



Universidad de Chile  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Departamento de Diseño

## PUNTADAS PROHIBIDAS

*Estudio analítico basado en los principios de la semiótica de tradición filosófica de la representación visual dada en arpilleras urbanas desarrolladas durante la dictadura militar chilena (1973 - 1990).*

---

Tesis para optar al Título Profesional de Diseñadora Gráfica  
Lorena Verdugo Acevedo  
Profesor guía: Claudio Cortés López  
Julio 2017



*En memoria de mi abuela Uberlinda.*

*Dedicada a cada una de las mujeres que  
lucharon -y luchan- por saber el destino final  
de sus seres amados.*





## AGRADECIMIENTOS

Primero agradecer a mis padres, Susana y José, por enseñarme el valor del trabajo y que la vida es un constante aprendizaje; así como también agradecer a mis hermanos por la paciencia y el apoyo incondicional.

Por otro lado reconocer a mis tíos Sol y Juan por creer constantemente en mis capacidades y representar unos segundos padres en mi vida. Estoy agradecida por el apoyo contante de Daniela, Carolina, Liz y Nicole, compañeras de largas conversaciones y vivencias.

En tanto agradecer a Jacob Bustamante por su gran voluntad de ayuda en el desarrollo de este proyecto y a Claudio Cortés por entre Finalmente agradecer la colaboración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos por permitirme interiorizarme e investigar parte de su patrimonio material y fundamentalmente a cada una de las mujeres que entregaron su testimonio en pos de esta investigación.



## ABSTRACT

Puntadas prohibidas es una investigación teórica sobre la representación visual generada tras las sistemáticas vulneraciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura militar chilena, cuyo foco se centra particularmente en la reinterpretación de acontecimientos presentes en un conjunto de arpilleras urbanas -hoy pertenecientes al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos- producidas en el contexto de aquella álgida época (1973 - 1990).

Para este estudio de carácter analítico se abordan las memorias emblemáticas según Stern, vinculadas al proceso vivido en dictadura, éstas se ven reflejadas en la reinterpretación visual dada en las arpilleras. También reflexiona sobre la resistencia cultural desarrollada en el periodo y hace un especial enfoque al estudio de la imagen.

La investigación desemboca en el desarrollo de un estudio analítico de la arpillera como portadora de una imagen, utilizando como herramienta los fundamentos de la semiótica de tradición filosófica, esencialmente escritos de los autores Georges Peninou y Charles Morris.

*Palabras clave: arpillera, representación visual, memoria emblemática, resistencia cultural, análisis y semiótica.*

# ÍNDICE

07	—	ABSTRACT
11	—	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA
13	—	INTRODUCCIÓN
15	—	PROBLEMA DE ESTUDIO
16	—	JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN
17	—	OBJETIVOS
17	—	+ OBJETIVO GENERAL
17	—	+ OBJETIVOS ESPECÍFICOS
17	—	HIPÓTESIS
18	—	PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN
18	—	METODOLOGÍA
20	—	DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA
22	—	MEMORIA EMBLEMÁTICA
22	—	+ MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA
23	—	+ MEMORIA E IDENTIDAD
23	—	+ OLVIDO Y TESTIMONIO
25	—	+ MEMORIA EMBLEMÁTICA
25	—	- CRITERIOS Y PROCESOS DE LA MEMORIA EMBLEMÁTICA
26	—	- LAS MEMORIAS EMBLEMÁTICAS VINCULADAS A LA DICTADURA MILITAR
28	—	RESISTENCIA CULTURAL EN DICTADURA
28	—	+ RADICALISMO SOCIAL Y GOLPE MILITAR EN CHILE
29	—	+ REPRESIÓN Y VULNERACIÓN DE DERECHOS FUNDAMENTALES
31	—	+ VÍCTIMAS
32	—	+ RESISTENCIA EN DICTADURA
32	—	+ RESISTENCIA CULTURAL

<b>34</b>	REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA POLÍTICA DURANTE LA DICTADURA MILITAR
34	+ REPRESENTAR EN PERIODO REPRESIVOS
<b>35</b>	ARPILLERAS URBANAS
35	+ GÉNESIS DE LAS ARPILLERAS
37	+ FENOMENOLOGÍA DE LAS ARPILLERAS
39	+ SUS TEMAS: TESTIMONIO Y DENUNCIA DE UNA ÉPOCA
39	+ ARPILLERISTAS COMO SUJETOS DE RESISTENCIA POLÍTICA
39	+ DISTRIBUCIÓN Y SOLIDARIDAD INTERNACIONAL
41	+ ARPILLERAS DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS
<b>42</b>	SELECCIÓN DE MUESTRAS REPRESENTATIVAS
44	+ OBJETO DE ESTUDIO
45	+ CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA MUESTRA REPRESENTATIVA
55	+ MODELO DE ANÁLISIS: PROGRAMA ICONOGRÁFICO
<b>56</b>	ANÁLISIS DE MUESTRAS REPRESENTATIVAS
58	+ CÓDIGO CROMÁTICO
58	- CATALOGACIÓN SEGÚN PATRONES GRÁFICOS Y FRECUENCIAS
61	- TIPIFICACIÓN DEL COLOR SEGÚN APARIENCIA
<b>65</b>	+ TRATAMIENTO DE SIMPLEXOS
65	- DESCRIPCIÓN DE LA MORFOSINTAXIS: EXTRACCIÓN DEL ICONO TOPOLÓGICO
71	- INTERFIGURALIDAD E INTRAFIGURALIDAD
77	- TRAZADO DE PERFILES, TIPOLOGÍAS Y ARQUITECTURA DE BORDE

<b>81</b>	+ MANEJO DE INDICIOS EN LA CONFIGURACIÓN DEL CÓDIGO ESPACIAL
81	- GRADIENTES, SUPERPOSICIONES Y ATMOSFERIZACIÓN
83	- PERSPECTIVAS, ESPACIOS LLENOS Y ESPACIOS VACÍOS
85	- TAMAÑO E INTERACCIÓN DE INDICIOS
87	- DESCRIPCIÓN DEL CÓDIGO MORFOLÓGICO
<b>89</b>	+ CÓDIGO CALIGRÁFICO
<b>97</b>	+ ASPECTOS DE LOS PERCEPTEMAS
97	- DIMENSIÓN SINTÁCTICA: ÍCONOS Y SÍMBOLOS DE REPRESENTACIÓN VISUAL
100	- DIMENSIÓN SEMÁNTICA: REDES Y ENLACES
103	- DIMENSIÓN PRAGMÁTICA: RECEPCIÓN Y EFECTO
<b>106</b>	+ REGÍMENES IMPERANTES
<b>112</b>	CONCLUSIONES
<b>116</b>	ANEXOS
118	+ BIBLIOGRAFÍA
120	+ GLOSARIO EPISTEMOLÓGICO
122	+ ENTREVISTAS
128	+ CARTA MMDH



PLANTEAMIENTO  
DEL PROBLEMA

ACION: PUEBLONA

El día 10 de mayo de 1968, se congregaron

en el salón de la casa de los señores Los Carcerinos

de la localidad de Pucallpa, un grupo de señores

que se ocuparon de discutir el programa de

trabajo que se le presentó al pueblo peruano

en el momento de la liberación del país, en

particular para el caso de Pucallpa y

por los organismos de la zona.

En la fecha que transcurre, se ha

desarrollado el pueblo peruano, en el momento de

la liberación del país, en particular

en las zonas rurales, en particular

en el momento de la liberación del país,

en particular en el momento de la liberación

del país, en particular en el momento de

la liberación del país, en particular

en el momento de la liberación del país,

en particular en el momento de la liberación

del país, en particular en el momento de

la liberación del país, en particular



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación se ve inserta dentro del protocolo definido por el Departamento de Diseño de la Universidad de Chile enmarcada en un énfasis de tipo teórico.

Desde épocas muy tempranas las manifestaciones textiles han poseído un carácter funcional de abrigo y contenedor, asimismo, han servido para manifestar costumbres, creencias religiosas y jerarquías sociales, transformándose en un vigoroso instrumento cultural para representar la ideología de un pueblo (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2017).

En este sentido el carácter comunicativo de estas expresiones también ha permitido representar horrores y experiencias traumáticas, de este modo que mujeres y hombres de distintos lugares del mundo han visto en las manifestaciones populares un medio para expresar temas que les han afectado directamente, como lo son períodos represivos, conflictos armados, situaciones de violencia, vulneración de los derechos humanos, etc. Es en este tipo de manifestación donde encontramos las arpilleras urbanas.

Las “arpilleras urbanas”<sup>1</sup> son desarrolladas por mujeres en clandestinidad durante la coyuntura política vivida tras el golpe de estado de 1973, esta investigación se enfocará específicamente 9 arpilleras pertenecientes al Fondo Fundación Solidaridad del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos<sup>2</sup>. Dicha manifestación permitió mediante una factura manual no especializada a mujeres pertenecientes a la AFDD<sup>3</sup> y pobladoras disponer de un soporte de índole visual -y discursivo<sup>4</sup>- como forma de canalizar sus sentimientos tras las vulneraciones a los derechos humanos y como medio de denuncia de las mismas.

El interés de este estudio por dicha expresión manual se remite a la representación estructural de la arpillera expresada en la imagen como un soporte comunicativo intencional en tiempos donde reinaba la adversidad y la censura.

La denominación de arpillera proviene del tejido basto que la soporta, utilizado tradicionalmente para cubrir del polvo y embalar mercancías -como sacos quintales de harina- generalmente fabricados de cáñamo y osnaburgo. Sus orígenes se asocian a la tradición iniciada por Leonor Sobrino desde los años '60 en la localidad de Isla Negra<sup>5</sup>, dictando talleres artesanales para ayudar a mujeres de la comunidad a generar ingresos familiares.

Otro antecedente de la arpillera en Chile lo conforma la obra de la artista Violeta Parra, quien tras contraer una hepatitis en 1958 se ve obligada a permanecer en reposo dando inicio al desarrollo autodidacta esta técnica textil<sup>6</sup>. El año 1959 exhibe sus arpilleras en la Feria de las Artes Plásticas en el Parque Forestal de Santiago, posteriormente en 1964 su obra fue reconocida y expuesta en el Pavillon de Marsan del Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre.

1. Concepto acuñado por la teórica del arte Liisa Voionomaa en “Arpillera chilena: compromiso y neutralidad: mirada sobre un fenómeno artístico en el período 1973 – 1987”.

2. El Museo es un espacio creado para dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado durante la dictadura militar chilena (1973 – 1990); además de dignificar a las víctimas y a sus familias y estimular la reflexión en tanto al respeto y la tolerancia, con la finalidad que estos hechos nunca más se repitan. Fue inaugurado el 11 de enero del 2010 y su construcción forma parte de las recomendaciones de la Comisión de Verdad y Reconciliación, Informe Rettig.

3. Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

4. Gran parte de las arpilleras poseen dentro de la composición texto lingüístico escritural, mientras que existen algunas que poseen un relato o manifiesto escondido en un bolsillo oculto en el reverso del soporte.

5. Sobrino viaja a Isla Negra para vacacionar, ya instalada en la localidad, decide impartir talleres de economía doméstica que derivaron en la producción de arpilleras como sustento familiar.

6. Sus arpilleras pasaron de ser un pasatiempo tras la inmovilidad una técnica recurrente en la artista.

Sin embargo, las arpilleras que son el foco de este estudio, a diferencia de sus antecesoras, se construyen mediante ensambles de retazos de tela y materiales de desecho, formando figuras e imágenes mediante costuras; técnica similar a la utilizada en las molas panameñas<sup>7</sup>.

Razonar sobre este tipo de objetos es una tarea poco frecuente desde el punto de vista académico, y menos como un proyecto de título en el área de diseño. De este modo, desde la visión del diseño gráfico -que es mi área de interés- los vínculos entre las arpilleras y los productos del diseño gráfico son los siguientes:

1. Posee valor comunicacional, es decir, entrega información a disponibilidad de un lector competente e interesado.
2. Pretende interpelar a un lector apelando a la sensibilidad o conciencia.
3. Condensa y compone imaginativamente una determinada época histórica, social y cultural.
4. Originan imágenes -representaciones gráficas- dotadas de una estética y técnica visual.
5. Ambas representan expresiones sociales llevadas a un espacio público.
6. Genera asociaciones mentales, activando la memoria de quien interpreta.

La presente investigación de carácter exploratorio posee como problemática la representación visual -mediante el soporte de las arpilleras- de hechos vividos durante la dictadura militar chilena, siento el tema abordado desde el campo de la visualidad con un carácter analítico, sin desmerecer el carácter historiográfico que ya ha sido abordado en otras investigaciones respecto al tema.

En las páginas finales de este documento se encuentra un glosario epistemológico<sup>8</sup> que busca definir las palabras específicas derivadas de la semiótica/estética de la imagen<sup>9</sup>.

Esta investigación aborda el concepto de memoria emblemática propuesto por el historiador Steve Stern donde desarrolla en profundidad las memorias asociadas al golpe de Estado de 1973. Por otro

lado, indaga en el desarrollo de una contracultura como herramienta de resistencia y denuncia frente al régimen impuesto. Finalmente se aborda el tema de las representaciones visuales desarrolladas en periodos represivos, siendo esta la base para el desarrollo de las reinterpretaciones de acontecimientos plasmadas en las arpilleras urbanas.

El propósito de la investigación es generar un documento de carácter analítico, el cual sirva de aporte al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y su colección de 407 arpilleras (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2017). Aporte que en el futuro podría constituirse como un libro institucional que sea algo más allá que un simple catálogo razonado, incorporando más muestras de la colección analizada.

De este modo, este estudio pretende abrir la discusión respecto a representación visual y política, permitiendo a futuros investigadores explorar nuevas aristas respecto a la tan poco explorada técnica de la arpillera desde el punto de vista crítico, principalmente desde el campo de la visualidad.

-----  
7. Son una forma de arte textil tradicional realizada por la etnia Guna de Panamá y Colombia. Se arman en paneles utilizando varias capas de tela que son recortadas para generar su diseño, finalmente se hacen las terminaciones de cada borde de tela con una fina costura.

8. Por glosario epistemológico entiendo, junto al profesor guía de esta investigación -Claudio Cortés-, al conjunto (repertorio) de palabras que dan forma al metalenguaje proveniente de la estética y la semiótica de la imagen. La finalidad de presentarlo en este trabajo es lograr el entendimiento y el contexto en el cual cada una de estas palabras se usan.

9. Es epistemológico porque cada constructo inserto en este repertorio no se queda en la superficie de las ideas, sino que actúa bajo los criterios del criticismo desarrollado por E. Kant.

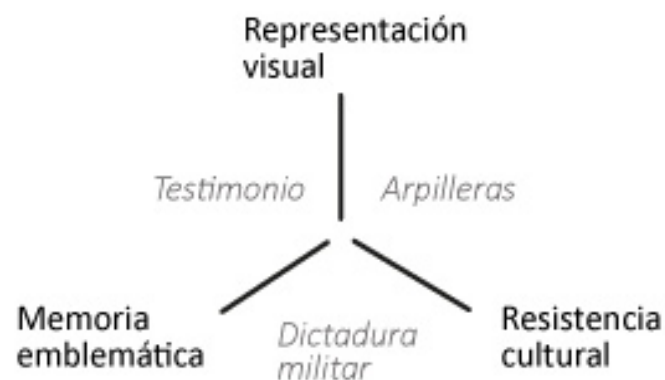
## PROBLEMA DE ESTUDIO

Las arpilleras urbanas surgen en época donde se justificó la violación a los derechos humanos y la suspensión de las libertades civiles, contexto en donde mujeres se agruparon bajo la cultura disidente poniendo en marcha los talleres de arpilleras mostrando su dolor como herida lacerante y pasando a ser activistas por necesidad” (Agosin, 2008).

Esta investigación propone indagar en la representación visual de un conjunto de obras sobre las cuales no se ha aplicado un método riguroso de análisis iconográfico<sup>10</sup> e iconológico<sup>11</sup> desde el rigor universitario y el campo de la visualidad; dichas imágenes corresponden a una pieza visual precaria, que, aunque no forma parte de las artes gráficas ni de las artes visuales desarrolladas en el periodo, representan huella histórica y técnica de la visualidad generada en el periodo dictatorial.

-----  
10. La iconografía se encarga según Panofsky del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. El método iconográfico es descriptivo y no interpretativo, por lo tanto, se ocupa de la identificación, descripción y clasificación de imágenes.

11. La iconología según Panofsky es la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en donde es relevante la forma y contenidos. El objetivo de dicho análisis es dilucidar la significación o contenido intrínseco en la imagen, prestando atención a las estructuras de composición, rasgos de estilo y procedimientos técnicos, como también a los temas iconográficos.



## JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Las arpilleristas denunciaron al régimen imperante ocultándose tras una presentación visual de aspecto ingenuo, lo que permitió al mundo enterarse de los horrores cometidos por los aparatos represivos del Estado. Sin poseer estudios formales plasmaron en imágenes información disponible sobre hechos históricos y vivencias, generando con ello una propuesta visual como medio de denuncia y acción política.

En ese sentido, la imagen creada por las arpilleristas -entendiendo la arpillera como un soporte de representación de “algo”- busca resguardar lo reproducido, como un acto de preservación y patrimonialización, capturando aquel evento en un contexto y tiempo determinado, para luego hacerlo venir en otro tiempo. Por consiguiente, dicha imagen se carga de impulso mnemónico (Brea, 2010: 13) y hace memoria entrando en la lógica conmemorativa, es decir, permite mediante su visualidad generar una reflexión crítica respecto a una cultura de derechos humanos y la construcción de memorias.

Por este motivo este estudio pretende ser colaborante de una puesta en valor<sup>12</sup> de las arpilleras que, tras desafiar la censura impuesta, rescataron la voluntad de expresión de sus creadoras, siendo un relato de alto valor histórico del contexto vivido en aquella época.

Respecto a la representación visual dada en las arpilleras configura un componente significativo dentro de los soportes visuales y discursivos alternativos dentro de la cultura disidente a la dictadura, por consiguiente, se le otorga valor como registro visual que permite generar nuevos espacios y lecturas dentro de la disciplina del diseño y en otras áreas de interés.

Finalmente, este documento persigue ser un medio de preservación de dicha expresión manual, oculta durante años en la marginalidad y el exilio, y que tras la transición a la democracia fue relegada políticas implementadas por los gobiernos de turno. Estas páginas intentan recuperar su visibilidad e instalarla en la consciencia de hoy.

-----  
12. Entendiendo la expresión como la forma de hacer que algo sea más apreciado destacando sus cualidades.

## OBJETIVOS

### *Objetivo General*

Desarrollar un estudio de visualidad vinculado con la semiótica en relación a un conjunto de imágenes de arpilleras urbanas, pertenecientes al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, entendidas como representaciones visuales - documentales de acontecimientos vividos durante la dictadura militar chilena con el propósito de comprender y ampliar el conocimiento de dicho periodo.

### *Objetivos específicos*

1. Seleccionar un conjunto de arpilleras a partir de las colecciones pertenecientes al Museo de la Memoria y los Derechos humanos de modo documentar el objeto de estudio.
2. Recopilar testimonios de arpilleras de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y de pobladoras de sectores populares para ahondar que dicha producción obedecía tanto a necesidades expresivas y emocionales, como económicas.
3. Determinar temáticas presentes en las arpilleras para clasificarlas según materias.
4. Delimitar el conjunto de arpilleras definiendo muestras representativas, determinando los criterios de dicha selección.
5. Establecer una matriz de carácter semiótico para analizar elementos que configuran cada una de las arpilleras de la muestra definida.
6. Estudiar el modo de transferencia de imagen en términos morfológicos y simbólicos de acontecimientos ocurridos en la dictadura militar chilena.

## HIPÓTESIS

*Tras el golpe militar de 1973 se implementa un régimen sustentado una serie de vulneraciones a los derechos humanos y restricciones sociales, contexto en el que florece la producción manual de arpilleras. Mujeres familiares de víctimas de la represión y pobladoras de sectores populares utilizan como medio de expresión telas y puntadas para testimoniar acontecimientos ocurridos durante la dictadura militar chilena.*

*De este modo, se plantea la representación visual dada en las arpilleras como reinterpretaciones de acontecimientos políticos y sociales trágicos, es decir, imágenes que transmiten un concepto histórico, cuya particularidad está en su carga de emotividad y sentimientos por manos de sus autoras.*

## PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

### *Pregunta principal*

¿La imagen presente en las arpilleras actúa como mediadora en la transferencia de testimonios de hechos y vivencias realizados por mujeres con familiares desaparecidos y pobladoras en el contexto de la dictadura militar chilena?

