! En medio del ritual andino, ofrenda genuina de tierra, sol y mar. ¡Preciosa la cola! Bailando en trance bajo el sol abrasador con un gozo en el alma, danza, danza la prima. (Guerrilla Marika, 2020a)



Guerrilla Marika. Imagen del 16° Carnaval de la Legua, 2020. Extraída del vídeo https://www.youtube.com/watch?v=6Ui4z_xaljA

Yeguada Latinoamericana

La Yeguada Latinoamericana es un grupo dirigido por Cheril Linett, proveniente, mayoritariamente de las artes escénicas. Creado en 2017 con la intención de remover y provocar a través del cuerpo y la performance mediante intervenciones en el espacio público en lugares o fechas simbólicas

Su identidad estética no se ha creado exclusivamente en torno a las capuchas, sino a las colas de yegua adheridas al ano.

La cola está ahí por muchas razones. En el BDSM se utilizan a veces las colas plug anales, porque son fetiche. Yo, en cierto modo, las saqué de ese contexto y las llevé a otro, que también podría ser considerado como porno terrorista de mi parte.

Me parece interesante el hecho de que sea un feminismo disidente y que no sea la vulva o las tetas el símbolo, sino que sea el ano que es más democrático ya que todes tenemos ano y es un órgano erógeno y muy poco explorado. Muy poco se habla del placer femenino desde lo anal, se suele asociar a la homosexualidad y me interesaba explorar esa zona. También es muy aurtaudiano en cuanto a la mierda y que ahí está la verdad del ser y todo eso, como que me interesaba mucho también esos otros aspectos de lo anal. Y claro, los caballos tienen mucho que ver con el colonialismo. La especie equina, que fue traída con el proceso histórico de colonización, no era una especie que fuese originalmente de América Latina. Me pareció interesante conocer esos aspectos de la historia. (Cheril Linett, 2023)



Estado de rebeldía. Yeguada Latinoamericana, 2019. Fotografía de Remmele <https://registrocontracultural.cl/estado-de-rebeldia-ii-yeguada-latinoamericana/>

Llevaban accionando mucho tiempo antes del Estallido, Cheril Linett sintió la urgencia de estar presentes con sus performances como respuesta a la violencia y a la impotencia de sentir que se podían repetir los mismos errores del pasado por falta de memoria. También como respuesta a este contexto y a la ley anticapuchas, estas fueron utilizadas por la Yeguada Latinoamericana en alguna de sus acciones, como el *Comunicado*, haciendo también alusión y rescatando la memoria de los movimientos armados.

En esa obra estaba citando al Frente Patriótico Manuel Rodríguez y los comunicados que hacían, donde estaban con sus armas en las manos, con los fusiles en los brazos, mientras iban hablando los comunicados. Me parece muy valorable rescatar parte de la memoria de todo lo que ha sucedido, también de quienes se atrevieron a hacer la lucha armada, a poner esa resistencia y esa ofensiva, y a pesar de que fracasaran en cierto modo, encuentro que fue un acto muy valiente de su parte hacerlo, y que no es fácil. Tuvieron mucho rechazo de los sectores de izquierda. Qué difícil hacer una resistencia armada cuando tampoco tienes todas las armas, y las armas las tienen los otros y tienen la libertad de ocuparlas. Así es que, por eso, esa fue la razón. (Linett, Cheril, 2023)

Las capuchas no están utilizadas aquí con la intención de ocultar la identidad, ya que aparecen los créditos con los nombres de las personas participantes en el comunicado,

sino como la reactivación de la memoria a través de la reapropiación de los símbolos de la lucha armada y como respuesta a la ley anicapuchas.

En el comunicado aparecen las colas distintivas de la Yeguada y las capuchas doradas, decoradas con perlas y sin apertura para los ojos resaltando las bocas con labios pintados de rojo mientras recitan el texto. Cheril Linett considera que las capuchas son una obra artística y por lo tanto, los nombres de los autores que realizaron las capuchas son también citados. Para esta performance las capuchas doradas fueron realizadas por Complejo Conejo. Mezclando el imaginario post porno con el de la lucha armada, la Yeguada Latinoamericana tensiona las visualidades heteropatriarcales durante las revueltas en Chile promoviendo un feminismo disidente.

Complejo Conejo



Complejo Conejo, 2023. https://www.instagram.com/p/Crb13Vmv1Tk/?img_index=1

Complejo Conejo es un colectivo de performance y diseño escénico, en activo desde 2011, las personas que lo componen provienen en gran parte de las artes escénicas. Sus performances reflexionan sobre la relación entre el cuerpo y el espacio público, han experimentado con diferentes visualidades a través del enmascaramiento. Estuvieron muy

presentes durante el Estallido Social, facilitando tutoriales de fabricación de capuchas en las redes sociales y haciendo entregas masivas de capuchas gratuitas en las calles, llegando a ofrecer hasta unas 2000 capuchas. El objetivo de Complejo Conejo con esta propuesta es el de dar la posibilidad al máximo de personas manifestantes de poder encapucharse para proteger la identidad, resignificando este símbolo contra las políticas antienmascaramiento y por el derecho al anonimato.



Capuchas gratis, por el derecho al anonimato. Complejo Conejo, 2019. https://www.instagram.com/p/Crb13Vmv1Tk/?img_index=1

Si bien Complejo Conejo había experimentado con diferentes visuales para cubrir el rostro antes de 2019, a partir del Estallido utilizan las capuchas resignificando los pasamontañas, a las que ponen sus particulares orejas de Conejo.

Complejo Conejo ha participado en 2023 a la 15ª Cuadrienal de diseño y espacio escénico de Praga, con su obra *Memento Mori*, entre otras.

Memento Mori es una puesta en escena, donde cual verdugos, escogimos y matamos a 20 maestros del diseño escénico nacional, construyéndoles una animita a cada uno, las cuales conformarán nuestro pequeño Pabellón Mortuario. Con este proyecto buscamos reflexionar en torno a la muerte de nuestra disciplina y a su vez, cuestionar la continuidad de la figura del maestro dentro de la misma. (Complejo Conejo, 2023)



Memento Mori. Complejo Conejo, 2023. https://www.instagram.com/p/CthqtxMPf7I/?img_index=1

7.2.5. Más allá de las calles

El Estallido se caracterizó, además de las capuchas, por las diversas manifestaciones artísticas que se pusieron al servicio de la revuelta, a través de carteles, escritos en las paredes, intervenciones del mobiliario urbano... Con la finalidad de hacer un registro y de documentar ese periodo se ha creado el proyecto autosugestionado del Museo del Estallido Social. Este proyecto recoge objetos de interés simbólico, testimonios, obras de arte y documentos de interés entre otros fondos. Las obras recogidas están creadas durante el periodo del Estallido y posteriormente. El archivo se puede consultar a través de la página web del museo (<https://museodelestalidosocial.org>) y también en su espacio físico en el barrio Bellavista (Providencia). El museo recrea en la sala el espacio urbano recordando cómo estaban las calles de Santiago durante las protestas. En su exposición se pueden encontrar varias obras relacionadas con las capuchas, desde fotografías a

esculturas. Como la obra *Insurrección* de Gary Beltran en homenaje a la primera línea, las fotografías de Bastián Cifuentes Araya o carteles de autoría anónima.



Insurrección, Gary Beltran, 2020. Museo del Estallido Social

Este museo muestra la importancia que tuvieron las manifestaciones artísticas durante el Estallido como medio de protesta. Evidencia además de qué manera ese periodo y las representaciones visuales creadas en él han inspirado e influenciado la expresión artística. En el caso de las capuchas, no solo son utilizadas en manifestaciones más allá del territorio chileno sino que se emplean en performances fuera de contextos exclusivamente militantes o se ha convertido en símbolo de identidad de algunos artistas. A continuación se abordará la cuestión de las performances feministas y las capuchas en la actualidad y cuales son las reflexiones de algunas artistas respecto a sus prácticas después del Estallido.

7.2.6. Entrevistas

He entrevistado a tres personas que considero representativas de diferentes realidades en relación a las capuchas. La primera de ellas es Guajira, quien pertenece al grupo de Capuchas Rojas en Resistencia y reside en Santiago. Aunque tenía experiencia previa en técnicas textiles, su identidad como tallerista textil se desarrolló a partir de su participación en los talleres de capuchas durante el Estallido Social.

Chiril Linett, por su parte, es directora de la Yeguada Latinoamericana, grupo de artes escénicas que no se define exclusivamente por el uso de las capuchas, pero que las empleó en algunas de sus performances durante el Estallido Social. Su práctica artística se vio influenciada por ellas.

Por último, entrevisté a Señora Serpiente, una artista textil chilena radicada en París, desde donde vivió el periodo de las revueltas sociales de 2019. Su exploración en torno a las capuchas comenzó durante ese periodo, pero se ha extendido para convertirse en una parte importante de su identidad artística. Sus performances en las manifestaciones en París le han permitido explorar algunos personajes encapuchados para dar vida posteriormente a las capuchas en otros espacios, ampliando su significado y alcance.

Estas entrevistas han aportado diferentes perspectivas y vivencias relacionadas con las capuchas, permitiendo comprender las diferentes formas en que este fenómeno ha influido en las vidas y prácticas de las personas involucradas y cómo sus prácticas se han ido transformando más allá de las calles. He elegido transcribir e insertar aquí los fragmentos de las entrevistas que hablan de la evolución de esta práctica en los años que han seguido al Estallido para intentar comprender en que punto se encuentra la práctica de la realización de las capuchas y cómo va mutando la performance y su contenido político.

Guajira_Santiago

Tallerista de arte textil

Guajira es tallista de arte textil, residente en Santiago. Eligió ese nombre artístico por su gusto por pintar colores y flores. Desde siempre, la costura y el bordado han ocupado un lugar especial en su vida, aprendió estas habilidades de su abuela y en el colegio de monjas en el que estudió en el que se le daba mucha importancia a aprender a coser, bordar y tejer.

La conversación con Guajira se hizo a distancia a través de una plataforma digital, cuando ella salía de uno de sus talleres de creación de máscaras textiles.



Fotografía de la primera capucha realizada por Guajira el 22 de noviembre de 2019. Imagen cedida por la artista. “esta es muy especial ya que es la primera de todas. La que me sentí tan empoderada que me fui caminando al trabajo con ella. Hice todo mi turno con esa capucha puesta y luego me echaron. Después de eso dedique mi tiempo y durante 2 años viví de vender capuchas y hacer talleres. Esto marca un antes y un después en mi vida de trabajadora independiente que vive de las artes en este país donde no hay oportunidades. Este día encontré a mi tribu”. (Guajira, 2023)

¿Cómo ese período también ha influido en tu práctica textil? ¿Cómo las capuchas siguen estando presentes en tu vida?