### *Preguntas secundarias*

1. ¿Existe un estilo visual en el conjunto de arpilleras pertenecientes al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos?
2. ¿De qué modo la representación visual presente en las arpilleras activa la memoria?
3. ¿Qué elementos determinan que una expresión manual tenga la denominación de arpillera?

## METODOLOGÍA

La presente tesis de investigación de índole cualitativo<sup>13</sup> analiza una muestra representativa de la colección Fundación Solidaridad del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Pretende abordar el problema de diseño desde la visualidad, para esto se realiza una revisión y discusión teórica de fuentes documentales, sumado a entrevistas a sujetos pertinentes al tema investigado, definiendo las siguientes etapas del desarrollo de la investigación, que reflejan el enfoque metodológico aplicado.

### *Primera etapa*

- **Discusión disciplinar**

La investigación se inicia en base a una discusión en torno a la disciplina del diseño, siendo el punto de partida para definir el problema de diseño, objeto de estudio y objetivo de la investigación, dando con ello origen a una discusión en torno a lo que se consideran fuentes documentales<sup>14</sup>.

- **Fuentes Documentales**

Para el desarrollo del marco teórico es necesaria una búsqueda bibliográfica, que permita analizar aquellas fuentes de carácter fundamental en cuanto al problema de estudio.

-----  
13. Investigación cualitativa se refiere al procedimiento metodológico que utiliza palabras, discursos, textos, dibujos, gráficos e imágenes para generar conocimiento de la realidad social, en un proceso de conquista-construcción-comprobación teórica desde una perspectiva holística, pues intenta comprender el conjunto de cualidades interrelacionadas que caracterizan a un determinado fenómeno.

14. Son datos o estudios realizados previamente sobre los temas que uno desea investigar, los cuales ya existen en algún medio como papers, sitios web, libros, documentos, etc.

## *Segunda etapa*

- **Documentación visual (selección de muestras representativas)**

Se selecciona y documenta un conjunto de arpilleras urbanas desarrolladas entre los años 1973 - 1990, a partir de las colecciones que alberga el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, dando origen a un repositorio que permite un posterior análisis crítico. Para ejecutar dicho estudio se requieren fotografías en alta calidad del conjunto de arpilleras seleccionado.

- **Trabajo de campo (entrevistas)**

Debido al carácter cualitativo de la investigación las entrevistas realizadas a sujetos de interés complementan el marco teórico de la investigación y permiten profundizar en la producción realizada por arpilleras de la época. De este modo se entrevistó a las siguientes personas:

1. Winnie Lira: Ex Directora Ejecutiva de la Fundación Solidaridad, ex coordinadora de talleres de arpillera de la Vicaría de la Solidaridad.
2. Bélgica Castro: Arpillera, exiliada política, ex integrante de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.
3. Mireya Rivera: Arpillera durante el periodo estudiado, miembro activo de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.
4. María Madariaga: Arpillera de Lo Hermida, Tesoro Humano Vivo de la Unesco.
5. Patricia Hidalgo: Arpillera de Lo Hermida, Tesoro Humano Vivo de la Unesco.
6. Liisa Voionmaa: Licenciada en Historia del Arte Pontificia Universidad Católica (1987), cuya tesis de pregrado aborda el tema de las arpilleras; Magíster en la Universidad de Helsinki (2007).

## *Tercera etapa*

- **Análisis cualitativo**

La última etapa corresponde al estudio cualitativo del objeto de estudio, se desarrolla un modelo de análisis basado en la semiótica para ser aplicado en la muestra representativa, etapa analítica que responde al objetivo de la investigación.

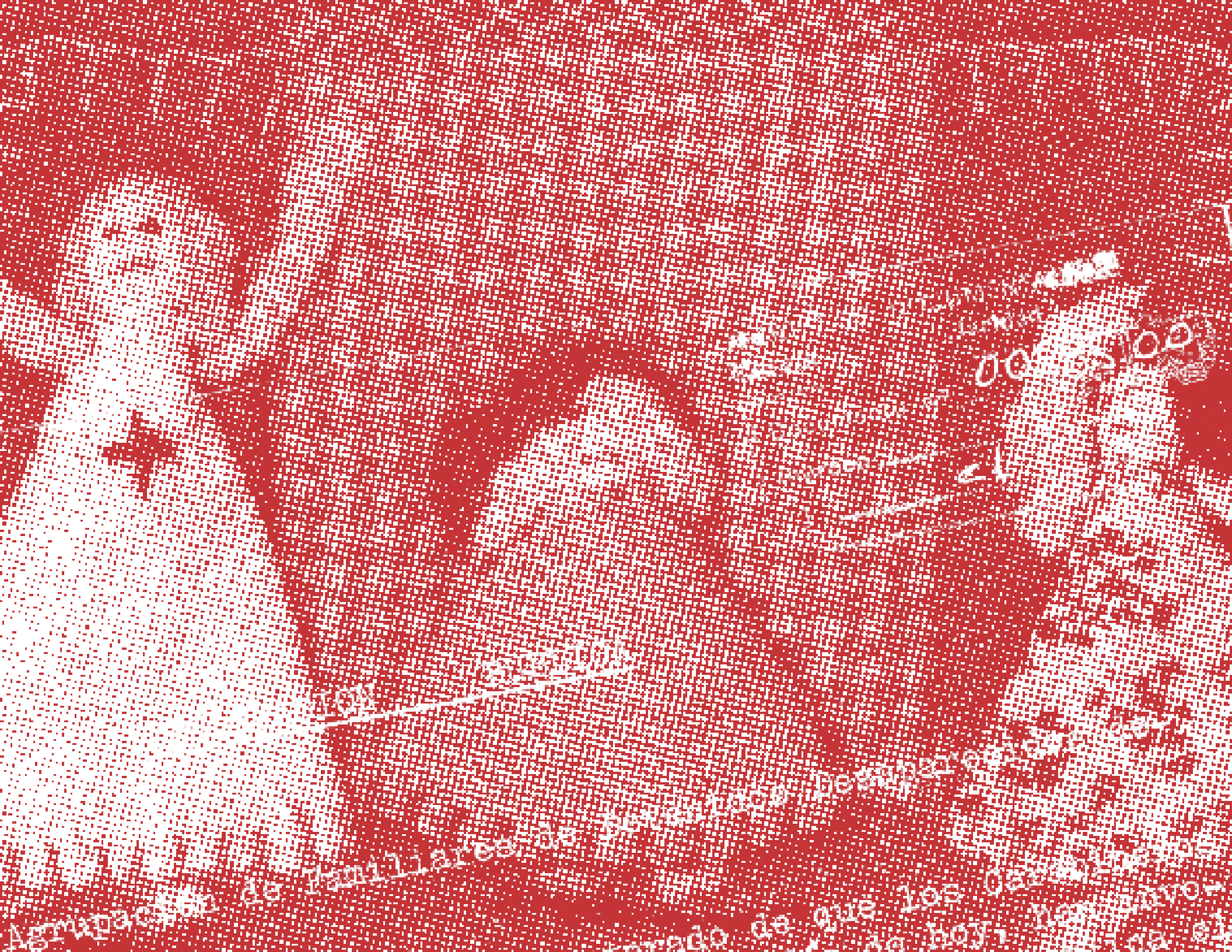
- **Lecturas bibliográficas de especialidad**

Esta etapa hace mención a la consulta de libros y documentos especializados en terminología asociada al modelo de análisis aplicado.



DISCUSIÓN  
BIBLIOGRÁFICA





Templo de Amalate, grupo de cuevas de los Oaxaqueños

# 1 | MEMORIA EMBLEMÁTICA

**“Perder nuestra memoria es perder la posibilidad de imaginar, por nosotros mismos, un futuro diferente. Guardar, mantener, conservar, transmitir y difundir la memoria, no son actos puramente conservadores -en el sentido profundo de la palabra-; por el contrario, son actos necesarios para pensar el cambio y hacerlo posible” (Milos, 2002: 45).**

---

El culto al pasado ha constituido en el mundo occidental una “cultura de la memoria” (Huysen, 2000 en Jelin) que convive y se fortalece con la valorización de lo efímero, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida. Las comunidades narran sus pasados para sí mismos y para otros, como respuesta al cambio rápido y una vida sin anclajes o raíces, de tal manera que “la memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos y comunidades” (Jelin, 2002: 9).

La memoria conlleva recuerdos y olvidos, narrativas y actos; también de emociones y saberes, huecos y fracturas. Estos elementos determinan la complejidad del proceso como tal. Es fundamental expresar que no existe una definición unívoca de la palabra. La memoria<sup>15</sup> es en tanto la “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”<sup>16</sup>, mientras que recuerdo representa una “reconstrucción del pasado con la ayuda de datos prestados del presente”

(Halbwachs, 1968) siendo ambos conceptos que intrigan desde siempre a la humanidad.

El proceso de construcción de memoria se inscribe en una representación de tiempo y espacio- teniendo en conciencia la noción de qué es pasado y presente- de manera que es variable culturalmente y de manera histórica. En efecto, quienes hacen memoria son seres humanos siempre insertos en contextos sociales, de modo que cada individuo posee sus propios recuerdos que son intrasferibles a otro, proceso que define la memoria individual, concepto desarrollado en las siguientes líneas.

-----  
15. La neurociencia asocia el concepto de memoria a un proceso por el cual el conocimiento es codificado, almacenado y, más tarde, recuperado. Distinguiendo a su vez tres tipos de memoria: sensorial, que dura milisegundos; la inmediata o corto plazo, que se asocia con la retención de minutos hasta horas; y a largo plazo que dura entre días y años, recopilando acontecimientos a lo largo de la vida.

16. Real Academia Española. (2016). Memoria. En: Diccionario de la lengua española (23a ed.). [En Línea] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=OrlyVd> [Recuperado 10 agosto 2006]

## 1.1 | MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA

La capacidad de recordar y olvidar es singular, según el historiador Steve Stern<sup>17</sup>(2000) cada persona posee numerosas vivencias en un contexto social, que a su vez generan una multitud de memorias individuales o sueltas. Estas memorias son una serie de recuerdos significativos que nos definen como persona y no necesariamente poseen un sentido en el imaginario colectivo, por lo tanto, son de carácter subjetivo.

Sin embargo las memorias sueltas -o individuales- están inmersas bajo estímulos sociales y culturales que las hace posibles, denominados por Halbwachs<sup>18</sup> como los

-----  
17. Profesor de Historia en la Universidad de Wisconsin, cuyas investigaciones y publicaciones han abordado temas relacionados con la memoria y los derechos humanos en Latinoamérica.

18. Maurice Halbwachs, sociólogo francés, fue profesor en las Universidades de Estrasburgo y la Sorbona. Sus estudios se centran en la morfología social, la psicología de las clases sociales y la memoria colectiva, entre otros.

marcos sociales portadores de la representación general de la sociedad, de sus valores y necesidades, de este modo, sostiene que "No hay memoria posible fuera de los marcos de los cuales los hombres, viviendo en sociedad, se sirven para fijar y recuperar sus recuerdos" (Halbwachs, 1938 en Milos).

Nosotros recordamos con la ayuda de otros recuerdos mediante códigos culturales compartidos, de modo que el más íntimo recuerdo que tenemos se presenta dentro de narrativas colectivas. Estos marcos o cuadros sociales son históricos y cambiantes, por lo que toda memoria es una reconstitución de un recuerdo y lo que no encuentra sentido en este cuadro forma parte del olvido. Mientras que el concepto de memoria colectiva queda adscrito a memorias compartidas y superpuestas debido a interacciones dentro de marcos sociales y relaciones de poder. Jelin (2002: 22) plantea que "lo colectivo de las memorias es entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social". Las memorias colectivas hacen referencia a la familia, clases sociales, grupos religiosos, grupos políticos, etc.; implicando a diferentes actores sociales, inclusive a los excluidos y marginados.

## 1.2 | MEMORIA E IDENTIDAD

El sentido de permanencia en el tiempo y en el espacio representa el eje de cualquier identidad; bajo esta premisa, la memoria posee un rol significativo pues representa un mecanismo cultural que fortalece la sensación de continuidad de comunidades. Recordar algo del pasado representa un soporte de la identidad.

La identidad y memoria son representaciones intangibles, son cosas en las que pensamos, por lo tanto, no poseen existencia fuera de nuestra historia, pero al juntarse representan parámetros fijos de identidad como: nacional, de género, política y de cualquier otro tipo.

**"El sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con "otros". Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con "otros" para definir los límites de la identidad. Se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias." (Jelin, 2002: 25)**

Dichos parámetros pueden ser acontecimientos, lugares y personas. Se pueden asociar a experiencias vividas o transmitidas por otros, También pueden estar fundadas en hechos empíricos o ser idealizaciones a partir de ciertos eventos; lo importante es que mantienen coherencia y continuidad para así mantener el sentimiento de identidad.

El punto de inflexión se da en los períodos de crisis dentro de una comunidad o por amenazas externas, ya que implican objetar la identidad y reinterpretar la memoria. Estos períodos representan momentos en los que puede haber un giro reflexivo sobre el pasado, que determina también cuestionar y redefinir la identidad colectiva.

## 1.3 | OLVIDO Y TESTIMONIO

La vida humana se compone de rutinas y comportamientos habituales no reflexivos y reiterativos, estos comportamientos se encuentran enmarcados<sup>19</sup> en la sociedad y, a la vez, personales e incorporados por cada persona a su manera. Los quiebres de esas rutinas involucran afectos y sentimientos, dando pie a la búsqueda de sentido por parte del individuo, haciendo de esos acontecimientos "memorables".

De este modo el momento rememorado o memorable se expresa narrativa o visualmente mediante un relato coherente comunicable,

-----  
19. Se refiere a los marcos sociales designados por Halbwachs.

constituyendo una memoria que se transforma en significativa cuando el sujeto construye un sentido del pasado.

Según la socióloga argentina Elizabeth Jelin (2002), cuyo trabajo se ha enfocado desde la década de los noventa en la investigación de temas vinculados a los derechos humanos y las memorias de la represión en el Cono Sur, dentro los relatos de las memorias aparecen las “heridas de la memoria” que entorpecen la capacidad de construir un sentido y generar una narrativa, se dan en situaciones dramáticas en que la represión y la disociación se presentan como mecanismos psíquicos generando interrupciones. De este modo, plantea que los hechos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa y huecos en la memoria, aquí es donde el olvido se hace presente.

El olvido es la existencia de la ausencia que se representa en algo que ya no está, algo borrado, negado o silenciado. El olvido y el silencio implican una selección dentro del relato, siendo una memoria selectiva, de modo que Milos (2000: 54) señala que los silencios transformados en olvidos son tan significativos como los recuerdos, ya que ellos “testimonian del trabajo de selección de la memoria”.

En cambio los sufrimientos, situaciones límite, crímenes de lesa humanidad, etc., han sido hechos recurrentes a lo largo de la historia mundial, en donde el testimonio se presenta como una pieza clave para su reconocimiento.

Por una parte testigo es quien vivió en forma presencial una experiencia y posee la capacidad de narrarla, es decir, de dar su testimonio; por otro lado, alude a quién vivió los hechos como un espectador, viéndolos en tercera persona, por lo tanto testimonio permite asegurar la existencia de un acontecimiento.

Existen hechos que poseen la incapacidad de ser testimoniados desde el punto de vista del testigo partícipe, puesto que no dejaron sobrevivientes como las cámaras de gas en Auschwitz, pasando a ser eventos sin testigos.



+ Intervención militar tras bombardeo a La Moneda. Fuente: *Diariocontexto.com.ar*

El testimonio contempla a su vez a quien lo escucha, haciéndose participante, se requiere de otros con capacidad de interrogar y expresar curiosidad por el pasado traumático, sumado a un grado de empatía.

Un factor relevante en la capacidad de narrar hechos dolorosos lo representa la discursividad, Jelin (2002) plantea que en el momento en que se vive el acontecimiento traumático el individuo se ve imposibilitado de experimentar el momento y poder representarlo bajo su repertorio<sup>20</sup> simbólico, el sujeto presenta una dificultad para ser parte de la experiencia debido a lo que aconteció reside en la ambigüedad y no posee los recursos retóricos para poder manejarla. En definitiva, puede relatar lo que vivió, pero lo hace desde la negación, es decir, lo relata desde la distancia y sin emociones.

El elemento discursivo inserto en la cultura hace del testimonio una cuestión en donde interactúa lo individual con lo colectivo. La memoria como interacción entre el pasado y el presente está culturalmente enmarcada, producida por sujetos activos.

## 1.4 | MEMORIA EMBLEMÁTICA

El historiador norteamericano Steve Stern (2002) también se apropia del concepto de

20. Conjunto de signos o surtido de signos, del que debe disponerse para un proceso de elección (selección). Todo signo pertenece, como medio, a un determinado repertorio de medios (repertorio de letras, repertorio de palabras, repertorio de señales de tráfico, etc.), y sólo se puede analizar en relación a dicho repertorio.

marcos para definir lo que denomina memoria emblemática, plantea que no es una cosa determinada sino un límite que organiza las memorias concretas, otorgándole sentido interpretativo y selección a las memorias personales, vividas y medio sueltas. Estos “marcos” van definiendo cuales son las memorias “seltas” que hay que recordar y cuáles son las cosas que es mejor olvidar.

Se construyen enlaces interactivos entre las memorias sueltas y las emblemáticas mediante hechos históricos especiales y coyunturas, en donde una o dos generaciones de personas sienten que han vivido una experiencia personal a grandes procesos o hechos históricos, de rupturas que cambian el destino.

Para construir una metodología histórica de la memoria emblemática es necesario definir ciertos criterios y procesos mediante las que se constituye, los cuales serán desarrollados a continuación.

### 1.4.1 | CRITERIOS Y PROCESOS DE LA MEMORIA EMBLEMÁTICA

La memorias emblemáticas nacen del quehacer humano y del conflicto social, para dar sentido a las experiencias humanas como traumas, procesos y virajes históricos. Representan creaciones humanas no arbitrarias, que requieren de cierta “credibilidad” para tener peso cultural y social, por lo que se deben considerar de acuerdo a Stern los siguientes criterios:

1. *Historicidad*: Las memorias emblemáticas adquieren mayor importancia si se refieren a un momento de ruptura o viraje significativo, es decir, que pasa a ser fundador de un período.
2. *La autenticidad*: La memoria convence más si alude a experiencias concretas y reales de los sujetos.
3. *La amplitud*: La memoria emblemática es más eficaz cuando funciona como una gran cubierta, capaz de incorporar varios recuerdos y contenidos concretos, proporcionando un sentido compartido.
4. *La proyección en los espacios públicos o semipúblicos*: Estas memorias requieren de una circulación pública, ya sea en medios de comunicación, espacios de elaboración intelectual o en agrupaciones organizadas. Si no hay proyección las memorias quedan arrinconadas como recuerdos sueltos personales.
5. *La encarnación de un referente social convincente*: Un referente social concreto y simbólico invita a la gente a identificarse con la memoria emblemática. Si el referente social evoca respeto y hasta empatía cultural, entrega autenticidad y mayor capacidad de convencer.
6. *Los portavoces*: Se refiere a los actores humanos que hacen de las memorias algo suyo, colectivo e importante, paralelamente van indagando, organizando e interpretando los recuerdos. Estos protagonistas humanos se organizan en instancias que van desde el Estado hasta la Iglesia, en sindicatos, partidos políticos, movimientos sociales, etc.



Cada uno de estos criterios nos permite evidenciar que la memoria emblemática no se construye en base a manipulaciones arbitrarias o el azar, son formas de pensar construidas que responden a las necesidades y sensibilidades de las personas.

Stern plantea que otro punto a considerar dentro de la memoria emblemática lo representan los nudos convocantes, estos son los seres humanos y las circunstancias sociales que construyen puentes entre el imaginario personal, colectivo y memorias emblemáticas. Representan una ruptura en nuestros hábitos, por lo que nos exigen pensar y analizar las cosas de manera consciente.

Dentro de los nudos convocantes encontramos a los portavoces, ya mencionados con anterioridad, compuestos por personas que hacen de las memorias propias y colectivas, como lo fue el rol ejercido por las agrupaciones de derechos humanos en la dictadura.

El otro nudo lo constituyen los hechos y fechas, representativas de un hecho histórico que requieren de una interpretación y explicación; como la muerte de Carlos Prats<sup>21</sup> o la auto-inmolación de Sebastián Acevedo<sup>22</sup>.

21. Carlos Prats, ex comandante en jefe del Ejército y su esposa murieron tras un atentado con un aparato explosivo en su automóvil en Buenos Aires el año 1974.

22. Sebastián Acevedo (1931 - 1983) fue un obrero penquista que a falta de explicaciones de las autoridades de la octava región tras la detención de sus hijos Galo y María Candelaria por manos de la CNI, decide inmolarse frente a la Catedral de Concepción lo que causó su muerte pocas horas después del suceso debido a la gravedad de sus quemaduras.



+ Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. Fuente: Radio UChile.

Estos nudos representan una oportunidad para los portavoces usándolos como medio para proyectar y compartir memoria.

El tercer nudo se refiere a los sitios físicos, lugares que fueron partícipes del trauma histórico y también las intervenciones humanas conmemorativas de los hechos: memoriales, museos, monumentos. También forman parte de este nudo películas y libros que se vinculan con dichos acontecimientos. Estos artefactos o sitios logran proyectar una vinculación con la historicidad como lo son los restos de los hornos de Lonquén.

El actuar de dichos nudos va modelando un sentido de historicidad y autenticidad, dinamizando el proceso colectivo de lucha sobre la memoria y el olvido, y al coordinarse con

la memoria emblemática permiten “ver el proceso de crear memoria emblemática en la sociedad en su conjunto”.

#### 1.4.2 | LAS MEMORIAS EMBLEMÁTICAS VINCULADAS A LA DICTADURA MILITAR

Según lo descrito con anterioridad, la memoria no siempre es homogénea en una sociedad, por lo tanto, siempre existirán historias e interpretaciones alternativas. Estas interpretaciones forman parte del debate cultural y político respecto del pasado reciente y su memoria, siendo claves en procesos de reconstrucción de identidades individuales y colectivas en comunidades que han pasado por periodos de violencia y trauma.

En este sentido, Stern (2000: 14) define cuatro tipos de memoria emblemática -o interpretaciones alternativas- respecto al golpe de estado de 1973 y las violaciones a los derechos humanos incurridas por el régimen militar.

La tercera memoria se designa como la ruptura no resuelta, convocando las memorias que veían a la dictadura como la responsable del miedo y la persecución política, poniendo a prueba sus valores y convicciones. Representa el proceso de lucha y compromiso que vivió la gente no conforme con el régimen y quienes se vieron excluidos de los beneficios sociales.

Esta memoria posee distintos matices, por un lado, está la memoria como consecuencia de valores éticos, que hace referencia a las personas que por su conciencia moral o religiosa deciden hacer algo frente a la situación vivida en dictadura. Además se presenta la memoria como prueba de la validez y la conciencia de los valores políticos, representando a quienes eran partidarios del gobierno de la UP en la época del golpe y a los jóvenes que en los años '80 enfrentaron la represión manifestándose contra el régimen.

La última memoria emblemática se denomina como caja cerrada y forma parte del olvido, en esta memoria se evita hablar de la dictadura militar tras considerarla como un tema que no tiene solución y que trae consigo conflictividad, por lo cual es mejor evitarla como si se tratase de una amnesia.

Estas memorias posteriores a 1983, luchan por la hegemonía en un contexto de cambios sociales y culturales. Es un periodo en que la hegemonía del gobierno comienza a perder peso por las protestas masivas, el proceso termina cuando se agota el movimiento callejero y surgen las campañas en pos de convencer o no de seguir en dictadura.

Ya en la transición, la memoria como ruptura no resuelta y la memoria como una prueba definitiva de los valores éticos y democráticos salen a la luz pública, la mayoría de los chilenos ven el once como el colapso de la democracia y el pasar a una dictadura.

Desde el punto de vista político, existe un sentimiento de fragilidad democrática. Poco a poco, a pesar de las Comisiones de Verdad y Reconciliación, se va cerrando la caja de la memoria. Por otro lado, el llamado a la memoria desde los nudos humanos y conmemoraciones persiste fuerte.

Finalmente cabe decir que Chile presenta virajes bruscos y vaivenes de una ambivalencia colectiva. Con el paso de los años van surgiendo nuevos nudos convocantes de memoria y cada uno de nosotros vamos construyendo puentes hacia unas memorias emblemáticas de lo ocurrido tras el golpe militar y otorgándoles sentido.



+ Cacerolazo en manifestación al gobierno de Allende. Fuente: *memoriachilena.cl*



+ Estadio Nacional como centro de detención tras el golpe. Fuente: *Radio UChile*.

## 2 | RESISTENCIA CULTURAL EN DICTADURA

La historia de la humanidad está llena de procesos históricos que conllevaron crímenes en su contra, Latinoamérica no se ve exenta de dichos procesos siendo foco durante el siglo XX de numerosas dictaduras<sup>23</sup> a lo largo de su territorio. Este proceso histórico a nivel continental, es clave para el desarrollo de las memorias emblemáticas producidas tras el golpe y posterior régimen militar en Chile.

### 2.1 | RADICALISMO SOCIAL Y GOLPE MILITAR EN CHILE

El golpe de Estado en Chile surge como una medida desesperada por frenar y neutralizar las ideas marxistas que se extendían por todo el continente.

Tras la elección de Salvador Allende como Presidente<sup>24</sup>, su llamada “vía chilena al socialismo” atrajo las miradas de los países del bloque socialista y el movimiento de los No Alineados, movimiento con influencias en el tercer mundo y en las Naciones Unidas. Lo anterior, sumado al idealismo y las políticas implementadas por el gobierno de la Unidad Popular<sup>25</sup>, provocaron una hostilidad por parte del gobierno de Richard Nixon<sup>26</sup>.

Ya en el último año del gobierno de Allende recae el pesimismo sobre su gobernabilidad, “las voces que auguraban desastre adquirie-

ron mayor fuerza política y cultural” (Stern, 2009: 52). Las huelgas, restricciones económicas, el mercado negro y la inflación se hicieron cada vez más evidentes. El llamado tanquetaz<sup>27</sup> realizado por las fuerzas armadas en junio de ese año, la proclama del Congreso que declaraba la ilegitimidad del gobierno y la infiltración de las fuerzas armadas semanas antes del golpe (Stern, 2009) fueron hechos clave en este contexto adverso.

Tras la fuerte crisis política imperante, el día 11 de septiembre los rumores de golpe se hicieron realidad y las Fuerzas Armadas<sup>28</sup> se tomaron el poder. El golpe de estado marcó el fin del gobierno de Allende y de la Unidad Popular.

Tras el golpe, inmediatamente ocurrieron numerosos allanamientos y detenciones masivas en poblaciones, persecuciones de dirigentes políticos, suspensión de las actividades sindicales, disolución del Congreso Nacional, censura en medios de comunicación y propagación de listas de personas que debían presentarse en el Ministerio de Defensa.

Con el paso de los días, se masificó la idea de que la misión de la junta militar era resguardar y restaurar a la patria, de modo que eran los encargados de neutralizar a todo sujeto o grupo que fuese considerado una amenaza para la estabilidad de la nación, es decir, aquellos que quieren corromper la patria con la ideología foránea marxista-leninista (Valdebenito, 2010). Por este motivo la violencia política pasó a tener ribetes sistemáticos.

23. Las Fuerzas Armadas de países del Cono Sur con el apoyo de grupos de extrema derecha -y el financiamiento de Estados Unidos- comienzan a desarrollar golpes de estado. Los regímenes se repartieron por Brasil (1964), Bolivia (1971), Uruguay y Chile (1973), Argentina (1976) y Paraguay (1954).

24. Fue electo Presidente el 4 de noviembre de 1970.

25. Entre los planes de la Unidad Popular para llevar a cabo su revolución se encontraban traspasos legales de la propiedad en la llamada reforma agraria, la nacionalización del cobre y de la banca, intervención de industrias y programas sociales dirigidos a trabajadores y sectores pobres. Esta suma de medidas significaba la desintegración del modelo capitalista.

26. Presidente de Estados Unidos entre los años 1969 y 1974.

27. El tanquetazo fue un fracasado plan de sublevación dirigido por facciones de las Fuerzas Armadas en conjunto con la derecha, en donde tanques se dirigieron hacia el centro de Santiago y abrieron fuego contra La Moneda y el Ministerio del Interior. La acción fue detenida con el General Carlos Prats.

28. El Vicealmirante de la Armada José Toribio Merino junto al comandante de la Fuerza Aérea Gustavo Leigh planean realizar el golpe de estado el día 11 de septiembre de 1973, más tarde se les unen César Mendoza y Augusto Pinochet.





+ Marcha Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Fuente: *Pressenza.com*

## 2.2 | REPRESIÓN Y VULNERACIÓN DE DERECHOS FUNDAMENTALES

El régimen impuesto tras el golpe militar declaró a Chile en Estado de Guerra, implementando una política autoritaria antimarxista que: prohibió la existencia de partidos políticos, disolvió el Congreso Nacional, limitó la libertad de expresión<sup>29</sup> y principalmente cometiendo múltiples violaciones a los derechos humanos como mecanismo para resguardar la seguridad del nuevo sistema.

29. Una de las primeras medidas implementadas por la junta fue silenciar las radios Portales, Corporación y Magallanes.

Fue así como la represión y persecución pasó a ser una política de Estado que dirigida mayormente a personas que pertenecían a partidos de la Unidad Popular como: el Partido Socialista, Partido Comunista, Izquierda Cristiana, Partido Radical, Movimiento de Acción Popular Unitario (MAPU), entre otros. Al mismo tiempo buscaba suprimir toda acción sindicalista dentro de las industrias, por lo que personas comprometidas con la lucha sindical eran otro elemento que a reprimir.

De este modo la DINA<sup>30</sup>- posteriormente CNI<sup>31</sup>-, las Fuerzas Armadas y Policías emplearon una política represiva que va

30. Se decretó oficialmente el año 1974 la creación de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), quedando al mando del teniente coronel Manuel Contreras, organización que tenía las facultades de detener y confinar individuos en centros operativos durante estados de excepción.

31. Central Nacional de inteligencia (CNI), organismo de inteligencia y represión creado en 1977 debido al cierre de la DINA tras presiones de Estados Unidos por el asesinato del ex ministro del gobierno de Allende Orlando Letelier.

desde agresiones-amenazas verbales hasta crímenes de lesa humanidad. Bajo este punto, la Comisión Rettig (Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1996) sostiene que se debe considerar como violaciones a los derechos humanos no sólo los actos cometidos por agentes del Estado, sino también los perpetrados por particulares que actuaron bajo un pretexto político. A continuación, se describen algunos de esos crímenes y vulneraciones de libertades.

- *Uso indebido de la Fuerza:* Se trata de muertes cometidas por agentes de Estado en el ejercicio de resguardar el orden sin ser una acción premeditada hacia una víctima previamente seleccionada.
- *Ejecuciones:* Usualmente eran cometidas en contra de víctimas que estaban físicamente al poder de sus captores. En algunos casos de detenidos desaparecidos y que han sido descubierto sus restos, se les puede considerar como ejecutados.
- *Detenidos desaparecidos:* Alude a la situación de quienes fueron detenidos por agentes del Estado o personas a su servicio. En este tipo de casos se alude a la última información que se sabe respecto a su paradero, que puede ser cuando fueron aprehendidos o que fueron vistos en un centro de detención. Por su parte la autoridad niega tajantemente su detención.
- *Tortura*<sup>32</sup>: Se entiende por tortura todo acto que inflija intencionalmente a un sujeto dolor o sufrimiento grave, ya sean físicos o mentales, con la finalidad de obtener información o una confesión, de castigarla por algún acto o que se sospeche sobre su accionar.

La Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura<sup>33</sup> determinó que 28.459 personas fueron sometidas a tortura y apremios ilegítimos, de los cuales 176 eran niños menores de 13 años y 3.400 fueron mujeres abusadas sexualmente.

32. Las prácticas de tortura implementadas implican tortura física, psicológica y violaciones.

33. La comisión presidida por Monseñor Sergio Valech fue creada para aclarar la identidad de las personas que sufrieron privación de libertad y tortura por agentes del Estado debido a su tendencia política durante la dictadura militar chilena.



+ Olla Común Población La Victoria. Fuente: *memoriachilena.cl*

Asimismo, no sólo la tortura fue un modo transgredir los derechos fundamentales durante este periodo, ya impuesto el régimen militar, la alicaída economía fue un gran problema para la Junta, imponiendo la política económica neoliberal como modo de resurgir la economía. Las medidas tomadas para reactivar la economía como la reducción en gasto público y en jubilaciones, despido de personal público, etc. dieron como resultado altos niveles de cesantía.

Esta falta de empleo provocó grandes carencias en los sectores más desvalidos de la sociedad, una de la más importante es el hambre, ocasionando altos índices de desnutrición en niñas y niños de poblaciones. Producto de esta situación, surge la iniciativa por parte de iglesias de crear los comedores

infantiles los que se estima atendieron a más de 25.000 niños vulnerables (Memoriachilena.cl, 2017).

En relación a lo anterior, miles de personas no tenían acceso a agua potable y electricidad -fundamentalmente por las tomas de terrenos-, tampoco acceso a locomoción pues las poblaciones se generaban en lugares no habilitados para vivir.

Ambas formas de vulneración se ven plasmadas en las representaciones visuales dadas en las arpilleras urbanas. De este modo, se da cuenta de los abusos y torturas cometidos frente a quienes se oponían al régimen, la represión a civiles que se manifestaban en contra del régimen, sumado al hambre y las carencias vividas en las poblaciones.

## 2.2.1 | VÍCTIMAS

La muerte y posterior desaparición de personas fue desestimada durante años, situación negada por el gobierno y sectores proclives al régimen, posición que tiene un punto de quiebre el año 1978 tras la aparición de restos humanos en los denominados Hornos de Lonquén, representando la primera evidencia de las desapariciones de personas cometidas por el régimen militar.

Casos emblemáticos son el secuestro y asesinato de Manuel Parada, Santiago Nattino y Manuel Guerrero en el denominado Caso Degollados<sup>34</sup> el 29 de marzo 1985; el secuestro y posterior muerte del sindicalista Tucapel Jiménez<sup>35</sup> en 1982, la captura y muerte de Marta Ugarte<sup>36</sup> en 1976 cuyo caso fue tratado por los medios en aquella época como un crimen pasional, el ataque recibido por Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas de Negri quemados vivos en 1986, entre otros. Cada uno de estos casos recibieron un tratamiento condescendiente por los medios de comunicación, encubriendo a los verdaderos autores de los hechos, por este motivo cada una de las expresiones de denuncia y resistencia frente al régimen fueron fundamentales para dilucidar dichos acontecimientos.

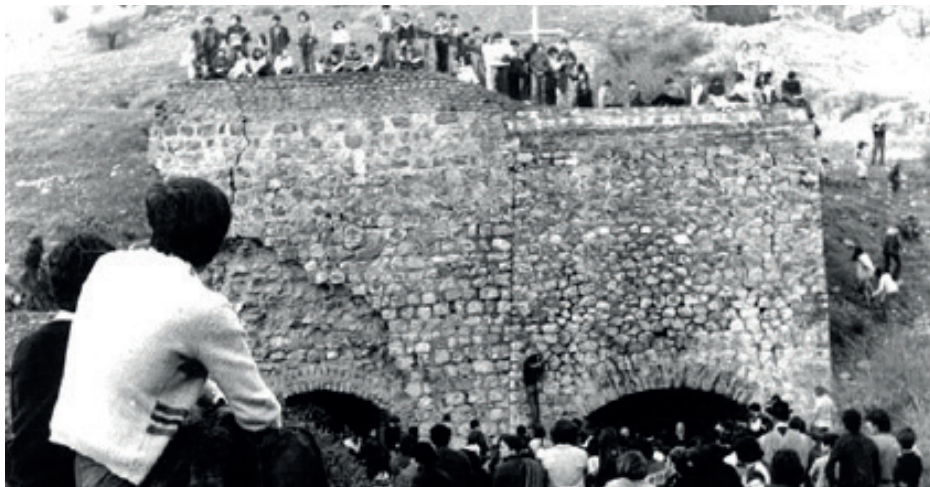
34. La noche del 29 de marzo de 1985 se produjo el secuestro de Santiago Nattino desde Av. Apoquindo. La mañana siguiente, en la puerta del Colegio Latinoamericano de Providencia, fueron plagiados Manuel Guerrero y José Manuel Parada. Tras ser torturados, los tres fueron trasladados a Quilicura, zona cercana al Aeropuerto de Santiago, lugar donde fueron degollados con un corvo.

El 25 de febrero de 1982 su vehículo de trabajo fue interceptado por sujetos que se hicieron pasar por pasajeros que se dirigían hacia la localidad de Lampa, Jiménez recibió cinco balazos en la cabeza y fue degollado.

Detenida el 9 de agosto de 1976 fue torturada en Villa Grimaldi y posteriormente en el centro de detención Peldehue. Al ensacar su cuerpo sus torturadores descubrieron que ella seguía viva por lo que fue ahorcada con uno de los alambres que sostenía uno de los rieles a su cuerpo, tras esa maniobra al lanzar su cadáver al mar, su cuerpo se liberó del riel que la sostenía, por lo que su cuerpo flotó y llegó a las costas de la playa.



+ Portada Diario El Mercurio tildando de crimen pasional la aparición de restos de Marta Ugarte en Los Molles. Fuente: *Theclinic.cl*



+ Hallazgo de restos óseos en Hornos de Lonquén. Fuente: *memoriaviva.cl*



## 2.3 | RESISTENCIA EN DICTADURA

Ante la represión ejercida por el régimen militar surgieron numerosas formas asociativas de resistencia, que aspiraban a restaurar el Estado de derecho en nuestro país. Aquellas propuestas de resistencia no sólo pretendían hacer denuncia frente a las violaciones a los derechos humanos, sino también hacer un llamado a la ciudadanía a hacerse parte de la lucha contra la dictadura militar.

Destacan el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo, las acciones realizadas por la Vicaría de la Solidaridad, agrupaciones universitarias culturales como la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) en la Universidad de Chile, agrupaciones de defensa de los derechos humanos, agrupaciones de pobladores; así como también la existencia de una resistencia armada representada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR).

### 2.3.1 | RESISTENCIA CULTURAL

La censura y libertad de expresión durante dictadura tuvo como uno de sus principales focos el desarrollo cultural y de las artes en Chile. De este modo, Manzi y Cristi (2016) plantean que la configuración del discurso oficial posee dos etapas, la primera es la negación y suplantación del antiguo régimen, para luego pasar a una cultura “transable y funcional” (Cristi Rojas & Manzi, 2016: 46) según los propósitos del modelo productivo imperante. Por consecuencia, cada una de estas fases conlleva sus propias maneras de apagar los focos de desarrollo cultural existentes, los cuales no resistieron formando una cultura no oficial en contra del régimen.

Durante los primeros del régimen los allanamientos en museos y centros culturales, la clausura de radios comunitarias y el cierre de sedes sociales, significaron un golpe significativo para la producción cultural popular. Sumado a la represión directa ejercida sobre artistas visuales, músicos, escritores, actores y cineastas; quienes fueron perseguidos, exiliados y asesinados por agentes del Estado.

Otra arremetida al ámbito cultural fue la intervención de las Universidades públicas, donde estudiantes y profesores fueron sumariados y expulsados de los planteles estudiantiles, además de intervenir y censurar los programas de estudio, truncando el desarrollo de las universidades como foco creativo y de reflexión crítica.

Surge el concepto de “apagón cultural” para referirse a la censura y la persecución de artistas opositores al régimen, aun así, las actividades clandestinas de colectivos, grupos armados, organizaciones de derechos humanos, medios de prensa alternativos y talleres en poblaciones fueron focos donde germinó la resistencia. De ahí donde artistas y trabajadores culturales se identificaron con “un discurso que implicaba arte no sólo dentro, sino una forma de enfrentar y crear alternativas de orden social imperante” (Cristi Rojas & Manzi, 2016: 50).