Desde 2019, empecé a hacer talleres. Después, comenzamos a organizar jornadas de artes y oficios. Como éramos muchas, en el GAM nos conseguimos un espacio. Para los días de la mujer, la previa del 8M, convocábamos un fin de semana antes varias actividades: talleres de capucha, talleres de escenotipias, talleres de bordado, de pintura, de fotografía, de arte textil, pintura en tela... Yo me encargaba de esas jornadas y hacía como cuatro talleres al día. Era una mesa larga, recuerdo, llena, todas las cabras haciendo sus capuchas. Era una locura, yo necesitaba ayuda. Llevaba la tela y ahí con los moldes cortábamos. Después me di cuenta de que las chicas se demoraban mucho y algunas no sabían coser. El oficio me fue dando esa experiencia. Luego llevaba las bases de las capuchas hechas y empecé a separar los materiales: el material para adornar, el material para la trenza, porque usábamos muchas capuchas con trenza.

Desde 2019 hasta el día de hoy, 2023, sigo haciendo talleres. Ahora, vengo de finalizar un taller, pero siento que he tenido que darle la vuelta, por ejemplo, a cómo nombro el taller, porque la palabra "capucha" es súper fuerte, sobre todo en este tiempo actual, en el que el rechazo ha ganado y la Constitución la va a escribir un partido republicano que es ultraderechista máximo. Siento que después de que ganó el rechazo y después de la pandemia, los movimientos sociales se fueron apagando. Creo que la pandemia fue creada para apagar los movimientos sociales de todo el mundo.

La gente no sale a marchar, ya hay mucha represión. Si sales, este gobierno, que se supone que es de izquierda, te reprime. De hecho, yo iba todos los 18 de octubre a vender capuchas, y el último 18 de octubre no pude, me mojaron los pacos, tuve que salir arrancando. O sea, la calle ya no es un espacio seguro como lo era en ese tiempo. Cada vez quedan menos espacios que en ese tiempo se habían abierto, los espacios para hacer talleres, para unirse... Lo que se logró unir la gente, ahora fue destruido por esto del rechazo, y creo que hemos retrocedido, no sé, como 10 años más de lo que habíamos avanzado. Ahora, por ejemplo, yo no puedo decir que hago taller de capuchas. Yo le cambié el nombre y le puse "taller de máscara textil" y le di otro enfoque. Ya no es un enfoque de lucha como era en ese tiempo, sino que ahora hago taller de máscara textil, antifaz, máscara y capuchas, y las nombro, pero yo no puedo decir explícitamente que es taller de capuchas. De hecho, he postulado tres veces a este colegio para hacer el taller, y

como era taller de capuchas, no me consideraban porque lo consideran como adoctrinamiento. Le han cerrado varios espacios.

Como la ultraderecha está tan presente, ante cualquier movimiento que intentamos hacer desde pequeños grupos o colectivos sociales, la ultraderecha se salta el tiro. De hecho, intentamos hacer taller el año pasado para el Día del Niño, y ellos postearon unas fotos que nosotras habíamos hecho de un taller de capuchas para niños, acusando de que estábamos adoctrinando. Yo tuve que cerrar mi cuenta, ponerla privada porque me escribían cosas, y mi Instagram estuvo súper baneado. Porque si tú lo ves, es pura capucha. Ahora he tenido que cambiar el enfoque de mi taller. Claro, en ese tiempo era como lucha, para salir a la calle. Y ahora está orientado a la creatividad, al reciclaje textil. Pero también sigo enfocándolo en recuperar oficios que permiten juntarse con un tecito, a bordar, tejer y conversar e intercambiar saberes ancestrales que son propios de lo femenino.

Ahora lo acabo de terminar y las chiquillas fueron súper aplicadas. He intentado buscar otras materialidades. Por ejemplo, ahora lo hice de mezclilla. También he buscado darle otro concepto. Por ejemplo, ahora lo hice con los arquetipos de Carl Jung. Intenté que las chiquillas hicieran su *alter ego* para replicarlo en una máscara. Ya es otro enfoque. No es un enfoque de lucha, porque siento que no hay esperanza, que no hay ya por qué luchar. A mí me pasa eso, como ya no queda más que luchar, entonces nos ponemos a hacer máscaras para juntarnos. Ahora era un grupo súper pequeño, pero las chiquillas me llenaron el corazón porque me encanta hacer talleres. Yo igual soy súper ermitaña y todo, pero el taller siento que me retroalimenta mucho.

Señora Serpiente_París

Artista textil y *performer*.

Para la Señora Serpiente no es fácil definir su trabajo, pero lo describe como una práctica que se ha desarrollado principalmente a través de técnicas textiles, como el bordado sobre fotografías, la confección de capuchas y trajes en *crochet*, e incluso ha creado un escenario completo gracias a esta técnica para su última performace. Además, colabora

con un colectivo de mujeres en la creación de collages textiles, actividad que realizan de forma semanal.



Medusa. Señora Serpiente, 2022, imagen proporcionada por la artista. Esta obra fue realizada para la manifestación del 25 de noviembre contra las violencias machistas en París.

“Me interesó porque había leído un texto de una chica que describía a las manifestantes de la revuelta en Chile en términos de la medusa, diciendo que la policía era los espejos de Medusa, provocando el daño ocular. Me inspiré bastante en ese texto. A la capucha le puse unas gemas, justamente, para evitar el efecto del espejo”.

Señora Serpiente, 2023

Para la Señora Serpiente, el arte representa un espacio de reflexión, una oportunidad para adentrarse en temas que le conmueven y unirse a diferentes formas de resistencia. Su trabajo tiene un componente político debido a los temas que le interesan.

Me encuentro con la Señora Serpiente en un bar el distrito 18 de París, conversamos mientras ella cose, de forma intermitente, un retrato textil de Jina Mahsa Amini.

Señora Serpiente utiliza la técnica del *crochet* para la confección de sus capuchas. Explora algunos personajes que prolonga en un vestuario completo hecho con la misma técnica. Hasta ahora ha explorado con los personajes de la Medusa, la vampira y la diabla en diferentes manifestaciones en París y ahora empieza a explorar con ellos en otros espacios.

Estos personajes también han ido transitando en espacios diferentes. ¿Cómo viven fuera de las manifestaciones?

Ahora estoy interesada en empezar a darles más vidas porque también pasa que los trajes en *crochet* implican harto trabajo. Justamente, después de que hice esas dos serpientes para las cartas del tarot, que eran gigantes, pensé: "¿cómo lo voy a tener guardado todos los otros días del año?". La cosa es que yo también escribo, he escrito poesía, fue sobre todo a partir de los poemas y de tener los trajes en *crochet* que dije: "igual quiero hacer más cosas". Y bueno, el sábado fue mi primera performance fuera de las manifestaciones. Consistió en una pieza que mezclaba un poco de cosas teatrales, mezclaba estas poesías. Trabajé en colaboración con amigas en la confección de piezas sonoras que acompañaban la performance y en los visuales. Me gustó un montón la pieza, aunque hubo algunos fallos técnicos y, como primera pieza, siento que fue súper denso (duraba 25 minutos, pero yo creo que es de 40). Fue una experiencia súper interesante que conjugaba distintos tipos de creaciones que yo realizo y que realizan también gente que conozco y que admiro y que permitió crear otros universos.

Alguien me comentaba, a propósito de la performance, que le llamó la atención el hecho de que, en general, podríamos pensar el tejido o los objetos como manera de representación de ciertas ideas, pero que él sentía que en esta performance no era de esa manera, sino que era un poco al revés, que era a partir del tejido que estas narrativas se elaboraban. Yo también lo pensé en relación a la práctica del textil que, como te decía anteriormente, a mí me parece fascinante.

Tengo un textito en donde describo las técnicas textiles como un abrazo a la materia porque casi todas requieren que tus dos manos se impliquen en la materia, que formen una especie de círculo en donde está necesariamente todo el tacto, siendo el abrazo algo que me parece súper poderoso también políticamente. Está el movimiento Chipko de India, un movimiento desde los años 70 y que todavía perdura, en donde una de las

acciones más conocidas es el abrazo a los árboles. Está esta idea de "ahora abrazo al árbol y ya yo no soy más yo, este árbol ya no es solamente este árbol, ahora somos los dos y es por eso que tú no lo vas a talar". Me parece importante empezar a salirse un poco de la idea del individuo, del individuo blanco, hombre, cis, rico, etc. En este caso vendría siendo la materia con la que nos vamos aliando y con la que vamos extendiendo también las posibilidades de nuestro cuerpo.

En el caso de esta performance, pero se puede extender a muchos casos, siento que es como si la actividad de hacerte tu capucha o las actividades manuales y creativas estuvieran relacionadas con la carta de la fuerza, como si se fuese destapando una especie de fuego y donde esos fuegos son los distintos fuegos, son las distintas energías, la rabia que va pasando por ti y tú le estás dando un cierto lugar en el espacio material. Ese tipo de creación vendría siendo entonces como un movimiento de manos que permite esa energía ser de una cierta manera en lo físico. Entonces, en este caso, yo creo que la performance resulta como un cierto puente, una cierta manera de llevar eso hacia otro lado y hacer vivir esos relatos con los relatos que se crean al momento de performar.

¿Cuál es el personaje que has explorado en tu performance?

En esta performance, lo que me interesó explorar eran distintos puntos de encuentro de la manzana y la medusa, donde ya están las distintas mitologías que convergen en estos entes, cómo hacerlas dialogar. Un elemento central es la mirada. Sabemos el castigo de Medusa de petrificar todo lo que atraviesa su mirada. La manzana también es algo que me interesa desde hace mucho tiempo. Hay un texto que encontré de la Edad Media, un texto que se llama *Reglas de las monjas*, que cuenta que Eva entró en el pecado primero por la vista, porque había visto la manzana, la había visto bella, había puesto su deseo en ella. Desde estas distintas cosas que tienen que ver con la mirada, hacía algunas conexiones en la performance, exploraba estos lazos entre la manzana y la medusa y también la idea de constelaciones y de estrellas. Las mitologías muchas veces están en el cielo, están en las estrellas.