En ese sentido, hablar de una resistencia cultural, es hablar del movimiento que se mantuvo latente desde el alzamiento militar, como de una cultura de susurros, el “boca a boca”, del mano a mano, hasta adoptar formas más radicales con el avance de la dictadura.

Las autoras Manzi<sup>37</sup> y Cristi<sup>38</sup> (2016) proponen tres ejes centrales en el desarrollo de la resistencia cultural en dictadura: el primer ciclo se refiere a la añoranza cultural que se identifica con el período de instalación de la dictadura, con el avance del régimen surge un ciclo en que predomina el despliegue público y la articulación de frentes en común; y en los años ‘80 el paso de una cultura de rebeldía con el inicio de las jornadas de protesta.

El periodo comprendido entre 1974 y 1980 representa un retroceso cultural, en donde la actividad colectiva deja de concentrarse en partidos políticos, sino que queda relegada a talleres y agrupaciones

-----  
37. Licenciada en sociología, investigadora independiente. Integrante del Núcleo de Artes y Prácticas Culturales del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile.

38. Diseñadora y Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigadora independiente y Docente de la de la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile en el área de Historia y Teoría del Diseño.

'La cultura es, en este primer momento, un medio para el reconocimiento simbólico y la reconstrucción de una comunidad perdida: "frente a la desaparición de otros signos de identificación y de reconocimiento político"' (Cristi Rojas & Manzi, 2016: 53).

culturales bajo el alero de iglesias y sedes sociales. Este momento es clave en la formación de nuevos vínculos a partir de la necesidad de reencontrarse en el arte y la cultura como refugios frente a la represión, en este periodo es donde florece la producción de arpilleras bajo el alero de la Vicaría de la Solidaridad.

El repliegue comunitario y la potencia de aquellos compromisos colectivos generó los primeros focos de una cultura alternativa: actos culturales en poblaciones, talleres y espacios culturales fuera de la oficialidad, festivales musicales y ciclos culturales dentro de recintos universitarios, etc.

Luego de esta etapa surge la actividad pública de los frentes culturales en donde se reunieron organizaciones de artistas, poetas, cantautores, fotógrafos y actores; espacios culturales donde se retomó la solidaridad y la acción colectiva del arte en un espacio social negado. En este contexto se funda la Unión Nacional por la Cultura (UNAC), la Liga de Acción Cultural (LAC), la Agrupación de Trabajadores Culturales (ATC) y la Coordinadora de Gremios del Arte (CGA), entre otras.

En efecto es importante entender la resistencia cultural como un espacio que contribuyó a la creación y regeneración de vínculos, además de la elaboración de nuevos lenguajes críticos. De ahí que es relevante el destacar aquellas experiencias en donde primó la colectividad y el trabajo colaborativo, pues es en estos espacios en donde surge el objeto de esta investigación, la arpillera urbana.



+ Mujer elaborando arpillera en población. Fuente: Museo de la Memoria.

### 3 | REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA POLÍTICA DURANTE LA DICTADURA MILITAR

Los soportes visuales generados tras la violencia de Estado y vulneración de los derechos humanos en Chile constituyen un foco para comprender y evidenciar una época siniestra de nuestro país. Cada una de éstas manifestaciones, entre ellas las arpilleras urbanas, comunican con el ímpetu del momento la represión, vulneración de libertades, tortura, desapariciones y manifestaciones sociales vividas en el periodo.

#### 3.1 | REPRESENTAR EN PERIODO REPRESIVOS

La representación de la contingencia política ocurrida en periodos dictatoriales distingue entre los relatos producidos en el momento coyuntural mismo y aquellos relatos realizados desde una perspectiva histórica con mayor reflexión respecto a los acontecimientos de violencia vividos, una vez recuperada la gobernabilidad.

El registro de la memoria in situ y sus relatos posteriores tras una selección intencionada generan distintos puntos de reflexión, de modo que aquí yace la importancia del acceso a dichas representaciones como una fuente fidedigna de lo ocurrido más allá del relato de instituciones.

Cada uno de los soportes visuales generados configuran representaciones de lo invisibilizado por el relato oficial en dictadura, por tanto, cada reinterpretación generada sugiere visualmente fragmentos de lo acontecido y “haya pasado tanto tiempo como haya pasado, nos re-entregan exactamente el mismo contenido, la misma figura” (Brea, 2010: 14).

Uno de los componentes fundamentales de las representaciones visuales de la violencia política ejercida en Chile son las víctimas,

“La imagen es fuerza de archivo que retiene lo capturado para que, fuera de su tiempo propio, pueda de nuevo recuperarse, venir de nuevo a ocurrir” (Brea, 2010: 13).

representando “a través de sus cuerpos, la expresión más brutal del estado de las cosas” (Valdebenito, 2010: 72), encarnando en la figura de los detenidos desaparecidos uno de los nudos de conflicto y una herida aún lacerante con el paso de los años.

La historiadora Francisca Valdebenito (2010) plantea que ante la invisibilización de las desapariciones, familiares de las víctimas centraron sus expresiones como interpelación colectiva en la frase ¿Dónde están? y el uso de retratos de sus familiares desaparecidos, enfatizando que eran hombres y mujeres como cualquier otro individuo de la sociedad.

Didi Huberman<sup>39</sup> propone que tras la desaparición del testigo presencial de la violencia y la irrepresentabilidad del testimonio, la imagen actúa recurso para arrebatar esa realidad, en otras palabras, surge como

“necesidad del gesto y de la aparición” (Didi Huberman, 2004: 11) tras la falta de información y visibilidad.

Destacan durante el periodo las representaciones visuales producidas por el Taller Sol, la Agrupación de Plásticos Jóvenes y los artistas visuales José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez y Roser Bru.

En lo que respecta a las arpilleras, sus ejecutantes generan una imagen “trazando” una escena que nos permite a quienes no vivimos aquellos acontecimientos representárnosla, dichas representaciones ocurren en donde el pensamiento y la reflexión parecen imposibles, sin embargo, donde es necesaria la memoria. En definitiva, la representación visual dada en las arpilleras permite reinterpretar y denunciar lo acontecido en el contexto de producción, graficando así lo inimaginable.

39. Georges Didi Huberman (1953 -) Historiador del arte y ensayista francés, especializado en teoría de la imagen.

## 4 | ARPILLERAS URBANAS

La arpillera es un “tejido por lo común de estopa muy basta, con que se cubren determinadas cosas para protegerlas del polvo y del agua”<sup>40</sup>. En la tradición campesina, debido a sus cualidades materiales y costos, dicho tejido es utilizado para el desarrollo de la técnica artesanal del mismo nombre, sobre la cual se aplican bordados.

El procedimiento de producción aplicado en la arpillera se desenvuelve dentro de la categoría de costuras en el arte textil<sup>40</sup>, específicamente en la técnica de aplicación (apliqué) que consiste en unir varias telas mediante un hilo -que insertado en una aguja- que atraviesa las superficies, sobre un tejido de fondo.

Los soportes analizados en esta investigación poseen una doble particularidad: se construyen mediante ensambles de telas y materiales de desecho, que mediante costuras en sus bordes permiten la constitución de figuras e imágenes; el segundo atributo que posee esta expresión manual es que su contenido está condicionado por el contexto político e histórico en que se elaboraron, dejando a un costado el carácter ornamental de sus antecesoras; en efecto surge “ como expresión y manifestación de la base social a raíz de las transformaciones profundas ocasionadas por el golpe militar en la sociedad chilena” (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2012).

### 4.1 | GÉNESIS DE LAS ARPILLERAS

Como se mencionó con anterioridad, tras el golpe de Estado muchos hombres -y en menor medida mujeres- fueron detenidos,

40. Real Academia Española. (2016). Arpillera. En: Diccionario de la lengua española (23a ed.). [En Línea] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=Orlyavd> [Recuperado 7 mayo 2016]

41. Dentro de esta categoría se encuentran el patchwork, collage y bordado, técnicas que poseen un carácter frecuentemente ornamental.



+ Creación de patchwork. Fuente: *Enhebrando.com*



+ Mola panameña. Fuente: *Panart.com*

asesinados<sup>42</sup> y desaparecidos debido a la política de exterminio ejecutada por los aparatos represivos del Estado, Fuerzas Armadas y Policías.

Familiares de las víctimas buscaban en hospitales, cárceles, comisarías, morgues, entre otros; sin encontrar pista alguna de sus seres queridos. Tras esas largas jornadas de búsqueda, mediante “el boca a boca”<sup>43</sup> llegan al Comité de Cooperación para la Paz de Chile (COPACHI)<sup>44</sup> en búsqueda de orientación e información, vivien-

42. Según datos de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de un total de 3.195 personas asesinadas durante la dictadura militar, 2.992 fueron hombres y 199 mujeres.

43. Mireya Rivera, miembro de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, testimonio oral, Santiago de Chile, 4 de agosto de 2015.

44. El COPACHI o Comité Pro Paz (Comité de Cooperación para la Paz de Chile) es un organismo de defensa de los derechos humanos que nace transcurrido menos de un mes del golpe militar, bajo el alero del Cardenal Raúl Silva Henríquez junto a líderes de las Iglesias luterana, ortodoxa, evangélica y la Comunidad Israelita con la finalidad de asistir a los chilenos que se encontraban en grave necesidad económica o personal tras el alzamiento militar, procurando dar asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual.





+Exhibición de arpillera en Vicaría de la Solidaridad. Fuente: Archivo Vicaría de la Solidaridad.

do angustia y dolor por no saber el destino de sus familiares<sup>45</sup>.

La situación de represión post golpe añadió un remezón en los cimientos de las familias, la desaparición o detención de los hombres de familia generó la pérdida del sustento familiar, debido al rol asignado socialmente (Sastre, 2011). Por este motivo, muchas mujeres -esposas- se vieron en la situación de amortiguar sus carencias haciéndose responsables del bienestar del hogar.

Durante las largas jornadas de espera en el COPACHI, en donde mujeres solidarizaban y compartían su dolor tras la ausencia

45. Un grupo de mujeres que asisten al COPACHI se asocian a finales de 1974, creando la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) con el apoyo del Comité.

“Un día, te estoy hablando del año '74, llegó una de las mujeres -de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos- que dijo: “Yo tengo que hacer algo con mis manos, porque mi desesperación es muy grande, entonces estoy haciendo esto con trapitos que me regalaron”. Miramos y había empezado ella a su hijo como un perfil negro y su búsqueda, distintas casas, cárceles, etc.(...) dijimos esto hay que seguir haciéndolo, preguntamos si alguien más quería hacerlo y varias de ellas dijeron sí” (Lira, 2015).

de sus seres queridos, se les propone a las integrantes de la AFDD trabajar con retazos de género, comenzando así con el taller de arpilleras. La especialista en Historia Contemporánea Chilena y Latinoamericana Camila Sastre (2011) plantea que esta iniciativa nace de parte de la artista visual Valentina Bonne, pero arpilleristas y gente ligada al Comité expresan que estos talleres brotaron gracias a la iniciativa propia de las mujeres que acudían al lugar.

De este modo, comienza la labor de recolectar “trapitos”<sup>47</sup>, lanas y sacos de harina, tela base para la construcción de arpilleras. En un comienzo la elaboración de arpilleras fue una terapia para las mujeres, ellas no sabían qué hacer para aplacar su profunda pena, para remediar la crisis económica y para

47. Concepto utilizado por Winnie Lira, ex Directora Ejecutiva de la Fundación Solidaridad.



alimentar a los niños que estaban sin padres (Agosin, 2008). En cada arpillera retrataban sus vivencias en manifestaciones como encadenamientos y huelgas de hambre, así como también acontecimientos que eran silenciados como detenciones clandestinas, centros de detención y tortura, fusilamientos, etc.

Además de apoyar la realización de los talleres, el Comité Pro Paz -posterior Vicaría de la Solidaridad<sup>48</sup>- participó como mediador de la venta de las arpilleras, comprándolas a sus productoras, para luego venderlas en el extranjero, permitiendo suplir la carencia material vivida por familiares de víctimas de la represión.

Con el paso del tiempo más instituciones apoyaron la producción y creación de talleres de arpilleras: la Fundación Missio, Fundación PIDEE (Protección a la Infancia dañada por los Estados de Emergencia), PIIE (Programa Interdisciplinario de Investigación en Educación) y FASIC (Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas).

Tiempo después pobladoras de sectores populares acudieron al COPACHI en búsqueda de ayuda económica, al darse cuenta de la iniciativa de la venta de arpilleras, solicitaron a sus encargadas la alternativa de producirlas como medio para obtener un ingreso adicional. De esta manera comienzan a aparecer talleres -bajo el alero del Comité- en poblaciones como José María Caro y Lo Hermida, permitiendo en alguna medida a familias de escasos recursos aplacar la cesantía vivida.

Las arpilleras de las pobladoras expresaban mayormente la cotidianidad dentro de la población como ollas comunes, cesantía, cortes de luz y agua, además del hambre; tiempo después sus arpilleras solidarizaron con la lucha de las familiares de las víctimas.

48. Finalizando el año 1975 se desintegra el COPACHI, tras acusaciones de Pinochet de ser un centro de "marxismo". Un día después del cierre, y como contra respuesta, se crea la Vicaría de la Solidaridad, continuando con la tarea de asistencia a familiares y víctimas de la represión, como también la defensa de los derechos humanos hasta la llegada a la democracia.

**“Hay un modelo o marco que incluye un proceso psicológico de sufrimiento y trauma, proceso de duelo y curación a través de la separación y aceptación de la pérdida. Este proceso individual e interpersonal, el hablar y contar tienen en su lugar, a veces catártico o terapéutico” (Jelin, 2002: 97).**

#### 4.2 | FENOMENOLOGÍA DE LAS ARPILLERAS

La arpillera como medio de expresión no se limita solo su contenido, el proceso creativo de las mujeres arpilleristas presenta un permanente diálogo entre los elementos internos y externos de las telas. El estilo de la arpillera se compone de un conjunto de factores: la técnica de aplicación (apliqué), la riqueza de materiales (texturas y colores), el formato, las terminaciones y la composición; dejando en evidencia la técnica de cada ejecutante.

Respecto a la materialidad, las piezas utilizan como soporte principal el tejido basto proveniente de sacos harineros facilitados por el Comité Pro Paz<sup>49</sup>, sobre el cual se configuraban las formas de la composición utilizando retazos de telas, materiales de desecho (papel, cartón, metal, cuero, plástico y metal) y lanas en las costuras.

49. Los sacos se obtienen de las donaciones de Caritas Internacional, tras ser desocupados se cedían para los talleres de arpillera.

En relación a las puntadas, predominan las tipo festón y cadeneta -utilizadas principalmente en los bordes las formas que constituyen la imagen- para pegar retazos sobre la tela base, otras costuras presentes son las tipo cruz, espiga, recto, relleno, cruzado, atrás y tallo. Las costuras y el diseño del borde que enmarca la arpillera queda a criterio de cada arpillerista<sup>50</sup>. Ya consolidados los talleres se definió que el color del borde identificaría a la zona en donde se hizo, un ejemplo de esto es el borde rojo propio de la Zona Sur<sup>51</sup>.

La variedad de texturas y de los colores está determinada por las propiedades de los materiales. La cromática y cómo estos colores se combinan conforman uno de los aspectos más creativos de las arpilleras<sup>52</sup>, en un

50. Según lo investigado mediante entrevistas a arpilleristas de la época.

51. Mireya Rivera, miembro de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, testimonio oral, Santiago de Chile, 4 de agosto de 2015.

52. La cromática de las arpilleras se contrapuso al “blanqueamiento” utilizado como herramienta por el régimen para borrar todo rastro de cuanto evocara a la Unidad Popular.

comienzo su aplicación - también la de los estampados- era más bien libre debido a la escasez de materiales, ya con el paso del tiempo y debido a una mayor organización en los talleres se puede percibir un aumento en la aplicación de las reglas básicas de color.

Otro elemento que define a las arpilleras es su formato, condicionado por su materialidad, los sacos de quintales de harina eran divididos en seis partes<sup>53</sup>, cada una de estas piezas era lavada y planchada para ser usada como base de las arpilleras.

La composición de la arpillera puede constituirse de una o varias escenas, en algunos casos acompañada de frases o manifiestos que permiten inferir el hecho o conmemoración que se representa. Para ejecutar dichas composiciones las mujeres trabajaban directamente sobre la tela, sin realizar boceto alguno, y en caso de tener dificultades con ciertos elementos solicitaban ayuda a sus familiares o compañeras del grupo para ejecutarlos.

Algunas arpilleras llevaban un bolsillo escondido al reverso del soporte, en donde escondían mensajes que describen la composición, explicaban el contexto que vivía la arpillera o simplemente eran pequeños poemas.

Debido al contexto de censura vivido en dictadura, la autoría de las arpilleras es de factura anónima, sólo en algunas piezas se pueden encontrar señas de iniciales que permitirían identificar a sus autoras en una futura investigación. A pesar de ser un trabajo colaborativo, cada arpillera brindaba su sello a las arpilleras, la excepción a la regla la conforman los talleres de la Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE) en donde sus integrantes propusieron usar un formato más grande y fondo negro para distinguirse de las otras y definir su propia identidad.

-----  
53. Winnie Lira, ex Directora Ejecutiva de la Fundación Solidaridad, testimonio oral, Santiago de Chile, 15 de mayo de 2015.



+ Arpillera fondo Museo de la Memoria. Fuente: Museo de la Memoria.

### 4.3 | SUS TEMAS: TESTIMONIO Y DENUNCIA DE UNA ÉPOCA

La producción de arpilleras significó para las mujeres de los talleres una forma de expresar el dolor, la angustia e impotencia tras la detención y desaparición de sus seres queridos, permitiéndoles canalizar sus emociones mediante el gesto de la costura. Mediante cada puntada iban contando sus historias de represión y su visión de lo que ocurría en nuestro país, de esta manera, la terapia y la subsistencia se entrelazaron con la denuncia (Sastre, 2012).

Así comenzaron a registrar mediante retazos la existencia de centros de detención como Cuatro Álamos y Pisagua, cárceles hacinadas, el hallazgo de restos humanos en Lonquén, allanamientos, huelgas de hambre, marchas, el exilio de compatriotas y búsqueda de detenidos desaparecidos.

De este modo, utilizando las ideas de Steve Stern se puede plantear la representación visual de las arpilleras como aquella verdad testimonial, que mediante la experiencia personal y la observación directa comunicadas como memoria viviente de hechos auténticos, pueden sacar a luz una verdad colectiva negada por la historia oficial.

Mientras que las arpilleras ejecutadas por pobladoras reflejan cotidianidad en las poblaciones plasmada en ollas comunes, cortes de agua y luz, lavanderías, almacenes; y situaciones como huelgas, falta de empleo y hambre (Paiva & Hernández, 1983). En menor medida se desarrollaron arpilleras con temáticas religiosas como el Vía Crucis, cementerios, la Última Cena y romerías, desarrolladas como regalo a sacerdotes que facilitaban sus dependencias para los talleres.

Debido a su contenido, Voionmaa expresa que la arpillera trasciende de esta manera el fin utilitario del objeto artesanal, transformándose en medio de expresión artística vivencial mediante el cual mujeres pasan a ser agentes de cambio expresando las contradicciones del sistema impuesto en dictadura.

Las arpilleras emprenden su legitimación como vehículo comunicativo, como reflejo de las formas de vida de las personas que las eje-

cutan. Como una naciente expresión cultural del pueblo que sufre, ante el aplastamiento impuesto por el hambre y las vulneraciones en manos de quienes ejercen el poder.

### 4.4 | ARPILLERISTAS COMO SUJETOS DE RESISTENCIA POLÍTICA

Las imágenes creadas por estas mujeres reflejan escenas vividas durante la dictadura, se convirtieron en un medio de expresión y de resistencia, debido al contexto de censura y represión en que se desarrollaron. Estas mujeres fueron de las primeras en crear una cultura de resistencia.