¿Sientes que al sacar estas capuchas, estos personajes tuyos de la manifestación misma, se pierde el sentido político? ¿Lo has transformado en otra cosa? Efectivamente, la capucha no es la misma en un escenario que en una manifestación. Me parece que sí, que cambia totalmente la operación. Ahora bien, yo creo que de todas

maneras en las performances fuera de las manifestaciones para mí también hay un guiño a este símbolo, pero este símbolo no vive de cierta manera. Me parece que, como símbolo político en cuanto a su historia y todo eso, tiene más valor dentro de la manifestación.

Cheril Linett_ Santiago

Directora de Yeguada Latinoamericana

La entrevista a Cheril también se realiza a distancia a través de una plataforma digital. Como hemos visto, el visual distintivo de la Yeguada no son las capuchas, aunque las hayan utilizado en algunas ocasiones, sino las colas pegadas al ano. Me interesa el relato de Cheril ya que, siendo la Yeguada un grupo que accionaba antes del Estallido a través de la performance con el objetivo de provocar y remover la memoria en los espacios públicos, su reflexión sobre la actualidad y el porvenir de estas acciones nos sirve para cuestionarnos sobre las performances feministas más allá de las protestas y manifestaciones.



Fotograma del *Comunicado* de Yeguada Latinoamericana, 2019. “Olfateamos como bestias incansables el hedor, la podredumbre que expelen los depredadores sexuales”
<https://artishockrevista.com/2019/12/10/comunicado-yeguada-latinoamericana/>

Después de un momento de mucha carga, de mucha tensión política, en el que la calle era un lugar muy importante en el que reivindicar, ¿cuál es el espacio que queda ahora para la performance? ¿Cómo sientes que está evolucionando su carga política? Siento que estoy en cuestionamiento sobre cómo abordar hoy el espacio público. Últimamente estoy pensando en la performance fuera de Santiago, o incluso fuera de Chile. Me pasa que en este mismo momento estoy dándole vueltas a cómo accionar en Santiago, observando el contexto y viendo cómo se regresa a la calle después de todo lo que hemos vivido, y de la decepción también. Creo que ya no es lo mismo hacer las performance que hice antes del Estallido, o durante la revuelta o en el breve tiempo post a la revuelta. Hoy ya las cosas han cambiado. Yo creo que necesito repensar mucho cómo volver a la calle y cómo enfrentar también a la misma ciudadanía, sabiendo que son quienes también me han decepcionado. Creo que las mismas provocaciones de antes ya no son las de hoy. Me imagino que, como a mí, a muchas otras personas que trabajan en el espacio público les debe estar pasando algo similar, pensando “¿cómo abordo ahora este espacio?”. A pesar de que antes a mí me interesaba mucho interpelar a las ciudadanías, como una especie de provocación para hacer algo, como una agitación, ahora ya no sé si vale la pena una agitación, eso me estoy cuestionando.

¿Tienes algún nuevo proyecto en este momento? ¿Estás investigando sobre algo?

Sí, también estoy en una nueva obra, pero que no quiero estrenar acá, sino que la quiero estrenar en Barcelona. De hecho fui a empezar su proceso creativo allá en mayo y ahora continúa el proceso acá y quisiera volver allá para terminarlo y estrenarlo. Hay otras obras que tengo ahí en mente, hay algunas que quiero hacer acá, pero para todas necesito recursos y eso también está difícil, está complejo. No he podido realizarlos porque son obras que requieren más financiamiento. Con los años ya no está fácil llegar y hacer una performance y que todo el mundo preste sus colaboraciones, ya estamos más grandes y todo el mundo necesita que se le pague. Necesitamos poder pagarnos también porque si nos estamos dedicando netamente a la creación, a la performance, al menos en mi caso, no puedo ya hacerlo sin remuneración, lamentablemente.

Y estos nuevos proyectos, ¿están pensados también para espacios no teatrales? Sí, todos. Hay una obra nueva que me gustaría hacer también más como teatro

performance, pero necesitamos los recursos. Las otras obras son todas pensadas para espacios no convencionales, espacios públicos.

8. Conclusiones

Tras lo estudiado, concluyo que las resistencias textiles creadas en Chile desde la dictadura y las arpilleras hasta el Estallido Social en 2019 y las capuchas, constituyen un ejemplo del poder político de la reapropiación, por parte de los feminismos, de la rabia, esa emoción proscrita para las mujeres. Los talleres de confección textil han sido lugares desde donde organizarse a partir de los afectos y resistir, creando visualidades feministas y contraculturales. Estos talleres son una muestra de cómo los feminismos pueden organizarse entorno a los afectos, y que, lejos de ser una emoción destructora y nociva como viene siendo considerada por los discursos hegemónicos estereotipantes, la rabia puede crear alianzas, escuelas e identidades, crear tribus, como nos dice Guajira en su entrevista.

Estas resistencias han constituido una manera de hacer visibles los discursos ocultos contruidos en esa escuela de la rabia del hilo y la aguja y de mostrar las oposiciones a los sistemas hegemónicos buscando las grietas de los aparatos represores. Estos discursos feministas se infiltraron y encontraron sus espacios mediante la estetización de las protestas y a través de la reapropiación y resignificación, en el caso de las capuchas, de elementos ligados a las masculinidades. A través del testimonio de las personas entrevistadas, he podido constatar que no había una real oposición entre la población hacia las capuchas ni se consideraban peligrosas, siendo la estetización estos elementos intervenidos artísticamente una estrategia para escapar a los controles de las fuerzas de seguridad del estado.

Las tres personas entrevistadas nos hablan sobre sus cuestionamientos en la actualidad sobre el contenido político de las capuchas y de las performances feministas en el espacio público. Efectivamente, tras un periodo de gran tensión política como fue el Estallido, seguido de las medidas de control durante la pandemia del Covid-19 y el primer rechazo al primer proyecto de la Nueva Constitución, las tres hablan de sus búsquedas actuales para esas exploraciones artísticas que nacieron durante las protestas callejeras.

En un clima desesperanzador y de desilusión, las artistas buscan nuevas formas de darles vida e insertar estas visualidades creadas en los periodos de revueltas, reflexionando sobre la manera de poder continuar removiendo y agitando o manteniendo espacios donde poder compartir afectos.

Aunque este estudio se ha centrado sobre todo en las visualidades creadas en soportes textiles, el Estallido Social fue también un estallido de creatividad dando soportes visuales de todo tipo a las protestas. Paralelamente, hubieron más de 400 mutilaciones oculares. Este ataque violento y desmesurado a la mirada me parece también un ataque simbólico, mientras se crean contravisulidades, se impide mirarlas, se revientan, se destrozan y se mutilan los ojos, el órgano principal del sistema visual. En mi última visita a Santiago en abril de 2023, todavía quedaban pequeños resquicios en los espacios urbanos, algunas pintadas, y un memorial llamado *El jardín de la resistencia*, en lo que fue el acceso al metro Baquedano, cerrado desde las manifestaciones. Pero los muros estaban blancos, el pedestal de la estatua de Baquedano, que fue el epicentro del Estallido y soporte de múltiples intervenciones, también blanco. Blanco, todo blanco, la mirada hegemónica de la pulcritud y desinfección ha borrado las paredes, las huellas, haciéndome pensar en esa almohada de la soledad que olía a detergente y blanqueadores en la que depositaba mi rabia de la infancia.

La desesperanza y decepción de la situación política en la que ha desembocado Chile en los últimos años, emerge en los relatos de Guajira, Señora Serpiente y Cheril Linett. Sin embargo, me gustaría recordar el implorar al que hizo alusión María Greandjean después de contarnos su historia: “Dame señor la fuerza de las olas del mar, que hacen de cada retroceso un nuevo punto de partida”²³, así como las palabras de Nelly Richard (2021):

Hablo de la revuelta también como un archivo vital, es decir, como un conjunto intensivo de inscripciones, vivencias, luchas, sentimientos, aprendizajes, sueños, deseos, etcétera, cuyas huellas quedan grabadas en la memoria y cuya huella grabada permanece latente en las biografías individuales y colectivas, pero también en el imaginario social. Y, por lo mismo, sus huellas, al permanecer latentes, pueden volver a activarse en cualquier nueva remisión de contexto. De ahí la amenaza a nivel de imaginario que portan las revueltas, ya que conllevan este

²³ Esta cita se atribuye a Gabriela Mistral, aunque es posible que se le asigne erróneamente, no he podido encontrar la fuente original.

fantasma de lo incontrolable que se proyecta sobre cualquier voluntad de normalización del orden.²⁴

Tanto la imagen del movimiento de la ola que se retrae para avanzar de nuevo, como la reflexión de Nelly Richard contienen una potencialidad de acción. Quiero terminar pensando, con Nelly Richard, en el archivo de la revuelta, en el que se inscriben las capuchas feministas, como una huella que puede reactivarse y que está latente en el imaginario social a la espera de una nueva detonación.

Me gustaría finalizar también agradeciendo lo que esta investigación ha significado para mi a nivel personal. Por una parte, ha supuesto un desafío importante, puesto que mi práctica se sitúa lejos de la producción académica, este ha sido un camino repleto de dudas y contradicciones, sobre todo la de hacer de un sujeto político un objeto de estudio. Al presente no he resuelto estas contradicciones, pero las considero como un aporte positivo del proceso. Además, la labor de documentación necesaria y el trabajo de las entrevistas han sido muy enriquecedores, permitiéndome, no solo adentrarme en un proceso de aprendizaje intenso y gratificante, sino también el encuentro con tres personas excepcionales que seguro me acompañaran más allá de este trabajo de una manera u otra.

Por otro lado esta investigación ha significado un movimiento en el proceso emocional de mi rabia, conectándome ya para siempre al tejido que va más allá de mi almohada. Gracias a todas las personas que, a través de las entrevistas o de los documentos de archivo, han puesto en movimiento mis emociones durante la escritura de estas páginas.

²⁴ En *El arte en tiempos de emergencia. Seminario online a cargo de Nelly Richard* en el Museo Reina Sofía (2021) [YouTube Video]. En YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=H0fgNzR5PkM&t=4945s>

9. Referencias

Se introducirán los nombres de pila en las referencias para hacer visibles a todas las mujeres de de otro modo serían leídas culturalmente como autores varones.

Agosín, Marjorie. (1985). Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, LI (132-133), 523–529.

Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad De México Universidad Nacional Autónoma De México, Centro De Investigaciones Y Estudios De Género.

Ana Del Sarto. (2008). Una estética de los residuos: Nelly Richard y la crítica cultural en Chile. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias Y Culturales*, 16(31), 157–183.