De este modo mujeres arpilleras pasan a ser sujetos políticos<sup>54</sup> cuando asumen la ausencia de sus familiares y toman conciencia que la denuncia y la protesta pública es el medio para enfrentarla, empoderándose mediante la interpelación-diálogo que realizan hacia la sociedad.

La manera de interpelar utilizada por las arpilleras es utilizar la producción manual popular como reivindicación no violenta a la situación vivida por sus familias y compañeras. Con el tiempo, a esta lucha se les unieron los estudiantes universitarios, pobladores, trabajadores y otras organizaciones mencionadas en el capítulo anterior.

### 4.5 | DISTRIBUCIÓN Y SOLIDARIDAD INTERNACIONAL

La venta y distribución de arpilleras significó un sustento económico tanto para las mujeres familiares de víctimas, como para las pobladoras. La comercialización internacional de las arpilleras surge, en palabras de Winnie Lira ex coordinadora de los talleres de arpilleras, tras la visita al COPACHI de André Jacques -director del Servicio de Refugiados y Derechos Humanos de la CIMADE<sup>55</sup>- quien conoce el

54. Esto ocurre cuando las arpilleras toman conciencia de su realidad, de la carencia y ante esa situación reaccionan produciendo con sus manos.

55. CIMADE (Comité inter mouvements auprès des évacués) Comité Inter Movimientos de Ayuda a los Evacuados, organización creada en 1939 por grupos de jóvenes protestantes con la misión de ayudar a la población de Alsacia, al ser evacuada y ubicada en campos situados en el suroeste de Francia.



+ Proceso de costura de arpillera. Fuente: Museo de la Memoria.

taller de arpilleras e inmediatamente propone llevarlas a exponer en Francia y colaborar con su distribución.

La entrega de las arpilleras se hacía por zonas, de tal manera que una o dos personas se tenían la tarea de llevarlas a la Vicaría Central, resguardando no ser descubiertas por los agentes represivos existentes. Ya en la Vicaría, la persona encargada de los talleres le daba el “visto bueno” a las arpilleras revisando sus terminaciones. Terminado el proceso de revisión eran embaladas en paquetes pequeños de peso menor a un kilo, para que la encomienda no fuese revisada por Correos de Chile.

Un minuto crítico para el desarrollo de los talleres fue cuando un envío de arpilleras al extranjero fue interceptado en el aeropuerto, el diario La Segunda de la época expresó “Ministro ordenó una amplia investigación por tapetes difamantes” (Abrão, 2012: 8). Debido a este hallazgo muchas mujeres dejaron de producirlas por algún tiempo, mientras otras suavizaron sus denuncias.

Tras llegar las primeras encomiendas a Francia, el interés se manifestó inmediatamente, los franceses las recibían como obras de arte representativas de la cultura popular. Tal fue el interés que se reprodujeron diez mil ejemplares de postales con imágenes de arpilleras, distribuidas por las redes de la CIMADE.

Otro hito importante fue el desarrollo de la Peña de Berkeley, donde exhibieron de manera permanente dos actuales colecciones de arpilleras del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. El objetivo de estas actividades era denunciar y dar a conocer lo que pasaba en Chile y desde esa perspectiva respaldar el retorno a la democracia de nuestro país.

Con el paso de los años las arpilleras han sido exhibidas en numerosos lugares como la Biblioteca Martin Luther King de Washington D.C., Museo de los Derechos Humanos en Chicago, Amnistía Internacional de Inglaterra, Finlandia y Dinamarca; Congreso Nacional de Mujeres en Kenia, etc.; dejando huellas como símbolo de solidaridad internacional y un arte revestido de atemporalidad.

#### 4.6 | ARPILLERAS DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos reúne un conjunto de objetos de valor simbólico desarrollados por víctimas de la represión y asociaciones específicas. Cada uno de estos objetos se clasifican según cuatro categorías: objetos que conmemoran a las víctimas, objetos representativos de lugares, objetos relativos a manifestaciones y objetos relativos a organismos de derechos humanos.

Las arpilleras conforman parte fundamental del patrimonio tangible de la institución, Según información proporcionada por el Museo, este cuenta con un total de 418 arpilleras, agrupadas en 26 colecciones entregadas mediante donaciones o comodato, colecciones exhibidas de forma rotativa en la tercera planta del MMDH y en exposiciones itinerantes en diferentes ciudades de Chile.

Dentro de las colecciones destacan la de Isabel Morel, viuda de Orlando Letelier, que tras el envío de una arpillera de regalo de su madre, inicia el proyecto de crear una cronología de hechos más relevantes de las violaciones de derechos humanos en Chile, finalmente la colección se compone de un total de 55 arpilleras.

La colección Genevieve Jacques se creó en 1976 tras llegar las primeras encomiendas de arpilleras a Francia, la colección se compone de 32 arpilleras, que no fueron vendidas y se dejaron para ser utilizadas en los actos de solidaridad con Chile.

Carmen Waugh radicada en España, adquiere cerca de 100 arpilleras por medio de su hermana Paulina Waugh dueña de una galería<sup>56</sup> que expuso arpilleras de pobladoras de la Zona Oriente. 50 de ellas fueron adquiridas por el pintor Roberto Matta y las otras 50 fueron guardadas por Carmen y donadas al Museo.

56. En el año 1977 la Galería Paulina Waugh sufre un atentado por parte de agentes de la CNI, el recinto se incendió tras el lanzamiento de una bomba, destruyendo obras de artistas jóvenes y arpilleras de pobladoras en exhibición.

Los otros donantes son PIDEE, FASIC, Paulina Waugh, Liisa Voionmaa Tanner, Marijke Oudgeest, Beatriz Brikkmann, Eliana Santibáñez, Dieter Maier, Silvia Hernández, Mireya Moreno, Carlos Aedo, María José Bunster, Rosemary Baxter, Gabriela Videla, Sheila Reid, Bélgica Castro, Taller de Arpillera Prais Araucanía, Françoise de Menthon, AFDD Parral, Anne Lamouche, Isabel Del Carmen Martínez, Sonia Toledo y Fundación Solidaridad, que se expone y analiza en las siguientes páginas.



+ Exposición temporal de arpilleras en MMDH. Fuente: Museo de la Memoria.



## SELECCIÓN DE MUESTRAS REPRESENTATIVAS





There

Inter

Public

es

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

## OBJETO DE INVESTIGACIÓN

En base a lo planteado en la discusión teórica, las arpilleras como género no pertenecen al arte popular, ni al arte ingenuo, ni a las artesanías; tampoco son consideradas parte del área de corte y confección. Por esta razón se pueden definir a las arpilleras como objetos que portan una imagen, confeccionadas por personas -específicamente mujeres- sin capacitación en composición, color y dibujo; a través de los cuales se intentó testimoniar hechos histórico-sociales que afectaron directamente a sus autoras. La labor producida por las arpilleras puede ser insertada bajo el concepto de las manualidades<sup>57</sup> desde el punto de vista de la confección de imágenes, puesto que el proceso de creación se acomete con las manos.

En este sentido, se le asigna valor al contexto en que se produjeron, pues lo que representan obedece a ese contexto, consignando en la imagen “lo que saben” y no “lo que es”<sup>58</sup>.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es la institución que alberga la mayor colección de arpilleras, compuesta por 407 arpilleras distribuidas en 26 colecciones. En base a dicho patrimonio tangible, esta investigación se centrará en el fondo Fundación Solidaridad, cuya elección no es aleatoria, se debe a que sus orígenes se remontan al COPACHI y a la Vicaría de la Solidaridad, siendo una muestra representativa de las arpilleras producidas en los talleres bajo su alero en parroquias y poblaciones durante la dictadura militar.

La historia de dicha colección se remonta a 1974, cuando comienza la labor de las arpilleras, tras años de venta y distribución de arpilleras por medio del Comité Pro Paz y la Vicaría de la Solidaridad, parte de estas arpilleras fueron quedando guardadas junto a documentos y archivos de la organización. Con la llegada de la democracia, en 1992 se cierra la Vicaría dando origen a la Fundación Solidaridad, Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad y la Vicaría de Pastoral Social y de los Trabajadores; continuando con el legado en pro y defensa de los derechos humanos.

57. Las manualidades son entendidas como los objetos o productos que son resultado de un proceso de transformación manual a partir de una materia prima procesada o prefabricada.

58. La imagen generada por las arpilleras obedece a una representación de la realidad, no a una reproducción.

59. Winnie Lira, ex Directora Ejecutiva de la Fundación Solidaridad, testimonio oral, Santiago de Chile, 15 de mayo de 2015.

### Inventario Arpilleras Fundación Solidaridad

Temática Lanquén

Arpillera N°1  
"Lanquén"  
37 x 47,5 x 0,7 cm.

(Verde y azules)



Arpillera N°2  
"Mártires de Lanquén"  
40,1 x 48,4 x 1 cm.

(Rojo, con argollas metálicas)



Arpillera N°3  
"Hombres de Lanquén"  
38 x 48 x 1,2 cm.  
C. de G.

(Verde, negro con barniz, argolla metálica izquierda, costada, base entela de arpillera)



Arpillera N°4  
"Homenaje familia Masureto"  
Lanquén - Chile 79  
38,4 x 49,7 x 1,2 cm.

(Celeste y psiloma)



Arpilleras Fundación Solidaridad

Página 1

+Inventario Colección Fundación Solidaridad MMDH.





+Arpillera Fondo Colección Fundación Solidaridad MMDH.

En los años siguientes, la Fundación Solidaridad se desintegró, por lo cual se decide donar las arpilleras en resguardo, dividiendo el conjunto en dos partes: una mitad al Museo de la Memoria y los Derechos humanos y la otra al Arzobispado de Santiago Chile .

La selección de arpilleras que ahora conforman parte de la colección Fundación Solidaridad fue desarrollada a la par por Winnie Lira -Ex Directora Ejecutiva de la Fundación Solidaridad- y María Luisa Sepúlveda -Jefa de Área de Colecciones e Investigación del MMDH-, quienes trabajaron durante la dictadura en el Comité Pro Paz, siendo personas altamente capacitadas para este proceso.

La colección Fundación Solidaridad se compone de 45 arpilleras, las cuales tratan temáticas que van desde la defensa de los derechos humanos a comedores infantiles; siendo esta transversalidad parte de los motivos para su elección.

## CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS MUESTRAS REPRESENTATIVAS

De un universo de 45 imágenes -objetos- disponibles para hacer una investigación analítica en profundidad, se definió una muestra representativa equivalente al 20% de la colección, de este modo, se ha seleccionado 9 arpilleras consideradas como muestras representativas. Los criterios de dicha selección se encuentran basados en el trabajo adelantado por el investigador, trabajo llevado a efecto en el proceso de IBM, como también en título bajo la tutela del profesor Julián Naranjo.

Los siguientes criterios permitieron definir la representatividad de cada obra seleccionada:

1. *La temática asociada al contexto de producción.*
2. *Los medios expresivos en la configuración de la imagen: desarrollo del color y la forma, es decir, la arquitectura de la imagen.*

En base a aquellos criterios, el conjunto de arpilleras que representa la muestra representativa son:



*Hornos de Lonquén*  
37.5 x 48 x 1.2 cm.  
Anónimo





■■■■■■■■■■  
*Instituto Médico Legal*  
39.8 x 46 x 1.5 cm.  
Anónimo



Victoria Díaz  
50.3 x 37 x 0.6 cm.  
Anónimo





■■■■■■■■■■  
*Cementerio de Yumbel*  
42.8 x 49.8 x 1.5 cm.  
Anónimo





Buenos Aires – Valpo.  
39 x 49.1 x 0.5 cm.  
Anónimo





Centro de detención  
38.8 x 46.5 x 0.8 cm.  
Anónimo





Exilio  
37.5 x 48 x 1.2 cm.  
Anónimo





Huelga de Hambre Dinamarca  
38 x 48 x 1.6 cm.  
Anónimo





Comedor infantil  
39.1 x 47.2 x 1.4 cm.  
Anónimo

## MODELO DE ANÁLISIS DE LAS MUESTRAS

El modelo de estudio para el análisis crítico de las arpilleras -entendidas como imágenes- es el programa iconográfico utilizado en las asignaturas Semiótica de la imagen I y II, propuesto por el profesor Claudio Cortés.

Dicho programa se relaciona con el intento autoris<sup>60</sup>-intenciones del autor- intenta analizar la intencionalidad del autor en la configuración de la imagen, cuya finalidad es transmitir información visual, compilando postulados de autores como: Charles Morris, Georges Peninou, Ronald Forgas, Jean Piaget, entre otros. De este modo, el presente análisis comprende elementos que son portadores y configuradores el programa iconográfico, dichos componentes son:

-----  
60. Denominación propuesta por Umberto Eco que se refiere a las intenciones del autor.

1. *Código Cromático*
  - 1.1 Catalogación según patrones gráficos y frecuencias
  - 1.2 Tipificación del color según apariencia
2. *Tratamiento de simplexos*
  - 2.1 Descripción de la morfosintaxis: extracción del icono topológico
  - 2.2 Interfiguralidad e intrafiguralidad
  - 2.3 Trazado de perfiles, tipologías y arquitectura de borde
3. *Manejo de indicios en la configuración del código espacial*
  - 3.1 Gradientes, superposiciones y atmosferización
  - 3.2 Perspectivas, espacios llenos y espacios vacíos
  - 3.3 Tamaño e interacción de indicios
  - 3.4 Descripción del código morfológico
4. *Código caligráfico*
5. *Aspectos de los perceptemas*
  - 5.1 Dimensión sintáctica: íconos y símbolos de representación visual
  - 5.2 Dimensión semántica: redes y enlaces
  - 5.3 Dimensión pragmática: recepción y efecto
6. *Regímenes imperantes*



# ANÁLISIS DE MUESTRAS REPRESENTATIVAS

1111  
Maggio

Documento no

00505

17000

el

## 1 | CÓDIGO CROMÁTICO

El color representa un rasgo distintivo de las formas en la percepción visual y se constituye por tres propiedades específicas: tono, luminosidad y saturación. Sanz y Gallego (2001) plantean que el color es concebido por la sugerencia del córtex visual del cerebro que se deriva del conjunto de “señales visuales” resultantes del proceso visual de los impulsos nerviosos que son producidos por la transducción retiniana.

En efecto, mediante el proceso descrito se constituye el “color objetivo” que alude a las apariencias específicas de la percepción visual que permiten al receptor distinguir aspectos como la forma, tamaño, estructura y brillo de objetos mediante las “descomposiciones espectrales de las luces emitidas, reflejadas o transmitidas por dichos objetos” (Sanz & Gallego, 2001: 258)

En ese sentido, Max Bense<sup>61</sup> y Elisabeth Walther<sup>62</sup> plantean que el color junto con la forma son elementos de la semiótica visual en donde no se puede percibir uno sin el otro. De este modo definen al perceptema como la unidad básica de la percepción visual, compuesta por los elementos de forma y color denominados respectivamente formemas y cromemas.

Por consiguiente, los cromemas son “todos aquellos colores diferenciables respecto al tono, luminosidad y saturación” (Bense & Walter, 1975: 30), elementos presentes en las muestras representativas que serán clasificados y analizados en el siguiente apartado.

61. Max Bense (1910 -1990) Filósofo alemán, matemático y teórico sobre semiótica. Profesor de la Escuela de Ulm. Propuso a mediados de los años 1950 una aproximación a la estética desde el punto de vista de la información, haciendo referencia a la semiología de los componentes que constituyen las obras creativas humanas.  
62. Elisabeth Walter (1922 -) Semióloga alemana, trabajó a la par en investigaciones con su esposo Max Bense.

### 1.1 | CATALOGACIÓN SEGÚN PATRONES GRÁFICOS/FRECUENCIAS

En esta etapa se catalogará los cromemas identificados en las nueve muestras representativas, según patrones predefinidos para su uso. Para este proceso se determinó el uso del sistema Pantone<sup>63</sup> como medio para identificar tonalidades dadas en las muestras representativas.

La aplicación del sistema Pantone<sup>64</sup> como guía de color de las imágenes dadas en las arpilleras se justifica en que sus condiciones de custodia en dictadura no fueron las apropiadas, por lo que en la actualidad poseen un desgaste natural a pesar de estar en condiciones óptimas de conservación en el MMDH, de modo que cualquier muestra de color que se realice presentará variaciones respecto al color definido en el contexto mismo de la producción. En ese sentido, se utilizará el sistema Pantone como una guía referencial válida para obtener un muestrario de color del conjunto seleccionado.

La finalidad de catalogar el repertorio cromático de las arpilleras según patrones gráficos es de obtener un análisis cuantitativo de las frecuencias de colores dadas en las muestras, información de gran importancia desde el punto de vista de la conservación y restauración de este patrimonio en un futuro próximo<sup>65</sup>.

En el proceso se identificarán las tonalidades presentes en cada una de las muestras representativas, haciendo distinción entre aquellas que son parte de los textiles (telas) y las que pertenecen a las puntadas (lanas)<sup>66</sup>. Para luego definir dentro de este universo tres frecuencias de color asociadas a cada muestra: frecuencia alta, frecuencia media y frecuencia baja.

63. Sistema de control de color para las artes gráficas basado en una paleta o gama de colores. El sistema consiste en un gran número de pequeñas tarjetas de cartón, sobre las que se ha impreso una muestra de color, la cual está numerada y catalogada para recrear el color de manera exacta.

64. Se utilizó específicamente la guía de color Pantone Color Bridge Uncoated.

65. Esto en el caso que las obras (objetos) se dañen o decoloren o su cromática se alteren por algún motivo externo, acción relevante para la conservación cultural.