Antunes Simoes, Lise. (2021, Noviembre 3). L'épingle à chapeau : une arme d'autodéfense pour les femmes | La vie au XIXe siècle. <https://www.liseantunessimoes.com/epingle-a-chapeau-une-arme-autodefense/>

Bacic, Roberta. (2018). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Hechos Del Callejón. Revista Del Programa Naciones Unidas Para El Desarrollo (Pnud)*, 4(42), 20–22.

Belausteguigoitia, Marisa. (2001). Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación. *Debate Feminista*, 24. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2001.24.668>

Boquet, Damien, y Left, Didier. (2018). Les émotions à l'épreuve du genre. *Clio*, 47, 7–22. <https://doi.org/10.4000/clio.13961>

Butler, Judith. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIRB*, 4(3), 321–336.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa*. Paidós.

Castillo Delgado, Alondra et al. (2020). *Escrituras feministas en la revuelta*. Lom Ediciones.

Chemaly, Soraya L. (2019). *Enfurecidas : reivindicar el poder de la ira femenina*. Paidós.

Colectiva Baila Capucha. (2021). *Yo soy lo oculto. Yo soy las muertas*. El Desconcierto - Prensa Digital Libre. <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/escena/2021/10/18/colectiva-baila-capucha-yo-soy-lo-oculto-yo-soy-las-muertas.html>

Comisión Nacional de los Derechos Humanos - México. (2014). Cndh.org.mx. <https://www.cndh.org.mx/noticia/matanza-de-acteal-chiapas>

- Complejo Conejo. (2020). *Complejo Conejo (@complejoconejo) | Instagram*. Instagram.com. <https://www.instagram.com/complejoconejo/?hl=es>
- ConsuRopa SinsuRopa, & Capuchas Rojas en Resistencia. (2022, March). *8M - 2022.-El tutorial arma tu capucha de #capuchasrojasenresistencia*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CalGuvapXEIfzEI9YfciJbnxhCCBMqgE1rVy5o0/?hl=es>
- Cornejo Hernández, Amaranta. (2014). *Una relectura feminista de algunas propuestas teóricas del estudio social de las emociones* [IV Coloquio sobre el estudio social de las emociones]. https://cursodspace.dgru.unam.mx/bitstream/123456789/6192/1/Una_relectura_feminista_Interdisciplina_v4n8.pdf
- De la Fuente, Alejandro. (2018, Marzo 19). *El cuerpo en acción: arte y protesta bajo la dictadura militar en Chile*. ÉCFRASIS. <https://revista.ecfrasis.com/2018/03/19/cuerpo-accion-arte-protesta-la-dictadura-militar-chile/>
- DECEL - Diccionario Etimológico Castellano En Línea. (2023). <https://etimologias.dechile.net/>
- Di Girolamo Harsanyi, Greta. (2019, Diciembre 17). *Capuchas feministas a la chilena*. Vice.com. <https://www.vice.com/es/article/5dmmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena>
- Di Girolamo Harsanyi, Greta y Mila, Belén. (2019, Diciembre 17). *Capuchas feministas a la chilena*. Vice. <https://www.vice.com/es/article/5dmmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena>
- DiPerú_Diccionario de peruanismos en línea. (2014). Apl.org.pe. <https://diperu.apl.org.pe/>
- Dorlin, Elsa. (2017). *Se défendre : une philosophie de la violence*. Zones.
- Echeverría, Bolívar. (1996). El ethos barroco. *Debate Feminista*, 13. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.291>
- Echeverría, Bolívar . (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad De México Ediciones Era. (Original work published 1998)
- Equipo impure y Álvarez Chávez, Lorena. (2021, Marzo 8). *La Capucha como aliada y símbolo de la revolución feminista*. Impure Magazine. <https://www.impuremag.com/capucha-simbolo-revolucion-feminista/>
- Ezquerro, Candela. (2014). Congenero TeleSUR - Historia de las Arpilleristas chilenas [YouTube Video]. In *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ytP9uNVbDwg>
- Figueroa Ibarra, Carlos. (2001). Dictaduras, tortura y terror en América Latina. *Bajo El Volcán*, 2(3), 53–74.
- Gambardella, Raffaella y Valdivia, Jaime. (2007). *Periódico de Tela. Exposición Arpilleras de Chile*. Arcoiris.tv. <https://www.arcoiris.tv/scheda/it/20197/>

- Gaudichaud, Franck. (2016). La vía chilena al neoliberalismo: miradas cruzadas sobre un país laboratorio. *Revista Divergencia*, 5(6), 13–28. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7589298.pdf>
- Guerrilla Marika. (2021, Junio 17). Registro Contracultural. <https://registrocontracultural.cl/guerrilla-marika/>
- Guerrilla Marika. (2020a). 16º Carnaval La Legua 2020 [YouTube Video]. En *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=6Ui4z_xaljA
- Guerrilla Marika. (2020b, Agosto 20). *Esta semana por el Instagram de @guerrillamarika Chahareando con la Lucha*. <https://www.facebook.com/124671222328207/photos/a.124709658991030/140431644085498/>
- Gutiérrez, María Laura y Osuna, Camila Arbuét. (2020). Resistencias feministas en Chile: subjetivaciones y acciones estético-políticas ante las violencias neoliberales. *Revista Género*, 20(2), 178. <https://doi.org/10.22409/rg.v20i2.44574>
- Guzmán, Andrea. (2022, Noviembre 18). Los ojos perdidos: las víctimas de trauma ocular de Chile - Gatopardo. Gatopardo. <https://gatopardo.com/reportajes/victimas-de-trauma-ocular/>
- Irene. (2021). *La terreur féministe*. Éditions Divergences.
- López Marín, Liliana. (2021). Género y racialización en la dicotomía arte culto / arte popular. *Re-Visiones*, 11, 173–189. <https://doi.org/10.57149/re-visiones.11.13>
- Lorde, Audre. (2003). *La hermana, la extranjera : artículos y conferencias*. Horas Y Horas.
- Mancini, Fiorella. (2016). *Vista de Lo emocional como político: reseña del libro La política cultural de las emociones*. Unam.mx. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/2076/1870
- Memoria Chilena*. (2023). Memoriachilena.gob.cl. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98248.html>
- Mignolo, Walter. (2009). La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *CyE*, 1(2), 251–276.
- Moulian, Tomás. (1994). Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones*, 25.
- Moulian, Tomás. (1997). *Chile actual : anatomía de un mito*. Arcis Universidad.
- Museo del Estallido Social. (2020, April 19). <https://museodelestallidosocial.org>
- Museo Reina Sofía. (2021). El arte en tiempos de emergencia. Seminario online a cargo de Nelly Richard [YouTube Video]. In *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=H0fgNzR5PKM&t=4945s>

- Museo Violeta Parra. (2021). Conversatorio “Disidencias en el arte desde el espacio público: Un acto de lucha y memoria” [YouTube Video]. In *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=tCPGTFtdYoM>
- Museo Violeta Parra y Bascuñan Rojas, Ximena. (2021). Conversatorio “Disidencias en el arte desde el espacio público: Un acto de lucha y memoria” [YouTube Video]. In *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=tCPGTFtdYoM>
- Olalde Rico, Katia. (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A.C.
- Parra, Isabel. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Ediciones Mechay.
- Ra, Jazmín. (2022, Marzo 8). *Especial 8M: Conmemoración al pasado reciente. La Capucha feminista como artefacto político performativo*. Registro Contracultural. <https://registrocontracultural.cl/especial-8m-la-capucha-feminista/>
- RAE_ *Diccionario de la lengua española | Edición del Tricentenario*. (2022). “Diccionario de La Lengua Española” - Edición Del Tricentenario. <https://dle.rae.es/>
- Richard, Nelly. (1994). *La insubordinación de los signos*. Editorial Cuarto Propio.
- Richard, Nelly. (1998). *Residuos y metáforas*. Editorial Cuarto Propio.
- Richard, Nelly. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 187–193.
- Rivera Garza, Cristina. (2022). *#ColoquioGRRRRR. Conferencia Magistral con la Dra. Cristina Rivera Garza*. <https://www.youtube.com/watch?v=WpSDuTHJWws>
- Sáez, Daniela et al. (2021). *La Huelga General Feminista !VA! : historias de un proceso en curso*. Tiempo Robado Editoras.
- Sastre Díaz, Camila Fernanda. (2023). *Vista de Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)*. Uchile.cl. <https://revistahistoriaindigena.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/15286/15742>
- Scott, James C. (2004). *Los Dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era.
- Suárez Moreno, Cecilia. (2020). Nuevas proposiciones estéticas desde América Latina: del ethos barroco al ethos caníbal / New aesthetic proposals from Latin America: from the baroque ethos to the cannibal ethos. *ISLAS*, 61(194), 44–57.
- Traister, Rebecca. (2019). *Buenas & enfadadas : el poder revolucionario de la ira de las mujeres*. Capitán Swing, D.L.
- Troncoso, Verónica. (2015). *Lenguaje y archivo: Exploraciones performativas, visuales y sonoras del archivo Huelga de hambre en la CEPAL, 1977*. Archivohuelga1977.Cl. <https://www.archivohuelga1977.cl/>

10. Anexos

10.1. Entrevista integral a Guajira

Tallerista de arte textil

¿Cómo fue tu encuentro con las capuchas en el Estallido?

A las chiquillas las conocí en la época del Estallido, en noviembre del 2019. Respondí a una convocatoria que ellas hicieron para hacer el taller de capuchas en pleno *boom* de la revuelta. Me acuerdo que el afiche de esa convocatoria decía: "que no falten las artistas textileras, bordadoras, tejedoras. Trae tu costurero, trae tus telas, hilo, elástico". Y yo siempre he sido como Diógenes, lo guardo todo, porque siempre me va a servir para algo, y dije: "al fin voy a poder ocupar todo lo que tengo: hilo, cinta, todo". Y llevé todo, llevé las telas. Fue una convocatoria grande, éramos como 100, en un parque, en San Borja, que queda en el centro, en Universidad Católica. Nos juntamos ahí y nos reunimos en grupos. En ese tiempo se estaba discutiendo sobre la nueva constitución, puesto que el pueblo quería una nueva constitución. Cada día en los talleres conversábamos de los temas que queríamos que, como mujeres, se incluyeran en esa nueva constitución. Y ahí, mientras hacíamos las capuchas, hablamos y yo sentí que encontré mi tribu.

Luego de eso, salimos a marchar. Fue en pleno Estallido y tuvimos que pasar entre las piedras y la gente encapuchada. Pasamos por los mismos encapuchados a los que hacíamos alusión, que son los que se ponen "cabeza de polera", como le dicen. Pasamos al lado de ellos que estaban en plena guerra con los pacos y fue muy lindo porque nos hicieron camino, nos abrieron camino. Éramos como 100 mujeres, todas con capuchas, y nos aplaudieron. Pasamos entre las piedras que volaban por arriba y llegamos a Plaza Dignidad. Y ahí yo sentí que encontré mi tribu, mi gente.

En ese momento, yo estaba trabajando haciendo subtítulos, trabajaba de noche. Me fui con la capucha puesta, es esta que fue la primera. Me sentía tan empoderada que llegué a la pega con capucha. Me fui caminando a mi pega y llegué, toqué el timbre y trabajé con audífonos en cabina y todos me aplaudían. Había alguna gente, como los técnicos, que eran venezolanos y me miraban raro y como que les dio miedo, según ellos, y me acusaron a los jefes. Y por llegar con capucha me echaron de la pega.

Después, todas las semanas hacían convocatorias y empecé a ir a las capuchas. Me hacía todos los viernes una capucha nueva y la gente me decía: "oye, qué linda tu capucha" y me empezaron a encargar. Y como estaba sin pega, empecé a vender capuchas. Entonces ya empecé después a ir todos los días porque todos los días había marchas. Iba a vender capuchas y después me iba a marchar. Estuve así desde el Estallido, dos años viviendo de vender capuchas y hacer talleres. Después fue tan expansivo todo que se empezó como a masificar y como me decían que "te quedan lindas" y todo, y yo empecé a encontrar más cosas. Iba a las ferias a buscar cosas. Y las chiquillas me dijeron ya, "vamos a hacer capuchas rojas" porque estaba apareciendo mucha gente mutilada por los ojos. Vamos a hacer capuchas rojas por toda la sangre derramada. Y después empezó a salir rojo en todas y ahí nacieron las capuchas rojas.

Cuando hablas de las chiquillas, ¿hablas de las Capuchas Rojas en Resistencia?

De las Capuchas Rojas. Claro.

¿Teníais algún distintivo particular?

Claro, el rojo. Ya después empezamos a llevar vestuario. No solo era la capucha, sino el vestuario entero, como el personaje entero hacia abajo. Empezamos a ocupar un *hashtag* que se llamaba "#capuchas rojas en resistencia". Nunca quisimos hacer un Instagram porque en ese tiempo había mucha persecución. Y después se votó la ley anticapucha y antibarricada. Entonces, con mayor razón, más gente salió a marchar por el derecho al anonimato. Pero nosotras no lo veíamos como anonimato, sino como que la capucha nos iguala. Somos todas una en un territorio de resistencia. Y más ese objeto que era muy masculino y que ocupaban los hombres para tirar piedras, nosotras lo retomamos porque siempre lo masculino es el protagonista en todo, en la protesta, en todo, pero era también nuestra lucha femenina. Por eso tomamos la capucha, la adornamos y le ponemos cosas, para que nos vean, para que nos digan "aquí estamos, estamos acá", para que la lucha no solo sea masculina. Porque hasta la lucha se roban, que no es solo masculina sino femenina también.

¿Sentías que cuando salíais a la calle, podíais dar miedo o que os asociaban a la violencia de las capuchas de la primera línea?

Era todo lo contrario. La mayoría de los que trabajaban como técnicos eran venezolanos; ellos tienen otro pensamiento político. Los que llegan aquí a Chile, la mayoría, son fachos y no están de acuerdo con nada, con las protestas ni con nada. Ellos llegan a un país que se supone que era un oasis, pero en realidad no era un oasis. Estaban muy dados de vuelta porque decían: "oye, aquí hay protestas" y aunque bien está subversiva la capucha, era rosada, imposible darle miedo a alguien con una capucha rosada. Mis compañeros, que eran la mayoría chilenos, me aplaudían desde las otras cabinas, y yo con los audífonos trabajé igual y estuve todo el turno con la capucha. Más que nada fue por eso, porque los venezolanos son cerrados y la mayoría que llega aquí son fachos. Así que no. Cuando yo me fui caminando ese día, me hacían todos ovaciones, porque el ambiente de ese tiempo era todo revuelta. De hecho, muchas veces me fui en metro a mi casa con la capucha puesta, ¡me sentía tan orgullosa de ser Capucha Roja! Después empezó la persecución y dije: "ya me estoy arriesgando" porque me puede seguir un paco en plena revuelta, además con la ley anticapuchas.

Además de la ley anticapuchas, ¿hubo otras oposiciones a través de redes sociales, grupos políticos que quizás no estaban de acuerdo, personas infiltradas en los talleres?

Yo creo que no. En ese tiempo yo sentí que todo el mundo estaba en revuelta, por lo menos en mi círculo era así, todos estaban de acuerdo. De hecho, la primera vez que fue la revuelta, cuando la gente se quedó sin micro, sin metro, entrevistaban a la gente y decían: "saben qué, está bien, ya basta". Yo lo miré por la tele en ese tiempo porque me fui temprano de mi pega y lo veía como un sueño, como que los chilenos despertaron al final. Claro, ahora vemos que Chile despertó, se fue al baño y se fue, pero en ese tiempo sentía que todo el país estaba en movimiento. Había que tener cuidado siempre con los pacos. En un momento nos juntamos en el GAM y ahí nos dijeron que había pacos de civil preguntando dónde se juntaban las Capuchas Rojas; eso fue lo más que tuvimos en contra. Tuvimos que tener más protección, el grupo de Whatsapp que teníamos lo sacamos porque pensábamos que podían haber infiltrados.

Eso, pero nunca sentimos que hubiera alguien en contra. Todo lo contrario, cada vez más gente se sumaba. Cuando salió lo de Las Tesis, más gente se unió e hicimos Las Tesis un par de veces con las capuchas y fue un *boom*, reventó. La oposición siempre era de la derecha que trató de criminalizar un poco. Pero si no, todo el mundo estaba de acuerdo.

Claro, ahora vemos que está todo como en desilusión, pero en ese tiempo era una revuelta que la sentíamos propia a todos, eran tantas luchas que se unieron.

¿Cuál es tu vivencia de manifestarse con la capucha? ¿Qué cambia al salir con ella a la calle?

Cuando empezó, yo iba con mis cuatro hermanos. Íbamos a tirar piedras al paco y después al caballo de Dignidad. Yo siempre me quedaba sola en el caballo, miraba y sentía que me faltaba algo. Y cuando encontré a las Capuchas Rojas, sentí que encontré mi espacio, mi lugar, mi tribu. Con la capucha me sentía empoderada. Cuando salíamos a la calle, era como una guerra al final. Mientras hacíamos las capuchas, sentíamos las bombas, la lacrimógena, el fuego, las llamas... Al salir con la capucha, creamos personajes. Por ejemplo, yo decía: "voy a ser una guerrera vikinga" y me ponía como un moicano, o "voy a ser la guerrera del agua" y salía con ese personaje. Era como empoderarse y salir a la guerra, y con la capucha, sentía que era una guerrera.

¿Dónde sientes que quedaba la rabia, os atravesaba en algún momento durante la construcción de la capucha o al salir a la manifestación?

Sí, todo el tiempo. En ese contexto de la revuelta, mientras hacíamos las capuchas, hablábamos de nuestros propios problemas. De la rabia que era, "oye me pasó esto, me acosaban en el metro". Las chiquillas contaban las historias de los pololos, de los esposos que les pegaban o hablaban de la violencia obstétrica, todo eso. Mientras el oficio de la capucha se hace, nos juntamos y bordamos las rabias. Tejemos, cosemos las rabias, las vivencias. No es solo tejer la capucha, dentro de esta capucha está todo, la capucha lo soporta todo. Y yo creo que por eso también se le pone tanta cosa, "le voy a poner esto porque me simboliza esto". Yo, cuando hacía los talleres, les decía a las chiquillas: "busquen un elemento significador, que les provoque", si es que quiero poner un collar de un tigre porque me siento un jaguar o no sé. La capucha contiene eso, contiene la rabia, contiene amor, soporta todos esos sentimientos mientras una la construye, sentimiento colectivo de la rabia y la lucha colectiva propias de lo femenino. Que todas hemos sufrido que te toquen en el metro, que te hueveen en la calle. Sí, la capucha lo soporta, está contenido todo eso.

Esos sentimientos estaban en la construcción de la capucha, pero ¿de qué manera se transmitían en las performances?

Cuando fuimos más, fuimos como 200, y era como un río, un río de sangre que se veía. Y cruzamos un puente que hay por Providencia, y éramos todo rojo, rojo, rojo. Era impactante para la gente vernos. No se podía pasar porque había mucha lacrimógena, y nos abrían paso, y éramos como un río de sangre. Esa vez hicimos Las Tesis en el puente Pío Nono, y de ahí no nos dejaban pasar. Hay un video donde está una compañera diciendo el *Manifiesto Capucha* con un megáfono y todas apoyándola porque había mucho humo, mucho gas, y me acuerdo que cruzamos ese puente rojo y yo me sentía como un gran cuerpo que era como rabia, era también el sentimiento de angustia porque estaban en ese tiempo recién apareciendo los mutilados de los ojos. También era amor porque cuando terminábamos la performance siempre nos abrazábamos. Había compañeras que se vestían con los ojos con sangre o el útero con sangre, representando la violencia obstétrica de las mujeres, lo que cuesta en este país ser mujer, bueno, en todo el mundo.

Dibujábamos siluetas en la calle, como de los muertos, porque empezaron a ver que había muchos muertos que estaban apareciendo en las protestas o aparecían en incendios con balazos en el cuerpo. Entonces representaba eso, esa rabia como

contenida, colectiva también. Mucha gente se ponía la capucha y se unía espontáneamente a nosotras cuando íbamos marchando. Creo que era rabia, amor, angustia, era un mix de sentimientos que se compartía, yo sentía eso, que compartíamos todas ese mismo sentimiento.

¿Hicisteis alguna otra performance?

Como todos los viernes había convocatoria de marcha, siempre armábamos performance. Cuando se supo lo del caso de Gustavo Gatica, que es un fotógrafo que estaba sacando fotos y le llegó un balazo y quedó ciego, ese tiempo fue muy fuerte porque mostraron las fotos de él con su ojo sangrando. Entonces se nos ocurrió hacer unos ojos gigantes y marchar con esos ojos y hacer la performance, nosotras con las capuchas rojas y los ojos en la calle, puestos así entremedio.