66. Las muestras de color se presentan en profundidad el cd que se anexa en este estudio.



## + MUESTRA 1

**Frecuencia alta**

P: 348 U  
 RGB: 52 | 133 | 91  
 CMYK: 82 | 1 | 94 | 9  
 HTML: 34855B

**Frecuencia media**

P: Process Black U  
 RGB: 78 | 74 | 71  
 CMYK: 0 | 0 | 0 | 100  
 HTML: 4E4A47

**Frecuencia baja**

P: 2955 U  
 RGB: 57 | 87 | 117  
 CMYK: 99 | 38 | 6 | 43  
 HTML: 395775

## + MUESTRA 2

**Frecuencia alta**

P: 655 U  
 RGB: 78 | 93 | 127  
 CMYK: 99 | 60 | 7 | 27  
 HTML: 4E5D7F

**Frecuencia media**

P: 7527 U  
 RGB: 220 | 215 | 210  
 CMYK: 3 | 4 | 11 | 5  
 HTML: DCD7D2

**Frecuencia baja**

P: 185 U  
 RGB: 241 | 80 | 96  
 CMYK: 3 | 4 | 11 | 5  
 HTML: F15060

## + MUESTRA 3

**Frecuencia alta**

P: 144 U  
 RGB: 243 | 139 | 58  
 CMYK: 0 | 43 | 90 | 0  
 HTML: F38B3C

**Frecuencia media**

P: Blue 072 U  
 RGB: 63 | 67 | 173  
 CMYK: 78 | 62 | 0 | 0  
 HTML: 3F43AD

**Frecuencia baja**

P: 464 U  
 RGB: 155 | 124 | 86  
 CMYK: 12 | 36 | 84 | 29  
 HTML: 9B7C56

## + MUESTRA 4

**Frecuencia alta**

P: 7529 U  
 RGB: 187 | 175 | 169  
 CMYK: 6 | 13 | 17 | 19  
 HTML: BBAFA9

**Frecuencia media**

P: 2708 U  
 RGB: 178 | 201 | 239  
 CMYK: 26 | 10 | 1 | 0  
 HTML: B2C9EF

**Frecuencia baja**

P: 2221 U  
 RGB: 66 | 106 | 97  
 CMYK: 73 | 38 | 56 | 28  
 HTML: 426a61

+ MUESTRA 5



***Frecuencia alta***

P: 2195 U  
RGB: 47 | 126 | 206  
CMYK: 96 | 40 | 0 | 0  
HTML: 2F7ECE



***Frecuencia media***

P: 485 U  
RGB: 228 | 93 | 80  
CMYK: 0 | 73 | 92 | 1  
HTML: E45D50



***Frecuencia baja***

P: 705 U  
RGB: 255 | 221 | 226  
CMYK: 0 | 14 | 6 | 0  
HTML: FFDDE2

+ MUESTRA 6



***Frecuencia alta***

P: 705 U  
RGB: 255 | 221 | 226  
CMYK: 0 | 14 | 6 | 0  
HTML: FFDDE2



***Frecuencia media***

P: 348 U  
RGB: 52 | 133 | 91  
CMYK: 82 | 1 | 94 | 9  
HTML: 34855B



***Frecuencia baja***

P: 172 U  
RGB: 255 | 103 | 77  
CMYK: 0 | 58 | 79 | 0  
HTML: FF674D

+ MUESTRA 7



***Frecuencia alta***

P: 5517 U  
RGB: 98 | 111 | 91  
CMYK: 60 | 39 | 60 | 29  
HTML: A9BAB7



***Frecuencia media***

P: 7451 U  
RGB: 148 | 179 | 234  
CMYK: 46 | 24 | 0 | 0  
HTML: 94B3EA



***Frecuencia baja***

P: 579 U  
RGB: 186 | 210 | 158  
CMYK: 21 | 1 | 28 | 0  
HTML: BAD29E

+ MUESTRA 8



***Frecuencia alta***

P: 1795 U  
RGB: 128 | 89 | 89  
CMYK: 3 | 6 | 9 | 10  
HTML: DA5959



***Frecuencia media***

P: 7528 U  
RGB: 210 | 199 | 196  
CMYK: 3 | 6 | 9 | 10  
HTML: D2C7C4



***Frecuencia baja***

P: 7509 U  
RGB: 210 | 162 | 115  
CMYK: 5 | 34 | 68 | 9  
HTML: D2A273



## + MUESTRA 9

**Frecuencia alta**

P: 428 U  
 RGB: 172 | 179 | 184  
 CMYK: 28 | 14 | 17 | 3  
 HTML: ACB3B8

**Frecuencia media**

P: 7527 U  
 RGB: 220 | 225 | 210  
 CMYK: 3 | 4 | 11 | 5  
 HTML: DCD7D2

**Frecuencia baja**

P: 586 U  
 RGB: 231 | 233 | 136  
 CMYK: 8 | 0 | 54 | 0  
 HTML: E7E988

## 1.2 | TIPIFICACIÓN DEL COLOR SEGÚN APARIENCIA / EL COLOR Y SU SIGNIFICADO CULTURAL

Previo a desarrollar este apartado, es necesario referirse lo que Georges Peninou<sup>67</sup> define como código cromático, que es la acción de “buscar el impacto visual en una manipulación del color” (Peninou, 1976: 129). En este punto es pertinente precisar que la manipulación del color dada las arpilleristas se sustenta en el restringido acceso a los materiales de producción, los que eran proporcionados mediante donaciones<sup>68</sup>, en ese sentido, las autoras generan su paleta de color en base a los retazos de color a los que accedían, otorgándole casualidad a la aplicación de color a la arpillera, en efecto, a la imagen que representan.

Aplicando dicho concepto a la imagen producida por las arpilleristas, es decir, la aplicación del color en la arpillera dependía exclusivamente de las telas a las que accedían sus autoras gracias a donaciones

Aclarada la intencionalidad del color por parte de las autoras, esta sección indaga en lo que representa el color para el intérprete<sup>69</sup> de la imagen, donde el color actúa como símbolo designando al objeto independientemente si se parece o concuerda con el mismo. En ese sentido, Heller (2004) plantea que ningún color carece de significado y que su efecto está condicionado por su contexto, es decir, por el enlace de significados en la que percibimos el color.

Con objeto de determinar la recepción cromática del intérprete, se describirán los significados de los colores seleccionados en las frecuencias de color de cada muestra, asociados al uso dado en la imagen.

## + MUESTRA 1

El color de mayor frecuencia dentro de la muestra 1 es el verde, definido como el “color semejante al característico de las hojas de la hierba o al de la esmeralda” (Sanz & Gallego, 2001: 931). Su principal significación hace referencia a la naturaleza y a su vínculo con la humanidad, por esta razón, simboliza la vida en el sentido más amplio, no sólo al hombre, sino a todo lo que crece (Heller, 2004: 107). Otro valor comúnmente atribuido es de ser el color de la esperanza, idea que según Eva Heller<sup>70</sup> (2004: 111) se asocia con el sentido de la primavera, de la renovación después de la carencia. Así también se relaciona con la frescura y lo sano.

Otro cromema presente en la muestra representativa es el negro<sup>71</sup> siendo su principal significado vinculado con el duelo por la muerte terrenal o luto por la pérdida rotunda y devastadora. También el negro se vincula con la diferencia entre el bien y el mal, pues diferencia el día de la noche (Heller, 2004: 107), representando sentimientos como el odio y el egoísmo. En otro sentido, se le atribuye el sentido de la mala suerte, adoptando el concepto “negro” cuando suceden cosas desafortunadas.

67. Georges Peninou (1926 - 2001) Licenciado en Derecho y en Letras. Doctor en Estética. Fue administrador del Institut de Recherches et d'Études Publicitaires (IREP).

68. En entrevistas con mujeres pertenecientes a talleres de arpilleras confirman que los retazos de tela eran proporcionados por el Comité Pro Paz, donaciones de Parroquias o personas particulares.

69. Entendido como el individuo que percibe e interpreta la imagen.

70. Eva Heller (1948-2008) estudió sociología y psicología en la Universidad Libre de Berlín. Experta en teoría del color, escribió diversos libros sobre el color y sus implicaciones culturales.

71. “Coloración estándar de luminosidad nula, acromática y neutra, cuyo referente es la percepción que se obtiene como consecuencia de la nula foto recepción, por ausencia absoluta de luz visible en el entorno”. En: (Sanz & Gallego, 2001: 616)

En menor frecuencia se da la coloración “azul cobalto” o cerúleo, cuya significación se vincula con el frío, consideración asociada a la experiencia pues nuestra piel y labios se tornan azul frente a bajas temperaturas, sumado a que la nieve posee tonos azulados (Heller, 2004: 27). La asignación más pertinente al uso que se le da en la imagen es que representa el color de los jeans, prenda que no pasa de moda y que traspasa todas las barreras etarias y sociales, convirtiéndose en la prenda típica del tiempo libre (Heller, 200: 44).

#### + MUESTRA 2

En primera instancia predomina el color azul definido como el semejante al característico del lapislázuli (Sanz & Gallego, 2001: 127). Su aplicación en la muestra permite crear la ilusión de espacio e insinuar lejanía, de modo que la autora Eva Heller (2004: 24) plantea que los pintores paisajistas utilizan que en sus cuadros el azul del cielo es más profundo arriba que abajo: por otro lado nuestra experiencia a lo largo de la historia nos dice que al juntar grandes masas de algo transparente aparece el color azul, como al nadar en la profundidad de un lago, por lo que el azul es el color de las grandes dimensiones e ilimitadas.

Otra significación que se le da a la aplicación del color azul es la representación de lo divino y lo eterno, convirtiéndose en el color de lo que deseamos que permanezca eternamente, de ahí su significación asociada a la simpatía, amistad y confianza.

En frecuencia media de color se presenta el tono blanco<sup>72</sup> asociado con pureza y limpieza, con todo lo que ha de ser higiénico (Heller, 2004: 163); motivo por el cual quienes manipulan alimentos visten de blanco, como también personas que trabajan en hospitales y su mobiliario. Además, posee una significación simbólica asociada a la luz, encarna lo nuevo y el comienzo, siendo la leche un ejemplo cotidiano pues es el primer alimento que recibe el ser humano. A la vez, representa el bien, la verdad y la honradez, siendo el color absoluto, mientras más puro se presente mejor.

La menor frecuencia de color está dada por el rojo, color semejante al sugerido por la sangre arterial humana (Sanz & Gallego, 2001: 758). Su significación cultural gira principalmente entorno al concepto de vida a lo existencial, debido a que el fuego y la sangre son rojas. Es utilizado en algunos casos como señal de advertencia, representando lo prohibido y el peligro, por lo que se emplea en señaléticas de prohibición. También posee la significación de ser el color de la justicia, debido a que durante siglos las sentencias de muerte se pagaban con sangre, los jueces firmaban con tinta roja la sentencia y los verdugos vestían de rojo (Sanz & Gallego, 2001: 71).

-----  
72. “Color de máxima claridad y de oscuridad nula, acromático y neutro, se percibe como consecuencia de la foto recepción de una luz constituida por todas las longitudes de onda comprendidas en el espectro visible, llamado también “luz blanca”. En (Sanz & Gallego, 2001: 172)

#### + MUESTRA 3

En la muestra número tres se presenta con mayor frecuencia el tono naranja, utilizado de forma plana como fondo de la composición. La socióloga y psicóloga Eva Heller (2004: 183) plantea que el naranja es el complementario del azul color que representa lo espiritual, la reflexión y la calma, en cambio el naranja, representa las cualidades contrarias. Otra característica del naranja es que representa el peligro, es utilizado como fondo de venenos, en chalecos de seguridad de trabajadores y como luz de los automóviles.

En segunda frecuencia, la coloración azul se asemeja al “azul cobalto claro” (Sanz & Gallego, 2001 :131). Dentro de los significados que se le atribuyen al color azul es que evoca una multitud de imágenes emotivas y a menudo contradictorias que pueden utilizarse para excitar la imaginación y los sentidos. El color azul representa la fidelidad y la confianza, por lo cual, las novias utilizan algún accesorio azul.

En otro sentido, dentro de la pintura cristiana el color azul representa a María y se le llama el “color de la Virgen”. También se vincula con la paz, color declarado por los países socialistas (Heller, 2004: 48), posteriormente pasó a ser un símbolo de unión pacífica popular en todo el mundo.

El color café posee simboliza -cuando se habla de una muchacha castaña o trigueña- el color de su piel, una mujer morena era una campesina tostada por el sol y la piel tostada

por el sol antiguamente significaba pobreza (Heller, 2004: 260). En ese sentido, la significación del café se asocia a lo corriente y lo pobre, representando en la edad media el color de los siervos, criados y mendigos.

#### + MUESTRA 4

La mayor frecuencia de color en la muestra 4 está asociada al color café, este color posee el simbolismo de ser el color de la tierra y de la fecundidad. Por otra parte, se relaciona directamente con inmundicias y excrementos, teniendo conexiones negativas con el cuerpo, representando lo desagradable y lo anti erótico. Por otra parte, su aplicación se asocia a lo malo, debido a que es una de las mezclas de color más oscuras (Heller, 2004: 256). En la naturaleza es el color de lo marchito, de lo que se extingue, del otoño; también representa los materiales rústicos como la madera, el cuero y la lana, por lo que en espacios habitables se le asocia con lo acogedor y comodidad.

En el caso de la segunda frecuencia en la imagen, la denominación de cielo azul se utiliza para hablar de coloraciones azul brillante, azul muy clara y azul clara (Sanz & Gallego, 2001: 243). Su significado cultural es vinculado con lo eterno, representado en el agua y el aire; además se le asocian significados relacionados con la tranquilidad, la ternura, el afecto y lo sensible. Por otra parte, es el color que representa lo divino, pues los dioses viven en el cielo, que, en combinación con el blanco, simboliza los valores supremos en cualquier lugar del mundo, ejemplificado en la bandera de Israel

de color blanco con la estrella de David en color azul.

La menor frecuencia está dada por el color verde, presentando valores asociados a la confianza, la tranquilidad y la seguridad; este simbolismo queda en evidencia en su uso en semáforos y señalética de seguridad. Asimismo, representa lo tóxico y lo horripilante, siendo el color más inhumano. Los demonios en Europa son representados de verde y negro, verde -el color de la vida- combinado con negro constituyen destrucción (Heller, 2004: 114).

#### + MUESTRA 5

Se identifica el color azul como la mayor frecuencia de color en la muestra y su aplicación posee similitudes con el color “azul martín pescador”<sup>73</sup>. Como se mencionó anteriormente, el color azul se visualiza en enormes masas transparentes de materia, determinando la denominación de la tierra de “planeta azul”, simbolizando lo inmaterial y frío. Del mismo modo es el color de la lejanía y el anhelo, representando lo irreal, el espejismo y la ilusión. Además, simboliza el principio femenino “es apacible, pasivo e introvertido, y el simbolismo tradicional lo vincula con el agua, atributo, asimismo, de lo femenino” (Heller, 2004: 33).

En segunda frecuencia se encuentra el rojo, color que representa sentimientos como

73. “Coloración específica oscura, azul y fuerte, cuya sugerencia origen corresponde a las más intensa de las azules del plumaje del “martín pescador”. En (Sanz & Gallego, 2001: 136).

el odio y el amor, asociación proviene tras la experiencia, en otras palabras, cuando se desatan las pasiones -sea por rabia o vergüenza- la sangre se altera y la cara se ruboriza. El efecto psicológico y simbólico de la sangre hace del rojo el color dominante en todos los sentimientos vitalmente positivos (Heller, 2004: 55). Otra atribución es que representa el color de la guerra, el rojo entrega fuerza, por eso guerreros se pintaban o usaban vestimentas de ese color. Desde otra perspectiva, simboliza el peligro, por lo que es utilizado en semáforos, botones de alarma y frenos de emergencia.

El rosa<sup>74</sup> es la tercera frecuencia de color en la imagen, posee significaciones típicamente femeninas, simboliza la amabilidad y el encanto (Heller, 2004: 213). Por otra parte, representa lo infantil, lo tierno y lo suave; el rosa es como un bebé representando la juventud y la temperatura agradable para el cuerpo. Según Heller (2004) el rosa es suave y tierno, representando la delicadeza. También nos hace pensar en la piel, siendo el color del desnudo y el erotismo, un entorno rosa otorga mayor belleza a la piel desnuda.

#### + MUESTRA 6

La mayor constancia de color en la imagen la representa color el rosa, coloración de la sensibilidad y la sentimentalidad. El rosa está en las ensoñaciones, las ilusiones corresponden a un estado donde todo es “color de rosa”;

74. Color semejante al sugerido por la pigmentación que presentan las flores de las variedades rosadas del “rosal”. Sanz, J. C. & Gallego, R. (2001). En (Sanz & Gallego, 2001: 773).

en la edad media las casas pintadas de rosa eran en las que habían ocurrido milagros (Heller, 2004: 218). También es vinculado con lo femenino, color que se popularizó en la vestimenta de niñas a partir de 1920, pues antes se utilizaba en vestimentas de niños.

El verde es la coloración de segunda frecuencia en la muestra, simbolizando conceptos como la juventud y la inmadurez, de modo que se asocia la fruta verde -inmadura- con la etapa humana de la juventud. En un sentido negativo, posee la significación de lo venenoso, en contraposición a su sentido saludable, debido a que en el siglo XIX la coloración verde se hacía con arsénico, una sustancia altamente tóxica y venenosa. Además, posee una ambivalencia simbólica, conservando una significación siniestra de origen medieval, que se supedita al concepto del poder infernal y de la muerte demoníaca (Sanz Gallego, 2001: 932).

Por otra parte, se le otorga el sentido de la manifestación y renacimiento de la vida, el verde se opone a lo marchito, mortecino y árido. Lo verde representa lo sano, como las verduras y hortalizas, es el color de la vida vegetativa.

En menor frecuencia se visualiza el naranja<sup>75</sup>, su significado se asocia a la extraversión, la actividad y el vínculo. Como símbolo del vínculo se utiliza en túnicas de monjes budistas, emblema del equilibrio espiritual entre los deseos del cuerpo y de la mente. Es el color resultado de la luz y el calor, ilumina y calienta, mezcla ideal para alegrar el cuerpo y el espíritu. Asimismo, posee la significación de representar la transición hacia un estado culminante.

#### + MUESTRA 7

La tonalidad verde aplicada como mayor frecuencia en la imagen asemeja a la coloración “verde nefrita”<sup>76</sup>, mientras que la menor frecuencia donde se asemeja al “verde oliva claro” según el Diccio-

75. Color semejante al característico de la piel de la naranja. Color semejante al característico de la piel de la naranja.

76. Coloración específica semi oscura, verde y débil, de textura lustrosa, cuya sugerencia origen corresponde a la variedad verde oscura de “nefrita”. Se dice también color “jade espinaca”. En (Sanz & Gallego, 2001: 944)

nario del Akal del Color. La significación cultural del color verde se asocia principalmente a conceptos de la naturaleza, la madre tierra, y su vínculo con la humanidad. El efecto naturalista del verde no es particular de un tono especial, sino de los colores que se combinan con él, como azul y blanco -colores del cielo- y marrón -color de la tierra- mostrando el verde con absoluta naturalidad (Heller, 2005: 107). También es asociado con los negocios florecientes y la fertilidad, en ese sentido, la rana verde simboliza la fertilidad debido a que pone numerosos huevos (Heller, 2004: 108).

Asimismo, posee la característica de representar lo tranquilizador, es el color de lo que alivia, lo relajante y lo acogedor; por esto el uso del verde azulado en el analgésico “Aspirina” sugiere un estado de tranquilidad.

La coloración azulada<sup>77</sup> se presenta con frecuencia media. Como ya fue mencionado es el color de la divinidad, puesto que los dioses viven en el cielo, por lo mismo, su uso tradicionalmente es aplicado en representaciones de divinidades de distintas culturas en el mundo. Por norma un color parece tanto más lejano cuando es frío, en la lejanía todos los colores parecen turbios y azulados debido a las capas de aire que los cubren, motivando que el color azul se asocie a conceptos como la lejanía, la vastedad, lo eterno y lo grande.

#### + MUESTRA 8

La frecuencia dominante en la imagen es la tonalidad roja, color que simboliza el calor, la energía, la pasión y el deseo, uniéndose aquí el simbolismo del fuego con el de la sangre. Su uso en banderas rojas se asocia constantemente a periodos de guerra, representando al socialismo, los obreros y el color de la libertad. Desde otro punto de vista, es dinámico y activo, es la coloración simbólica de “todas aquellas actividades que exigen más pasión que razonamiento” (Heller, 2004: 72).

En frecuencia media, el amarillo presenta semejanzas con el oro y el sol, siendo símbolo de eternidad y divinidad (Sanz Gallego, 2001: 46),

77. Adjetivo aplicado al color que se asemeja al azul. (Sanz & Gallego, 2001: 144)

la identificación con el sol otorga el sentido de alegría e iluminación del alma, siendo un color mágico en la tradición islámica. El color amarillo reluce como un relámpago, por lo que se le asocia lo espontáneo, lo impertinente y lo impulsivo; y por su efecto óptico es adoptado internacionalmente como una señal de advertencia.

El marrón<sup>78</sup> es la coloración con menor frecuencia en la muestra, representa el más rechazado de todos los colores, sin embargo, uno de los colores preferidos para decorar viviendas, de manera que es el color de lo acogedor, la comodidad y el recogimiento. Es el color de la tierra, simbolizando una multitud de materialidades naturales como la madera, la lana y el cuero.

#### + MUESTRA 9

La frecuencia preponderante es el color gris, coloración que representa la pobreza y la modestia, las vestimentas antiguas estaban hechas de color gris pues eran telas sin teñir, mientras que monjas y frailes utilizan hábitos grises representando el voto de pobreza. Desde otro punto de vista cualquier material gris parece menos valioso, pues parece crudo y no procesado; además es el color del moho representando lo desagradable, los malos olores y la basura. Otras significaciones del gris tienen que ver con lo basto y lo anguloso, esto se debe al uso del hormigón como material de construcción que no se puede embellecer.

Como frecuencia intermedia se encuentra una coloración semejante a la que el Diccionario del Akal del Color denomina arena, haciendo referencia a un “color crudo”, muy claro amarillo-anaranjado y débil. por este motivo, se considerará el color amarillo para su análisis de significación. El amarillo<sup>79</sup> representa lo viejo, el papel se amarillea con el tiempo, los dientes, la tez, los ojos, etc., siendo signos de decadencia y envejecimiento. Heller (2004: 100) plantea que es el color de la mala reputación, por lo que se le otorga ser el color del mal aspecto.

79. El amarillo presente posee similitud con la coloración denominada “amarillo Nápoles aclarado” según el Diccionario Akal del color.

La tercera frecuencia también forma parte de la escala de los amarillos, una de las propiedades del color amarillo es que irradia y sonríe, por lo que serena y anima. Es el color principal de la amabilidad (Heller, 2004: 85), es divertido y radiante, siendo un símbolo de optimismo y alegría. Desde otra perspectiva se le asocian conceptos como lo refrescante, lo ácido y amargo, sensaciones que se desprenden de la vinculación con frutos ácidos como los limones.

## 2 | TRATAMIENTO DE SIMPLEXOS

En este apartado se analizarán los formemas como elementos de forma que componen la unidad básica perceptual. Para Bense y Walther son formemas todos los elementos geométricos-topológicos: puntos, rectas, verticales, superficies, curvas abiertas y cerradas, etc. (Bense, 1975: 30); componentes denominados simplejos; que en efecto son las unidades básicas que permiten generar una forma, mientras que los formemas son compuestos por un conjunto de simplejos.

### 2.1 | DESCRIPCIÓN DE LA MORFOSINTAXIS: EXTRACCIÓN DEL ICONO TOPOLOGICO

La morfosintaxis se refiere al modo en que las formas se relacionan en sus aspectos constructivos en una imagen, dicho concepto se genera tras el vínculo de la morfología de la forma y la sintaxis propuesta por Charles Morris<sup>80</sup>.

La sintaxis según Morris (1985: 43) es “el estudio de las relaciones sintácticas de los signos entre sí” produciendo abstracción de las relaciones entre los signos con los intérpretes y los objetos. Dentro de la teoría de la dimensión sintáctica es posible distinguir dos reglas: las reglas de formación que definen “las combinaciones indepen-

80. Charles William Morris (1901 - 1979), semiólogo y filósofo de origen estadounidense. Además de ser profesor en las Universidades de La Florida, Universidad Rice y Universidad de Chicago; presidió la División Oeste de la Asociación Americana de Filosofía, y fue miembro de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias.



dientes y permisibles de los elementos del conjunto” y las reglas de transformación que determinan “las oraciones que pueden obtenerse a partir de otras oraciones” (Morris, 1985: 45); aplicando dichas reglas a este análisis: las reglas de formación permiten determinar cómo debe articularse cada formema en la imagen y las reglas de transformación precisar la relación entre los formemas interactuantes para direccionar su interpretación.

Mientras que icono es definido por Pierce<sup>81</sup> como aquel signo que indica una cualidad o propiedad, en la relación signo-objeto, designando a un objeto al reproducirlo, imitarlo o tener rasgos en común con dicho objeto. La reproducción del objeto puede llevarse a cabo de diversas maneras haciendo referencia a la propiedad figurativa, a la material y a la funcional; aquí es de donde se desprende el concepto de icono topológico, que corresponde a los íconos que reproducen la imagen topológica (Bense, 1975: 81), elementos presentes en las muestras a analizar.

De este modo, de analizarán las formas que se aprecian en las imágenes por medio de una estructura de cuadrantes<sup>82</sup>, método<sup>83</sup> que permite que el lector no pierda la vista en la imagen y posea un orden de lectura organoléptico.

#### + MUESTRA 1

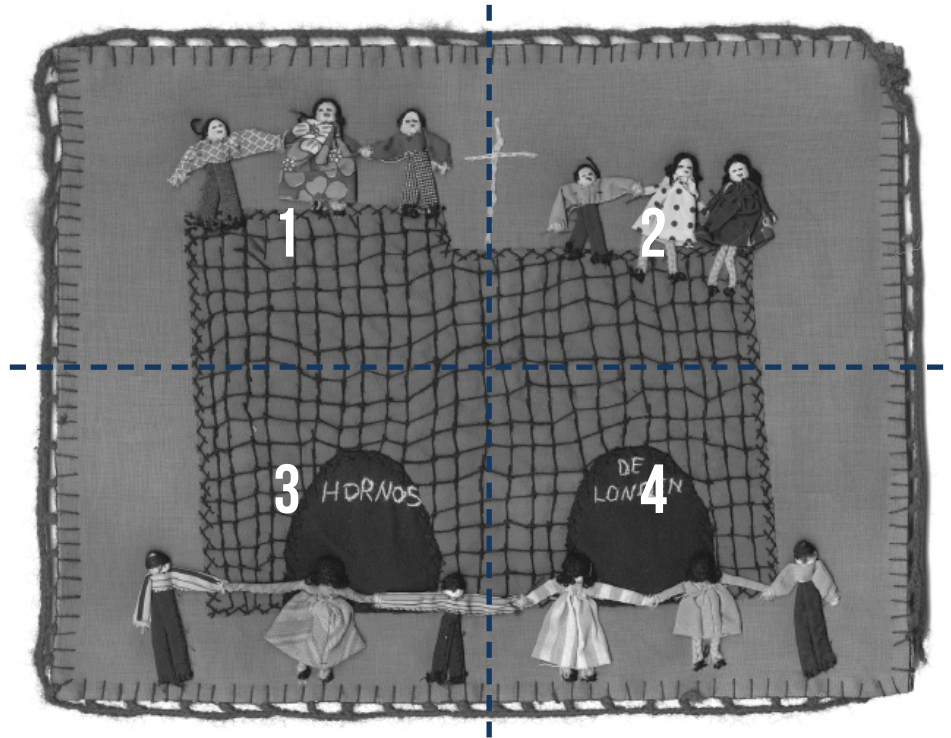
Los elementos de la superficie visual se organizan dentro de un formato de dimensiones 38 x 48 cm. cuya escala ha sido reducida para su estudio. El componente que predomina son los hornos que, a pesar de estar subordinado a los personajes y textos en escena, se apropia de las cuatro zonas en que se divide el formato.

Los personajes se organizan sobreponiéndose a los hornos en la zona baja del formato con alineación horizontal, mientras que hacia el borde superior se genera un quiebre en el orden, organizándose

81. Charles Sanders Pierce (1839 - 1914) filósofo, lógico y científico estadounidense. Considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna o teoría de los signos.

82. Disposición que permite ordenar, reconocer y localizar los componentes de una imagen.

83. Sistema que se utiliza para el estudio científico de las obras de arte (pintura).



tres personajes en una formación horizontal más cercana al borde externo y otros tres -en conjunto con la cruz- tendiendo al centro de la composición<sup>84</sup>.

Las líneas presentes en la escena son más bien irregulares y complejas, estableciendo un conjunto de simplejos agrupados que dejan pocos espacios libres de elementos en el soporte, espacios que se visualizan predominantemente hacia los bordes derecho e izquierdo del formato. En la imagen no existe una gran saturación de elementos, sino que el sistema se organiza en equilibrio<sup>85</sup>, dirigiendo la mirada del observador hacia el centro de la muestra.

84. Dichos elementos se posicionan en las zonas 1 y 2 respectivamente.

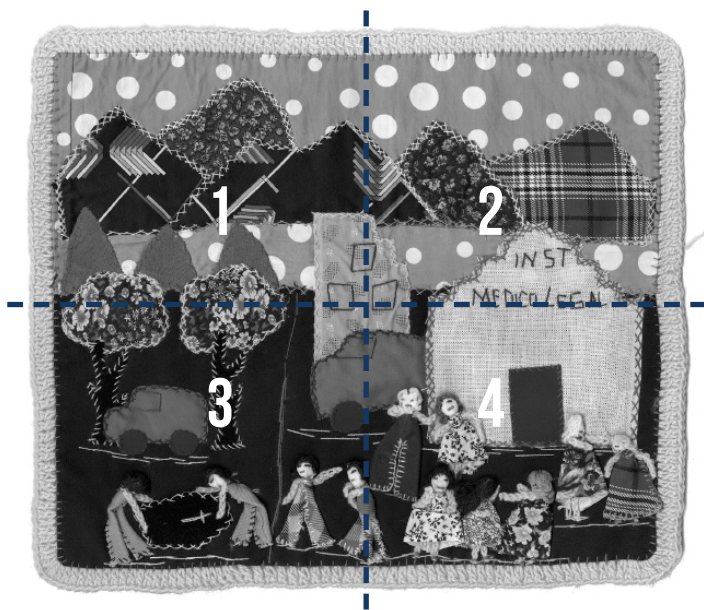
85. Arnheim define el equilibrio como el estado de distribución de las partes por el cual todo ha llegado a una situación de reposo.

## + MUESTRA 2

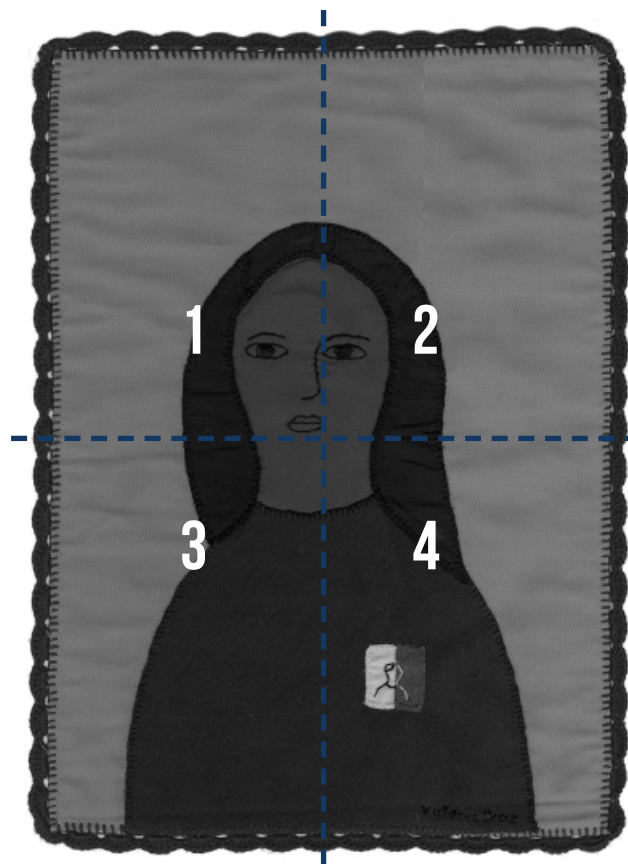
Es importante señalar que en esta etapa sólo se analizan formas presentes en la composición, por lo tanto, se omiten los quiebres visuales generados por los cambios cromáticos en el soporte. Aclarado dicho punto, la superficie rectangular que comprende la muestra posee dimensiones de 39.8 x 46 cm., cuyo principal formema es la figura del Instituto Médico Legal que se posiciona entre los cuadrantes dos y cuatro, casi bordeando el extremo derecho del formato.

Los elementos se presentan mayormente en las zonas tres y cuatro, generando un sector de saturación visual y traslapo de simplexos en el cuadrante cuatro, en contraposición al borde superior del formato donde se presentan vacíos más evidentes.

Los tipos de formas presentes son de tipo complejo e irregular en el extremo inferior del soporte, mientras que en el borde opuesto se presentan son de forma simple, predominando únicamente la figura de la cordillera.



## + MUESTRA 3



La pieza es de formato vertical de medidas 50.3 x 37 cm. en la cual predomina la forma que representa el cuerpo de una mujer, que tiende a alinearse en el centro vertical del formato. Debido a la simplicidad de la composición son considerados los formemas que constituyen el rostro del personaje, además del retrato en su pecho, simplexos que son líneas simples y curvas.

El formema que conforma a la mujer -y los elementos que constituyen dicha forma- se posiciona en el centro vertical, generando zonas vacías a su alrededor, especialmente en el borde superior del soporte.

A pesar de que la imagen se constituye con limitados elementos, su organización se visualiza en equilibrio, concentrando la mirada del lector hacia el centro de la superficie visual.



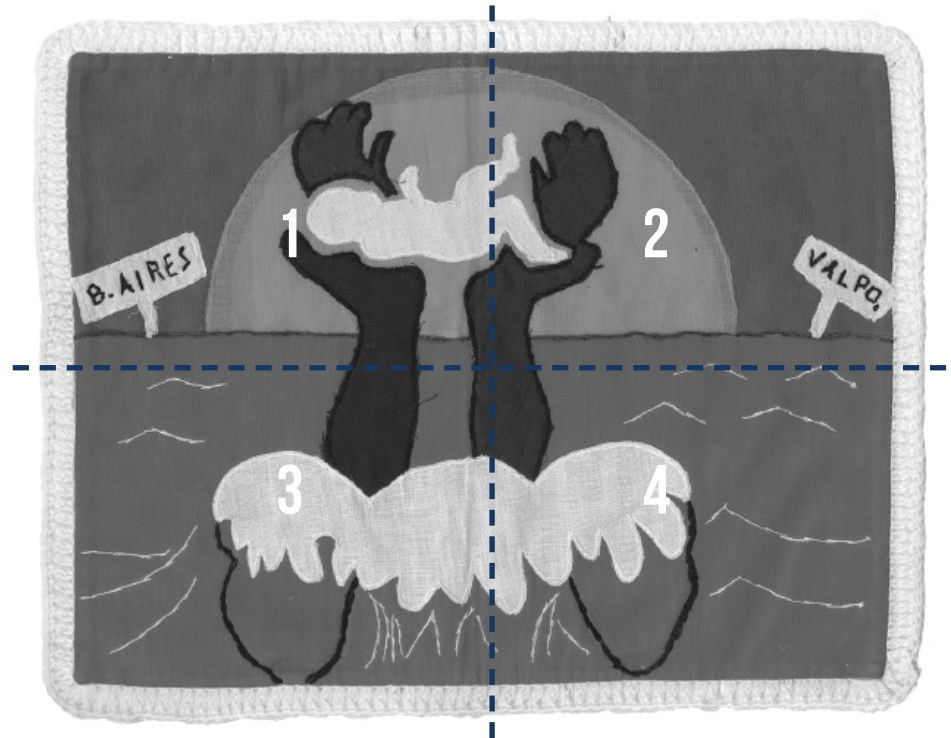
+ MUESTRA 4

La muestra de formato cuadrangular posee medidas 42.8 x 49.8 cm. en donde predomina la figura del cementerio, abarcando los cuatro cuadrantes y cubriendo más de la mitad de la primera zona definida. Otro elemento que destaca es la calle que se rige bajo una diagonal descendente, formema que se subordina a los personajes, pero que direcciona la posición de ellos en la imagen.

Debido al alto número de elementos que conforman la escena se visualiza un conjunto saturado de simplexos, compuestos por líneas simples duras y curvas. En tanto, las zonas vacías tienen hacia los bordes que delimitan la composición.



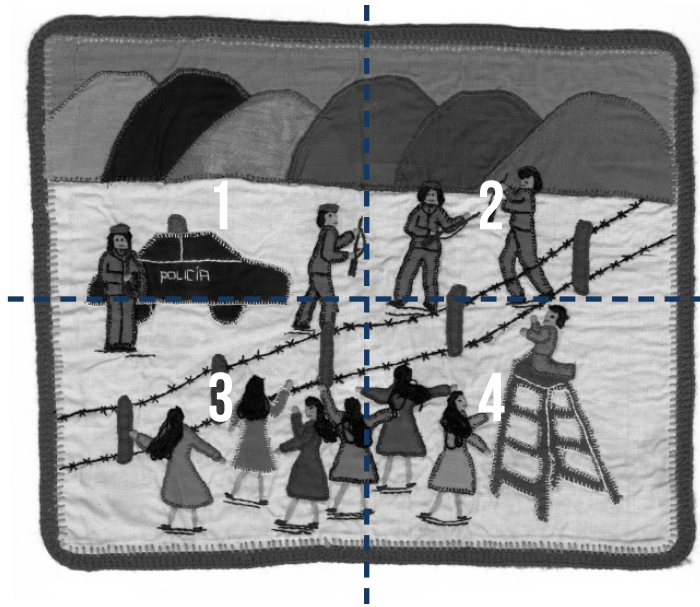
+ MUESTRA 5



Las dimensiones de la arpillera son 42.8 x 49.8 cm, cuya escala se ha reducido para efectos de este estudio. La mayor parte de los elementos que configuran la imagen se subordinan a una vertical -a excepción de las señaléticas de los costados- que tiende al centro del formato. Los principales formemas son los brazos y el bebé, cuyas proporciones no se condicen con la de los otros elementos si consideramos una escala real de la escena. Destacan las direcciones oblicuas que guían a las paletas “b. aires” y “valpo”, de tipo ascendente y descendente respectivamente.

La imagen se configura de líneas simples, irregulares y curvas, cuyos simplexos se agrupan en el eje central vertical, generando líneas de lectura hacia el centro del formato lo que permite el equilibrio de la escena.

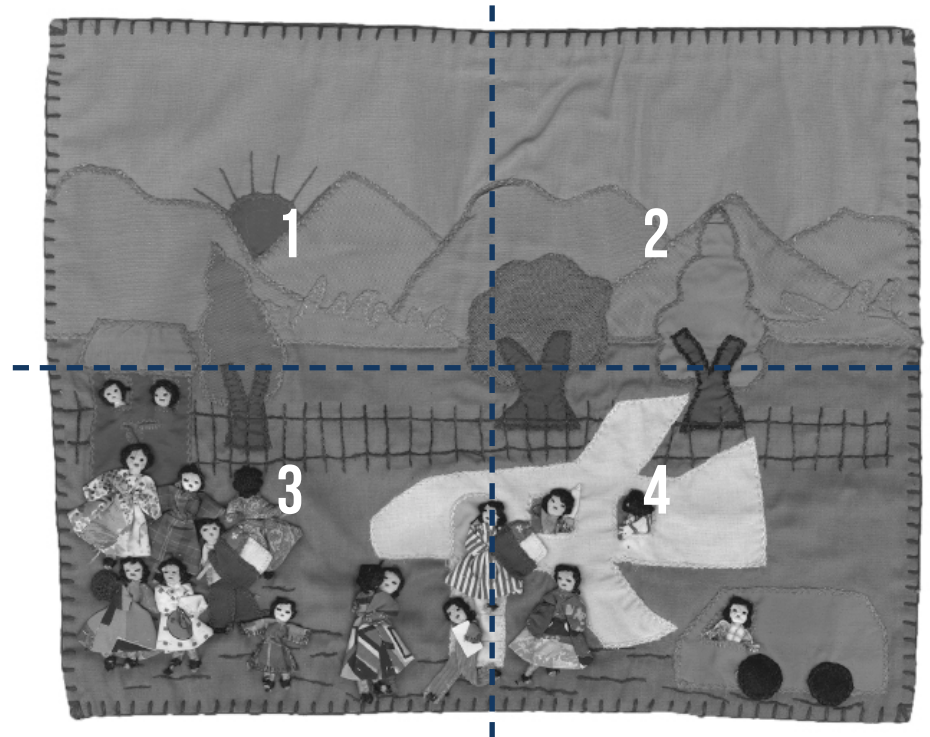
+ MUESTRA 6



En la muestra los elementos se disponen dentro de un formato rectangular de medidas 38.8 x 46.5 cm., en donde destaca la reja de púas que se construye mediante una diagonal ascendente que atraviesa tres cuadrantes del formato. En efecto, dicho formema permite direccionar la posición de los personajes dentro de la escena.

Los simplejos presentes en la imagen son de tipo complejos e irregulares, compuestos de líneas duras y curvas, concentrados mayormente en los cuadrantes tres y cuatro de la superficie visual donde se sitúan los personajes que son los elementos de mayor complejidad en cuanto a sus contornos. En contraposición, los cuadrantes uno y dos que presentan mayores aislamientos entre figuras y se identifica la forma de la cordillera como un simplexo de contorno más sencillo.

+ MUESTRA 7



Las dimensiones de la arpillera son 42.8 x 49.8 cm, cuya escala se ha reducido para efectos de este estudio. La mayor parte de los elementos que configuran la imagen se subordinan a una vertical -a excepción de las señaléticas de los costados- que tiende al centro del formato. Los principales formemas son los brazos y el bebé, cuyas proporciones no se condicen con la de los otros elementos si consideramos una escala real de la escena. Destacan las direcciones oblicuas que guían a las paletas “b. aires” y “valpo”, de tipo ascendente y descendente respectivamente.