Después marchamos con un colectivo que se llama Teatro Síntoma, ellas son actrices y escribieron un manifiesto capucha, y siempre se nos ocurrían performances e ideas para ir haciendo en la marcha.

¿Cómo ese período también ha influido en tu práctica textil? ¿Cómo las capuchas siguen estando presentes en tu vida?

Desde 2019, empecé a hacer talleres. Después, comenzamos a organizar jornadas de artes y oficios. Como éramos muchas, en el GAM nos conseguimos un espacio. Para los días de la mujer, la previa del 8M, convocábamos un fin de semana antes varias actividades: talleres de capucha, talleres de escenotipias, talleres de bordado, de pintura, de fotografía, de arte textil, pintura en tela... Yo me encargaba de esas jornadas y hacía como cuatro talleres al día. Era una mesa larga, recuerdo, llena, todas las cabras haciendo sus capuchas. Era una locura, yo necesitaba ayuda. Llevaba la tela y ahí con los moldes cortábamos. Después me di cuenta de que las chicas se demoraban mucho y algunas no sabían coser. El oficio me fue dando esa experiencia. Luego llevaba las bases de las capuchas hechas y empecé a separar los materiales: el material para adornar, el material para la trenza, porque usábamos muchas capuchas con trenza.

Desde 2019 hasta el día de hoy, 2023, sigo haciendo talleres. Ahora, vengo de finalizar un taller, pero siento que he tenido que darle la vuelta, por ejemplo, a cómo nombro el taller, porque la palabra "capucha" es súper fuerte, sobre todo en este tiempo actual, en el que el rechazo ha ganado y la constitución la va a escribir un partido republicano que es ultraderechista máximo. Siento que después de que ganó el rechazo y después de la pandemia, los movimientos sociales se fueron apagando. Creo que la pandemia fue creada para apagar los movimientos sociales de todo el mundo.

La gente no sale a marchar, ya hay mucha represión. Si sales, este gobierno, que se supone que es de izquierda, te reprime. De hecho, yo iba todos los 18 de octubre a vender capuchas, y el último 18 de octubre no pude, me mojaron los pacos, tuve que salir arrancando. O sea, la calle ya no es un espacio seguro como lo era en ese tiempo. Cada vez quedan menos espacios que en ese tiempo se habían abierto, los espacios para hacer talleres, para unirse... Lo que se logró unir la gente, ahora fue destruido por esto del rechazo, y creo que hemos retrocedido, no sé, como 10 años más de lo que habíamos avanzado. Ahora, por ejemplo, yo no puedo decir que hago taller de capuchas. Yo le cambié el nombre y le puse "taller de máscara textil" y le di otro enfoque. Ya no es un enfoque de lucha como era en ese tiempo, sino que ahora hago taller de máscara textil, antifaz, máscara y capuchas, y las nombro. Pero yo no puedo decir explícitamente que es taller de capuchas. De hecho, he postulado tres veces a este colegio para hacer el taller, y

como era taller de capuchas, no me consideraban porque lo consideran como adoctrinamiento. Le han cerrado varios espacios.

Como la ultraderecha está tan presente, ante cualquier movimiento que intentamos hacer desde pequeños grupos o colectivos sociales, la ultraderecha se salta el tiro. De hecho, intentamos hacer taller el año pasado para el Día del Niño, y ellos postearon unas fotos que nosotras habíamos hecho de un taller de capuchas para niños, acusando de que estábamos adoctrinando. Yo tuve que cerrar mi cuenta, ponerla privada porque me escribían cosas, y mi Instagram estuvo súper baneado. Porque si tú lo ves, es pura capucha. Ahora he tenido que cambiar el enfoque de mi taller. Claro, en ese tiempo era como lucha, para salir a la calle. Y ahora está orientado a la creatividad, al reciclaje textil. Pero también sigo enfocándolo en recuperar oficios que permiten juntarse con un tecito, a bordar, tejer y conversar e intercambiar saberes ancestrales que son propios de lo femenino. Ahora lo acabo de terminar y las chiquillas fueron súper aplicadas. He intentado buscar otras materialidades. Por ejemplo, ahora lo hice de mezclilla. También he buscado darle otro concepto. Por ejemplo, ahora lo hice con los arquetipos de Carl Jung. Intenté que las chiquillas hicieran su *alter ego* para replicarlo en una máscara. Ya es otro enfoque. No es un enfoque de lucha, porque siento que no hay esperanza, que no hay ya por qué luchar. A mí me pasa eso, como ya no queda más que luchar, entonces nos ponemos a hacer máscaras para juntarnos. Ahora era un grupo súper pequeño, pero las chiquillas me llenaron el corazón porque me encanta hacer talleres. Yo igual soy súper ermitaña y todo, pero el taller siento que me retroalimenta mucho.

10.2. Entrevista integral a Señora Serpiente

Artista textil y *performer*

Tu exploración del artefacto capucha, ¿nace a partir del Estallido o lo empleabas antes?

Nace a partir del Estallido, dentro de un colectivo que se creó en París durante el Estallido Social en Chile. Y fue principalmente en esta ocasión que hubo esta reapropiación de la capucha por parte del movimiento feminista. Desde ahí nos interesó. No nos interesó la capucha que era utilizada por los grupos armados de izquierda, sin oponerme absolutamente a eso, simplemente que es esta otra forma de vida, más carnavalesca, más constructiva que nos interesó.

¿Y empezasteis también haciendo talleres donde os juntabais para confeccionarlas?

Sí, hicimos distintos talleres, talleres en las casas de distintas compañeras y compañeros militantes. El primer taller lo hicimos en la casa donde yo vivía con una amiga. Este primer taller fue súper lindo, algunas cosían con la máquina para hacer bases de capuchas, otras ayudábamos con la decoración... Otro taller fue en la casa de una chica con la que militábamos con el grupo que se llama La Brigada Serpiente. También los hemos realizado en distintos centros asociativos a los que hemos tenido acceso durante estos años. Desde el 2019, todos los años hemos realizado talleres de capuchas.

¿Y teníais algún símbolo, alguna especificidad en vuestras capuchas que os identificara como grupo?

No, yo creo que también es porque tampoco eran las capuchas las que nos definían como grupo. El grupo emergió primero como un grupo que se organizó luego del Estallido Social, en el transcurso de la revuelta, y donde realizamos distintas acciones que servían para hacer frente al momento y apoyar desde el lugar que nos tocó vivir. Algunas acciones implicaron la confección y la utilización de capuchas. Por ejemplo, hay una en la que hicimos altares de santos populares, ahí estaba Lemebel, estaba el Perro Matapacos, estaba Macarena Valdés y estaba Gladys Marín. Hicimos estos altares colectivamente. Y luego hicimos un evento que le llamamos *Procesión de los Santos de la Barricada*, en relación a lo del México y ahí algunas marchamos con capuchas, de hecho, yo creo que no tenía capucha, pero estaba el elemento capucha. Nos apropiamos de ciertas oraciones y de ciertos cantos religiosos transformándolos en consignas de lucha.

¿Cómo es para ti la experiencia de manifestarse con la capucha?

Lo he hecho en varias circunstancias que creo que son distintas en mi caso, puesto que en general, yo estoy encapuchada pero también me hago un traje. Yo creo que eso cambia completamente la experiencia. En las primeras oportunidades, me sentía aportando un símbolo de lucha que a mí me parece totalmente fascinante. Luego, con los trajes, ya es otra cosa, porque con la capucha está esto de que ocultas tu identidad al mismo tiempo que te vinculas con un colectivo, a la manera del pañuelo verde de la campaña por el aborto que empieza en Argentina. Te sientes de alguna manera protegida, te sientes con las compañeras. Pero en mi caso, con el traje es otra cosa, porque la capucha te la pones y después te la puedes sacar y listo. El traje implica un compromiso con la performance que es desde el inicio hasta el fin y que es súper potente.

Con el colectivo de La Brigada habíamos organizado una performance que era un baile. Bailábamos una canción de una artista chilena que se llama Tomasa del Real. Es una

canción de reguetón, la bailábamos durante las manifestaciones del 8 de marzo y en las de las *fiertés*. Luego, el colectivo de La Brigada se disolvió y ahora, con otras compañeras, lo seguimos haciendo y seguimos portando las capuchas. Muchas de las compañeras explican que justamente la capucha es algo que les permite realizar esta coreografía que es bastante sexualizada, bastante osada, con un vestuario provocador. Lo que hace la capucha es inventarte otro personaje ficticio a partir del cual tú puedes sentirte en libertad de realizar estas performances. De hecho, me acuerdo lo que me decía una compañera, que hablaba con la psicóloga de que para ella, teniendo un cuerpo no hegemónico, había sido súper fuerte la experiencia de mostrar su cuerpo en estas ocasiones.

¿Has o habéis encontrado oposiciones al hecho de estar encapuchadas?

No, y acá, por ejemplo, no puedes ocupar velo y todo eso, pero a estas capuchas es mucho más difícil oponerse por ser algo tan festivo, tierno... Pero lo que sí hemos recibido son oposiciones en cuanto a las coreografías de reguetón. Gente que nos decía "pero no estarán ustedes contribuyendo a esta exotización". Me parece absurdo esto de que "yo estoy realizando la operación de exotizarte y entonces, a ver, ¿por qué tú te exotizas?". Me parece absurdo tener que responder frente a la exotización que te pueda estar realizando otra persona.

Tienes varios personajes que exploras a través de tus trajes, tus vestidos y las capuchas. ¿Cuáles son estos personajes? ¿Los consideras como personajes?

Sí, le podemos decir personajes. Está el de Medusa que, de hecho, ocupé ahora en esta performance que realicé el sábado, y ahora ya con eso adquiere otra forma de vida porque antes lo estaba ocupando solamente en manifestaciones. Es Medusa de la mitología griega, que ha sido retomada por los movimientos feministas, puesto que su historia es una clara muestra de lo que puede hacer el patriarcado porque Medusa ha sido principalmente conocida en relación a la mitología de Perseo, que es el que le corta la cabeza. Gran parte de las reproducciones de su historia son la pintura y la escultura de su cabeza cortada. Claro, eso es sumamente patriarcal, primero porque la mujer tiene sentido dentro del relato heroico de un hombre blanco y luego porque la parte que es borrada es que ella fue castigada por Atenea por haber sido violada en su templo. Vemos a la víctima de la violencia pagando las consecuencias y la rivalidad entre mujeres. Existió una repropiciación de Medusa, el libro de Hélène Cixous *La risa de la Medusa* que revaloriza a la Medusa más allá de esa historia. A mí me interesó porque había leído un texto de una chica que describía a las manifestantes de la revuelta en Chile en términos de la medusa, diciendo que la policía era los espejos de Medusa, provocando el daño ocular. Me inspiré bastante en ese texto. A la capucha le puse unas gemas, justamente, para evitar el efecto del espejo. Tiene marcas doradas simbolizando esta parte de la historia donde se cuenta que ella, luego de haber sido condenada, se empieza a arañar la cara por sentirse horrible. Yo hice esas marcas doradas donde también se puede pensar como una manera de resaltar las cicatrices como en la técnica japonesa de poner con dorado los quiebres de las tazas.

Luego está un traje rojo al que le puse Vampira. No tiene muchos elementos como para que uno pueda distinguirlo como tal. Y era, yo creo, porque en ese momento me dieron ganas de encarnar y de relacionarme con esa energía, también con la sexualidad. Yo, siendo una persona que nació en Latinoamérica, en Chile, un país súper católico, súper conservador, ¡híper conservador! (piensa tú que la ley de divorcio civil fue aprobada sobre el año 2000 y algo y la gente se oponía) y que estudié en un colegio de monjas, viví mi sexualidad de manera súper reprimida, con mucha culpa, la vivía como forma de pecado.

Para mí, la confección de ese traje fue una oportunidad para relacionarme con esa manera de poder presentarme al mundo, donde estaba atravesada por varias complicaciones. Al vampiro lo relacionaba también con una canción de Tomasa Real, justamente.

Y bueno, el otro traje es de Diablo. Es el último traje que hice. Ahí yo tenía, bueno, tengo ese proyecto, pero es un proyecto súper a largo plazo que es hacer las cartas del tarot porque me encanta el universo de las cartas del tarot, de los arcanos mayores. Resulta que uno tiene asignado un arcano mayor según su día de nacimiento y, de hecho, también tienes un arcano mayor asignado por el año. Si sumas las cifras de tu cumpleaños y del año, a mí me tocaba el diablo. Me parecía súper interesante pensar el contexto del traje para relacionarme con ese tipo de dispositivos simbólicos, energías, etc. Y al mismo tiempo, pensarlo también dentro del movimiento feminista donde me parece que tiene mucho sentido en relación con ciertas reivindicaciones que tratan de traer todo eso que se saca de los márgenes de lo permitido, aceptar lo oscuro, la muerte, como parte de la vida. Lo mezclo también con mi personaje Señora Serpiente. De hecho, voy a hacer unas fotos con ese traje donde las dos criaturas que sostiene el Diablo en la carta sean serpientes. Me gusta ir mezclando estas simbologías que son preexistentes y luego reinventarlas y ver cómo también sirven para pensar, para crear.

Hay otro punto que me parece de suma importancia, y es que la revolución, la liberación, son cosas que no existen y que hay que inventarlas. Para mí, el hecho de portar estos trajes, las mini-representaciones y crearlos, es parte de crear ahora eso que queremos, no como un horizonte, sino como una condición de existencia.

¿Cómo las capuchas pueden permitir performar identidades en los márgenes y cómo tienen que ver con lo cuir y con desestructurar los estereotipos de género?

Yo, en general, suelo tener una expresión de género bastante femenina, y a uno de estos trajes, el de vampiresa, le quise poner una serpiente en la parte donde está ubicado el sexo. La verdad es que a mí me implicó un cambio corporal. Fue durante una performance que hicimos espontánea con una amiga, y en donde (y esto es también lo que pueden provocar los dildos, los juegos sexuales y todo), sentía un nuevo dispositivo que extendía las posibilidades de mi cuerpo y en donde se abrían posibilidades de utilización y de creación.

Estos personajes también han ido transitando en espacios diferentes. ¿Cómo viven estos personajes fuera de las manifestaciones?

Ahora estoy interesada en empezar a darles más vidas porque también pasa que los trajes en *crochet* implican mucho trabajo. Justamente, después de que hice esas dos serpientes para las cartas del tarot, que eran gigantes, pensé: "¿cómo lo voy a tener guardado todos los otros días del año?". La cosa es que yo también escribo, he escrito poesía, fue sobre todo a partir de los poemas y de tener los trajes en *crochet* que dije: "igual quiero hacer más cosas". Y bueno, el sábado fue mi primera performance fuera de las manifestaciones. Consistió en una pieza que mezclaba un poco de cosas teatrales, mezclaba estas poesías. Trabajé en colaboración con amigas en la confección de piezas sonoras que acompañaban la performance y en los visuales. Me gustó un montón la pieza, aunque hubo algunos fallos técnicos y, como primera pieza, siento que fue súper denso (duraba 25 minutos, pero yo creo que es de 40). Fue una experiencia súper interesante que conjugaba distintos tipos de creaciones que yo realizo y que realizan también gente que conozco y que admiro y que permitió crear otros universos.

Alguien me comentaba, a propósito de la performance, que le llamó la atención el hecho de que, en general, podríamos pensar el tejido o los objetos como manera de representación de ciertas ideas, pero que él sentía que en esta performance no era de esa manera, sino que era un poco al revés, que era a partir del tejido que estas narrativas se elaboraban. Yo también lo pensé en relación a la práctica del textil que, como te decía anteriormente, a mí me parece fascinante.

Tengo un textito en donde describo las técnicas textiles como un abrazo a la materia porque casi todas requieren que tus dos manos se impliquen en la materia, que formen una especie de círculo en donde está necesariamente todo el tacto, siendo el abrazo algo que me parece súper poderoso también políticamente. Está el movimiento Chipko de India, un movimiento desde los años 70 y que todavía perdura, en donde una de las acciones más conocidas es el abrazo a los árboles. Está esta idea de "ahora abrazo al árbol y ya yo no soy más yo, este árbol ya no es solamente este árbol, ahora somos los dos y es por eso que tú no lo vas a talar". Me parece importante empezar a salirse un poco de la idea del individuo, del individuo blanco, hombre, cis, rico, etc. En este caso vendría siendo la materia con la que nos vamos aliando y con la que vamos extendiendo también las posibilidades de nuestro cuerpo.

En el caso de esta performance, pero se puede extender a muchos casos, siento que es como si la actividad de hacerte tu capucha o las actividades manuales y creativas estuvieran relacionadas con la carta de la fuerza, como si se fuese destapando una especie de fuego y donde esos fuegos son los distintos fuegos, son las distintas energías, la rabia que va pasando por ti y tú le estás dando un cierto lugar en el espacio material. Ese tipo de creación vendría siendo entonces como un movimiento de manos que permite esa energía ser de una cierta manera en lo físico. Entonces, en este caso, yo creo que la performance resulta como un cierto puente, una cierta manera de llevar eso hacia otro lado y hacer vivir esos relatos con los relatos que se crean al momento de performar.

¿Cuál es el personaje que has explorado en tu performance?

En esta performance, lo que me interesó explorar eran distintos puntos de encuentro de la manzana y la Medusa, donde ya están las distintas mitologías que convergen en estos entes, cómo hacerlas dialogar. Un elemento central es la mirada. Sabemos el castigo de Medusa de petrificar todo lo que atraviesa su mirada. La manzana también es algo que me interesa desde hace mucho tiempo. Hay un texto que encontré de la Edad Media, un texto que se llama *Reglas de las monjas*, que cuenta que Eva entró en el pecado primero por la vista, porque había visto la manzana, la había visto bella, había puesto su deseo en ella. Desde estas distintas cosas que tienen que ver con la mirada, hacía algunas conexiones en la performance, exploraba estos lazos entre la manzana y la medusa y también la idea de constelaciones y de estrellas. Las mitologías muchas veces están en el cielo, están en las estrellas.

¿Sientes que al sacar estas capuchas, estos personajes tuyos de la manifestación misma, se pierde el sentido político? ¿Lo has transformado en otra cosa?

Efectivamente, la capucha no es la misma en un escenario que en una manifestación. Me parece que sí, que cambia totalmente la operación. Ahora bien, yo creo que de todas maneras en las performances fuera de las manifestaciones para mí también hay un guiño a este símbolo, pero este símbolo no vive de cierta manera. Me parece que, como símbolo político en cuanto a su historia y todo eso, tiene más valor dentro de la manifestación.

¿Hay algo más que te gustaría añadir?

Existe toda esta discusión de lo colectivo y de lo individual. Existe esa idea de la opacidad, de ya no más subjetivación porque ya ha sido demasiado trastocada desde el capitalismo neoliberal. Una cosa que encuentro fascinante de la capucha es que me parece que resuelve estas disputas de una manera muy bella porque, en cierto modo, se borra esta ilusión de identidad para jugar. Podríamos decir que se trata de un proceso de subjetivación, pero que no parte desde el tú, ese gran tú, para encarnar distintos tipos de personajes, de relatos, pero al mismo tiempo se te vincula con un colectivo, porque, en general, son grupos de personas, de mujeres, de disidencias que realizan estas capuchas. Se sigue manteniendo operativa la herramienta política que fue, desde un origen, esconder la identidad porque evidentemente también puede pasar que gente venga a ocultarse luego de hacer alguna acción directa en grupos de personas encapuchadas en los que este carácter festivo y todo eso le da otra impronta que permite que las fuerzas policiales van a tener mucha más dificultad a oponerse.

10.3. Entrevista Integral a Cheril Linett

Performer, directora

¿Podrías contextualizar tu trabajo sobre todo respecto a la Yeguada Latinoamericana? Yo soy actriz de profesión pero no me dedico a ejercerla. Desde que egresé de teatro me he dedicado a hacer performances. Llevo haciendo mis propias obras desde el año 2015. Comencé a invitar a personas a hacer parte de las performances, primero era a una persona más, cuando estaba trabajando en una serie que se llamaba *Coreografía de la succión*. Luego comencé a invitar a otras amigas más y ahí se generó mi inquietud por poder crear imágenes con más cuerpos, con más personas. Me interesaban mucho los discursos feministas, creo que con la performance me fui encontrando con las problemáticas de género, con ciertos cuestionamientos de mi propia identidad y pude darles un sustento al encontrar a otras teóricas, teóricos, teóricas que escribían sobre esto. También me pasó que pude poner en palabras ciertas cuestiones que me generaban inquietud o situaciones injustas o que observaba machistas, patriarcales y que no las comprendía como tal antes. La performance me sirvió para eso, también para conocerme más a mí. Las artes escénicas me dieron herramientas para poder dirigir a otras personas y así es como convoqué a una performance que se llamaba *Yeguada Latinoamericana*. Luego esta performance se transformó en un proyecto porque me pareció interesante lo que pasó ese día y quise repetir la acción pero de otro modo porque nunca hago exactamente la misma performance otra vez, sino que siempre las hago diferentes o están enfocadas a contextos distintos: diferentes fechas conmemorativas, espacios, lugares que portan distintas memorias... Todas tienen que ver con espacios institucionales que han ejercido poder y represión a la ciudadanía entera, sobre todo a nosotras, identidades que han sido consideradas subalternas como las mujeres y las disidencias sexuales. Entonces así fue como comencé a dirigir y no ejercí más como actriz, sino que me dedicaba a dirigir performances, que también es una metodología muy distinta. No es tan común que alguien dirija performances, sino que es más común dirigir teatro o danza, obras de danza, o hay obras que mezclan teatro y performance, pero no performance como tal dirigidas por alguien y yo siento que hago eso. Entonces así fue como surgió La Yeguada, han sido grupos que surgieron a partir de convocatorias que he ido haciendo o de personas que conozco o con las que he dialogado en algún momento y me pareció interesante invitar, pero siempre de las disidencias sexuales. Con los años se me fue conformando un equipo más estable de trabajo de chicas que ya conozco hace muchos años y ya sé que puedo apoyarme en ellas, así también ellas conocen mucho de mi metodología, me es más fácil dirigir las, así es como está hoy. Ellas mismas comprenden que hay veces que una obra requiere menos *performers* y todo bien, y otras veces más *performers* y así.

¿Estas personas vienen también de las artes escénicas o es un grupo variado? En un principio eran chicas que no venían todas de las artes escénicas. Con el tiempo me di cuenta que era mucho más fácil dirigir a chicas que tuviesen esa experiencia, entonces todas ahora son chicas que tienen una experiencia escénica, menos una compañera que es socióloga, pero ya lleva por años siendo *performer* en mis obras y también actúa en una obra de teatro que estoy dirigiendo, entonces ya tiene mucha experiencia también escénica.

¿Tus performance siempre han sido pensadas para espacios públicos, espacios urbanos o no necesariamente? La mayoría de las veces sí, pero también hay momentos en que han sido obras. Todo tiene que ver con el contexto, con las fechas, en qué se está haciendo la performance, a quién se está interpelando en el caso de las performance de la Yeguada, pero sí, la mayoría sí, en espacios públicos.

¿Y cómo transformaste vuestra acción o cómo influyó durante el momento del Estallido? Yo venía accionando de mucho antes del Estallido, entonces me parecía que era súper necesario también estar presentes en ese contexto, accionar. Además, todo lo que estaba sucediendo, toda la impotencia, todas las violencias de las que estábamos siendo testigos y la injusticia, y que se repitieran en cierto modo los mismos errores de un pasado por falta de memoria, lo hacía muy necesario. Una sentía muy fuertemente que quería estar ahí, en ese espacio, en esa trinchera, entonces por eso quise estar. Partió con la primera acción de Yeguada en la calle, fue muy como “vamos a salir, ¿quién se suma?”. Hubo ciertas premisas en esta primera performance de Yeguada, como la de buscar el contacto visual, posición de ataque, pero con militares esta vez, porque otra vez fue con carabineros. Con la siguiente ya pude conseguir unas bengalas porque en ese momento estaban intentando penalizar cualquier objeto que sea incendiario. Fue como ir respondiendo al contexto rápidamente, a lo que iba sucediendo. Desde el proyecto de Yeguada y con otras de mis performances quise hacer eso: dar una respuesta a lo que sucedía, o crear una especie de ofensiva o de reclamo, manifestar cierta molestia, cierto disgusto con ciertas situaciones que estaban pasando, como la violencia política-sexual, la penalización de quienes se estaban manifestando o a quienes no se estaban manifestando... Por eso era necesario salir.

El visual específico de la Yeguada son las colas, me podrías hablar un poco de ese símbolo, de ese visual. Bueno, la cola está ahí por muchas razones. En el BDSM se utilizan a veces las colas plug anales, porque son fetiche. Yo, en cierto modo, las saqué de ese contexto y las llevé a otro, que también podría ser considerado como porno terrorista de mi parte. Además, por el trabajo que yo hago con el cuerpo y que muchas veces es muy criticado, incluso por algunos feminismos, que ven, cuando uno ocupa su cuerpo o se desnuda, que se está haciendo casi un favor al patriarcado, que es como satisfacer cierto deseo masculino. Me parecía interesante criticar eso también, esa noción de la sexualidad o del deseo masculino que se suele entender como algo erótico, y que también nos reprime en cierto modo, porque uno también puede decidir cómo quiere usar su cuerpo, cómo se quiere expresar con él.

Me parece interesante el hecho de que sea un feminismo disidente y que no sea la vulva o las tetas el símbolo, sino que sea el ano que es más democrático, que todos tenemos fano y también es un órgano erógeno y muy poco explorado, muy poco se habla del placer femenino desde lo anal, se suele asociar a la homosexualidad y me interesaba explorar esa zona. También es muy aurtaudiano en cuanto a la mierda y que ahí está la verdad del ser y todo eso, como que me interesaba mucho también esos otros aspectos de lo anal. Y claro, los caballos tienen mucho que ver con el colonialismo. La especie equina, que fue traída con el proceso histórico de colonización, no era una especie que fuese originalmente de América Latina. Me pareció interesante conocer esos aspectos de la historia y que hubo una primera yeguada de siete yeguas. Además, yo no conocía el término yeguada para referirse a una manada de yeguas y me pareció interesante. Y bueno, acá en Chile todavía se utilizan equinos para amedrentar en las marchas, y los pacos andan paseándose por el centro arriba del caballo todavía, es muy común verles y

me llamaba mucho la atención esa imagen que se utiliza en cierto modo para evocar una imagen de poder. Todas las esculturas que hay acá en Chile, más que esculturas, son como monumentos de los próceres. Es una mezcla de todo esto.

También estaba haciendo en ese tiempo experimentaciones con la danza *butoh* y caminatas animales y me di cuenta que al poner una cola y adoptar cierta posición, hacía que mi misma figura se vea más animal, entonces por eso me pareció interesante empezar a experimentar con este objeto.

Me interesa también es saber la utilización de la capucha, que no la utilizáis particularmente, pero sí en el *Comunicado* lleváis unas capuchas doradas. Me interesaba saber cómo introdujisteis ese elemento asociado justamente a las colas ¿qué significaba en ese momento para vosotros, qué os aportó llevar la capucha en el *Comunicado*? En realidad es porque se estaba penalizando la capucha más que por un tema de ocultar la identidad. Porque nuestra identidad está ahí en los créditos, ya se sabe quiénes somos la Yeguada, entonces no va por ese lado en este caso. Para mí fue una decisión el hecho de no usar capucha en las acciones desde un principio, porque para mí son obras, hay una investigación artística, escénica, que se ha ido desarrollando con los años. Por eso, en el comunicado aparecen los créditos de cada colaboración artística. No son solamente acciones políticas o subversivas sino también obras, para mí son también piezas artísticas.

Entonces, por eso fue esa decisión de utilizar las capuchas en ese momento, como respuesta al contexto, no con el objetivo que se suelen utilizar. También fue porque estaba en esa obra citando al Frente Patriótico Manuel Rodríguez y los comunicados que hacían, donde estaban con sus armas en las manos, con los fusiles en los brazos, mientras iban hablando los comunicados. Me parece muy valorable rescatar parte de la memoria de todo lo que ha sucedido, también de quienes se atrevieron a hacer la lucha armada, a poner esa resistencia y esa ofensiva, y a pesar de que fracasaran en cierto modo, encuentro que fue un acto muy valiente de su parte hacerlo, y que no es fácil. Tuvieron mucho rechazo de los sectores de izquierda. Qué difícil hacer una resistencia armada cuando tampoco tienes todas las armas, y las armas las tienen los otros y tienen la libertad de ocuparlas. Así es que, por eso, esa fue la razón.

Después de un momento de mucha carga, de mucha tensión política, en el que la calle era un lugar muy importante, en el que reivindicar, ¿cuál es el lugar que queda ahora? ¿Cómo sientes que está evolucionando esa carga política de la performance? Siento que estoy en cuestionamiento sobre cómo abordar hoy el espacio público. Últimamente estoy pensando en la performance fuera de Santiago, o incluso fuera de Chile. Me pasa que en este mismo momento estoy dándole vueltas a cómo accionar en Santiago, observando el contexto y viendo cómo se regresa a la calle después de todo lo que hemos vivido, y de la decepción también. Creo que ya no es lo mismo hacer las performance que hice antes del Estallido, o durante la revuelta o en el breve tiempo post a la revuelta. Hoy ya las cosas han cambiado. Yo creo que necesito repensar mucho cómo volver a la calle y cómo enfrentar también a la misma ciudadanía, sabiendo que son quienes también me han decepcionado. Creo que las mismas provocaciones de antes ya no son las de hoy. Me imagino que, como a mí, a muchas otras personas que trabajan en el espacio público les debe estar pasando algo similar, pensando “¿cómo abordo ahora este espacio?”. A pesar de que antes a mí me

interesaba mucho interpelar a las ciudadanías, como una especie de provocación para hacer algo, como una agitación, ahora ya no sé si vale la pena una agitación, eso me estoy cuestionando.

¿Tienes algún nuevo proyecto en este momento? ¿Estás investigando sobre algo?

Sí, también estoy en una nueva obra, pero que no quiero estrenar acá, sino que la quiero estrenar en Barcelona. De hecho fui a empezar su proceso creativo allá en mayo y ahora continúa el proceso acá y quisiera volver allá para terminarlo y estrenarlo. Hay otras obras que tengo ahí en mente, hay algunas que quiero hacer acá, pero para todas necesito recursos y eso también está difícil, está complejo. No he podido realizarlos porque son obras que requieren más financiamiento. Con los años ya no está fácil llegar y hacer una performance y que todo el mundo preste sus colaboraciones, ya estamos más grandes y todo el mundo necesita que se le pague. Necesitamos poder pagarnos también porque si nos estamos dedicando netamente a la creación, a la performance, al menos en mi caso, no puedo ya hacerlo sin remuneración, lamentablemente.

Y estos nuevos proyectos, ¿están pensados también para espacios no teatrales?

Sí, sí todos. Hay una obra nueva que me gustaría hacer también más como teatro performance, pero necesitamos los recursos. Las otras obras son todas pensadas para espacios no convencionales, espacios públicos.