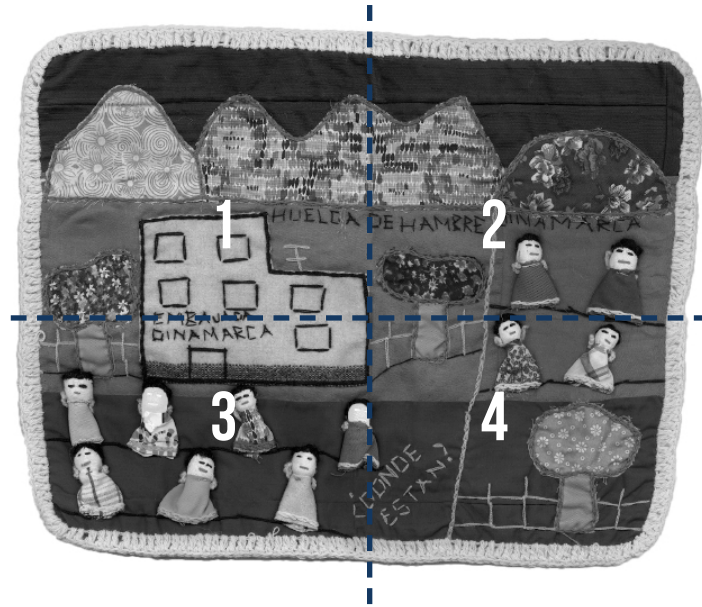
La imagen se configura de líneas simples, irregulares y curvas, cuyos simplejos se agrupan en el eje central vertical, generando líneas de lectura hacia el centro del formato lo que permite el equilibrio de la escena.



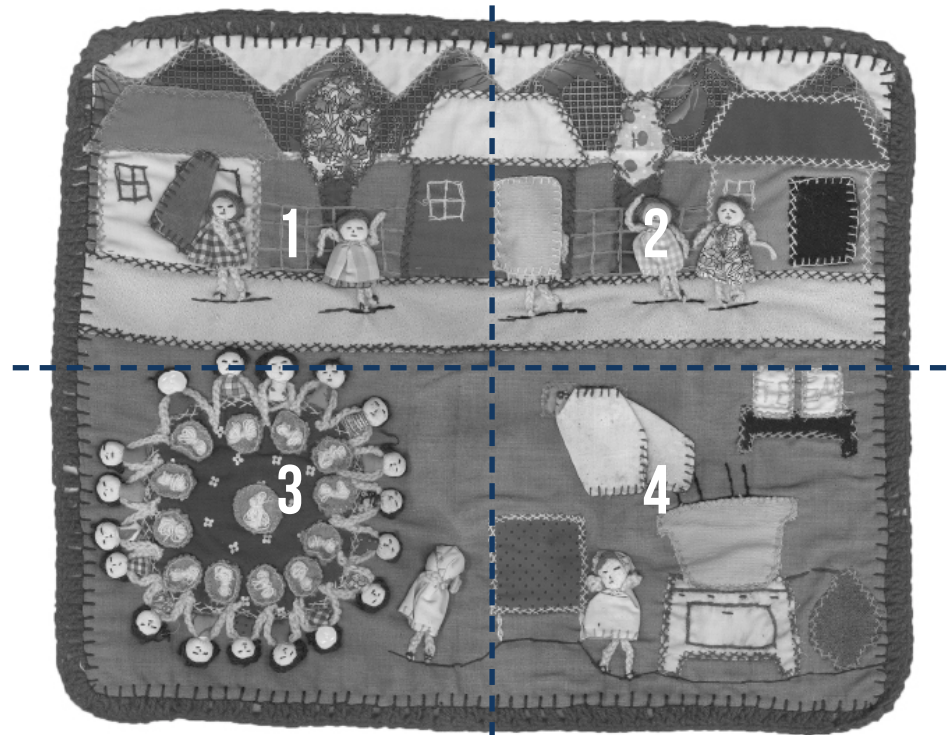
+ MUESTRA 8

Al igual que las muestras anteriores, la imagen se configura en un formato cuadrangular de dimensiones 38 x 48 cm. La embajada es el elemento principal de la imagen y se posiciona entre los cuadrantes uno y tres, bordeando el centro vertical de la composición.

Las líneas que configuran los simplexos en el soporte son de tipo simple, compuestas por sectores curvos y rectos. Mientras los formemas participantes se posicionan principalmente aislados entre sí -sin traslajos de formas- pero con un leve recargo visual hacia el sector izquierdo del soporte, sector donde se posiciona la embajada y gran parte de los personajes.



+ MUESTRA 9



La morfosintaxis de la muestra se desarrolla en una superficie de medidas 39.1 x 47.2 cm., donde su principal forma -y de mayor complejidad- se posiciona en el cuadrante número tres- y levemente en el cuatro-, abarcando casi la totalidad de dicho espacio.

En los cuadrantes uno y dos existe una alta densidad de simplexos traslapados que generan una fusión de elementos, mientras que en los cuadrantes tres y cuatro los elementos se disponen aislados, con pequeñas excepciones en la zona de la mesa y del paño de platos.

El formema de la calle se presenta subordinado a otros elementos atravesando el soporte de un extremo a otro y cuya estructura horizontal permite guiar la distribución de elementos en los cuadrantes superiores del soporte. En otro sentido, las unidades básicas de la forma se presentan como líneas complejas, irregulares y complejas.

## 2.2 | INTERFIGURALIDAD E INTRAFIGURALIDAD

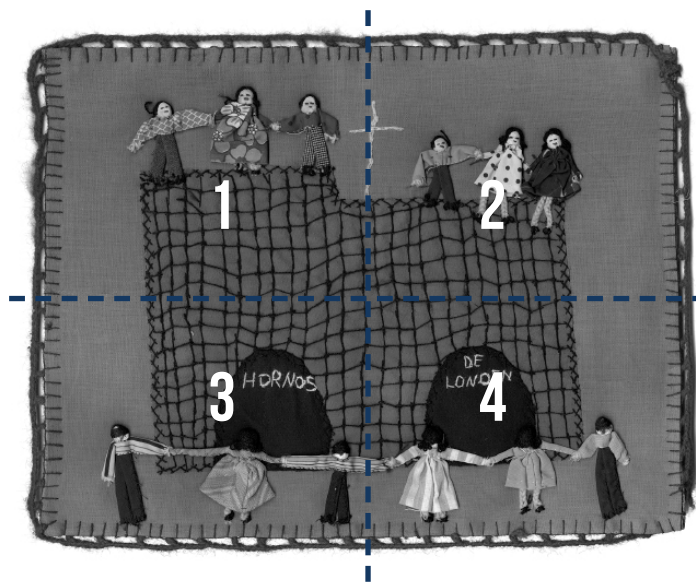
Este apartado analiza las particularidades presentes en los elementos que componen la superficie visual, para este propósito son utilizados los conceptos propuestos en el libro “La epistemología del espacio” (Piaget & Vinh, 1971): interfiguralidad e intrafiguralidad.

La interfiguralidad se refiere a la relación que se establece entre los elementos que componen cada figura con los elementos a su alrededor, de modo que “los objetos son considerados ahí como dados discretamente para formar colecciones discontinuas” (Piaget & Vinh, 1971: 49), en tanto, la intrafiguralidad describe las relaciones entre las figuras a nivel topológico al interior de cada una de las zonas definidas en el punto anterior -cuadrantes-. La intrafiguralidad apunta a la relación entre los elementos que componen cada figura presente en la imagen, Piaget plantea que “Cada figura posee propiedades internas de las cuales únicamente algunas son retenidas en cada tipo de clasificación, y más aún, sólo después de que han sido extraídas” (Piaget & Vinh, 1971: 49), particularmente en este análisis se enfoca en la interacción de las zonas definidas.

### + MUESTRA 1

La distribución de los elementos en la escena será analizada desde el punto de vista de la intrafiguralidad mediante los cuadrantes definidos en el apartado anterior, en ese sentido, en cuanto a la relación que se establece entre las figuras que conforman el primer cuadrante se puede visualizar que los personajes están organizados en una alineación que tiende a lo recto y unidos de las manos, por sobre lo contornos que definen a los hornos; mientras que en el segundo cuadrante se repite dicho patrón pero con una alineación oblicua descendente. Cabe mencionar que, entre ambas zonas, es decir en el eje central vertical, se posiciona la figura de la cruz actuando como un eje de la construcción de la imagen y asomándose levemente en ambos sectores.

En la tercera zona es posible identificar la presencia de los personajes alineados en una horizontal cercana al borde inferior del soporte y, al igual que los personajes de los cuadrantes anteriores, se presentan



unidos por las manos; por la altura de los brazos de los personajes se identifica la presencia de un arco que contiene en su interior alineado al centro el texto escritural “hornos”, dichas formas están posicionadas por sobre la figura de los hornos y bajo los personajes de la escena. En el cuarto sector se ve reflejada la misma descripción anterior con la diferencia que el texto varía por “de lonqen” escrito en dos párrafos.

Con respecto a la interfiguralidad de los elementos, se da una interacción entre todos los cuadrantes debido a que la forma de los hornos abarca las cuatro zonas, mientras que en las zonas tres y cuatro es posible visualizar la interacción de los personajes pues están unidos en línea recta generando una horizontal paralela al soporte. Por su parte la cruz se ubica en el centro vertical de la pieza, entre los sectores uno y dos, asomándose por las dos zonas y generando un punto de quiebre visual entre los personajes de esos cuadrantes que contrasta con la uniformidad observada en las zonas inferiores.

#### + MUESTRA 2

La interacción de los elementos en la primera zona se da principalmente por pequeños traslajos entre los entre las figuras presentes en el área, predominando la alineación horizontal que ordena los formemas que conforman el cerro. En el segundo cuadrante el formema del Instituto se superpone a la cordillera, mientras que en el borde inferior izquierdo se asoma el contorno multiangular de una edificación de la escena; es importante señalar que el texto “medico legal” queda situado sobre el eje que divide en forma horizontal la composición.

Ya en la tercera zona definida se visualiza que los árboles y el auto poseen un orden que tiende a la horizontalidad, a su vez, en el borde inferior del soporte se organizan los personajes, donde destaca la superposición de los personajes que sostienen la forma del ataúd; finalmente mencionar la presencia de una recta que atraviesa la zona de abajo hacia arriba, generando un quiebre visual en el espacio.

El cuadrante presente en el extremo inferior derecho presenta una alta densidad visual debido a la aglomeración de personajes en el borde inferior y que en esta zona se posiciona en gran medida el principal formema de la imagen. Los elementos se organizan de tal modo que su principal interacción se da por medio de traslajos, dejando pocos espacios vacíos visibles.

En cuanto a las relaciones que se dan entre los cuadrantes predomina la forma del edificio que se posiciona en las cuatro zonas



definidas, mientras que la interfiguralidad de formas en el extremo inferior del formato permite identificar la intención de la autora de dar una uniformidad horizontal de los personajes que bordean la zona. En tanto, en un plano menos relevante, el formema de la cordillera atraviesa el formato abarcando las zonas uno y dos.

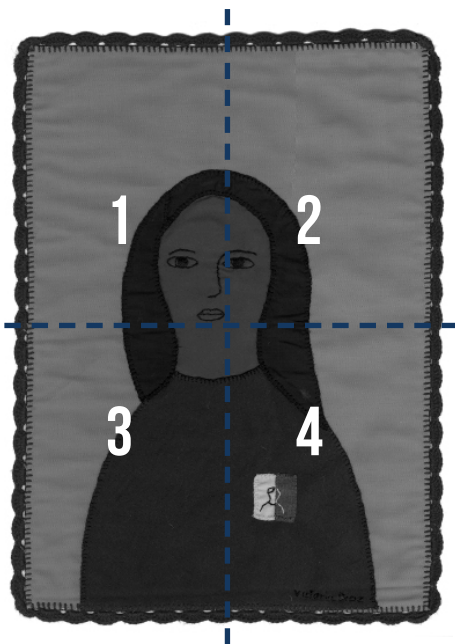
#### + MUESTRA 3

La intrafiguralidad será definida por medio de los elementos que se configuran al interior del principal formema de la imagen, en ese sentido es posible distinguir que los elementos que configuran la primera zona se agrupan en el extremo inferior derecho, donde la boca y la nariz tienden a alinearse sobre el eje central vertical de la imagen.

La misma situación se repite en la segunda zona, pero, a diferencia del sector anterior, los elementos se focalizan en el borde inferior izquierdo lugar donde su interacción se da fundamentalmente por medio de los traslajos de formas. En el tercer cuadrante es posible visualizar la presencia del tronco de la mujer, atravesando a lo alto el espacio, siendo este el único elemento que compone el segmento. En cuanto a la última zona ocurre el mismo desarrollo donde la figura de la mujer abarca gran parte del espacio, aunque la presencia del retrato en el pecho genera foco de atención por sobre la zona de alta densidad que se visualiza tras la posición del cuerpo.

En rigor la simplicidad de la imagen determina que el único formema que predomina





en la imagen interactúa únicamente con el formato de la imagen, pero como se mencionó serán utilizados los elementos dados al interior de los contornos de la mujer; así se puede mencionar que los cuatro formatos se unen en el centro vertical y horizontal del espacio, pues es una única gran forma. En otro punto, se observa una alineación horizontal entre ambos ojos y cejas respectivamente, en tanto las facciones -y la mayor cantidad de simplejos en la imagen- se posicionan en la parte superior del soporte.

#### + MUESTRA 4

El principal elemento que conforma el primer cuadrante es la figura del cementerio, sobre la cual se superponen cuatro personajes -cabezas y troncos- de la escena en el

borde inferior. La interacción de elementos en la segunda zona se da mediante un ordenamiento horizontal secuencial de elementos, donde una de las edificaciones se ve superpuesta debido a que se configura en un plano menos relevante, además en el extremo inferior izquierdo se traslapan dos cabezas de personajes de la imagen. La intrafiguralidad de elementos en el sector tres permite visualizar una secuencia de elementos ordenados uno al lado del otro -árbol, personaje y auto-, mientras que la presencia del camino a través del espacio definido permite ser un soporte para los personajes, misma descripción ocurre en la zona siguiente. En efecto es posible reconocer una alta presencia de personajes hacia el borde superior de la zona delimitada, en donde la figura del camino es clave para su posicionamiento, topando el contorno inferior del camino se observa la figura del auto, posicionada en el centro horizontal de dicha zona, alrededor del cual hacia abajo se visualizan grandes zonas vacías contraponiéndose con el sector denso del borde superior.

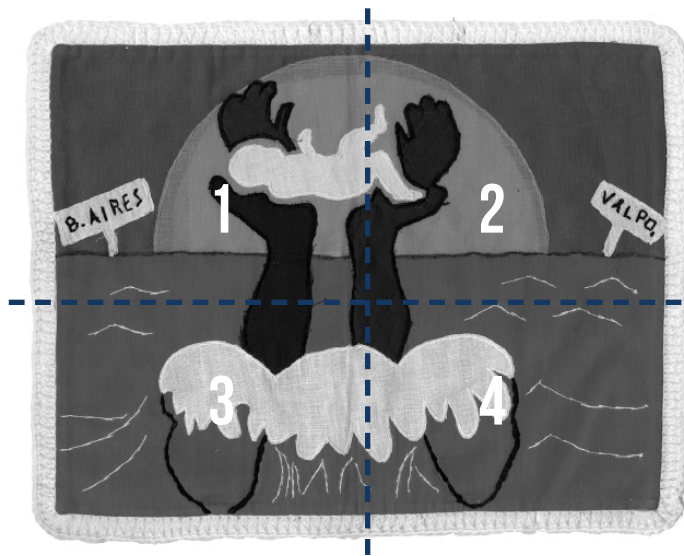
Los valores predominantes en tanto a la intrafiguralidad son el trazado definido por el formema del camino que actúa como guía la posición de los personajes de la escena y le otorga una secuencia dinámica a la imagen, también se visualiza la presencia del principal formema en los cuatro cuadrantes de la composición resaltando su preponderancia en la imagen. Los personajes se supeditan a la forma de la calle de modo que se ubican en el plano por sobre su forma o alrededor de la misma.



#### + MUESTRA 5

La intrafiguralidad de la muestra permite observar en la primera zona un sector de mayor densidad visual hacia el borde derecho donde se traslapan la mayoría de los elementos que conforman la zona, por otro lado, es posible distinguir que la base del sol y la señalética conservan una misma alineación horizontal. En la segunda zona definida se repiten los elementos que componen el primero, cuya principal diferencia es que la densidad de figuras se aglomera hacia el borde izquierdo del espacio.

Las formas que configuran el tercer cuadrante interactúan hacia el borde derecho, mientras que hacia el izquierdo líneas curvas y onduladas dejan ver espacios vacíos hacia



el sector opuesto. Bajo esos mismos parámetros, la zona cuatro se configura con los mismos elementos, pero en ubicaciones opuestas, siendo la zona de las olas y brazos donde se avicinan los formemas predominantes.

La estructura de la imagen intenta actuar como espejo, en donde los elementos de los cuadrantes uno y tres se contraponen a una especie de “reflejo” en las zonas dos y cuatro, dejando al margen las impresiones en cuanto a dimensiones y posiciones de elementos por parte de la ejecutante de la pieza. En ese sentido, elementos como el sol y las olas poseen contigüidad hacia las zonas que presentan sus costados, mientras que los elementos individualizados se repiten en las zonas que definen esa “simetría”; mientras que las señaléticas y el sol se sostienen sobre la línea del horizonte de la imagen.

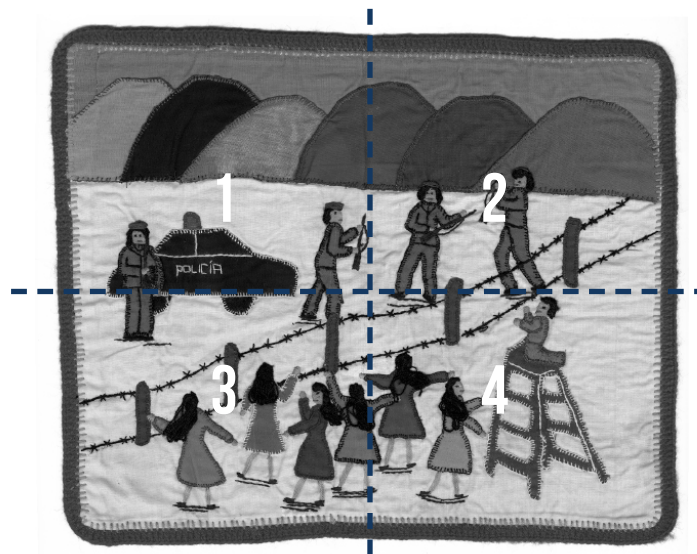
#### + MUESTRA 6

La muestra posee en la primera zona la presencia de personajes sobre el eje central horizontal del soporte, al igual que la figura del carro policial, sobre dichas formas se visualiza un vacío que termina abruptamente tras la aparición de la figura de la cordillera.

La segunda zona posee como elementos predominantes de su intrafiguralidad la presencia de los policías, que al igual que la zona anterior, bordean el eje horizontal que divide las zonas. Desde dicho eje se desprende la presencia de líneas complejas que desembocan en la forma de la cordillera hacia el borde superior de la imagen.

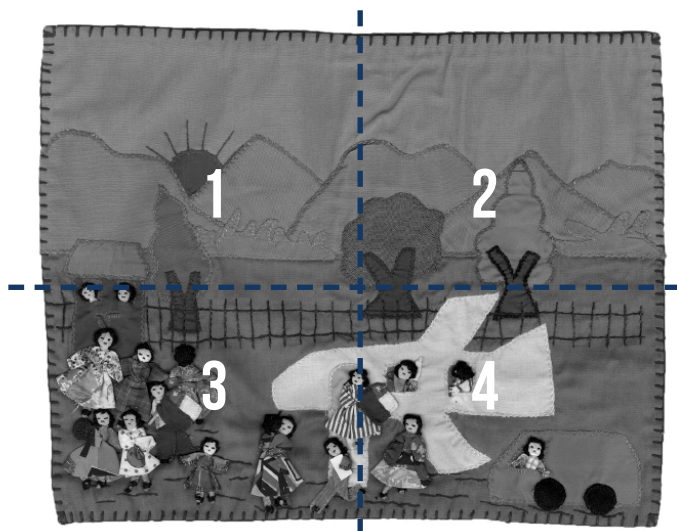
La tercera y cuarta zona poseen similitudes pues ambas agrupan personajes y parte de la reja de púas en su superficie, siendo la tercera la que reúne gran parte de las mujeres de la escena, en tanto, la zona cuatro posee la particularidad de tener a una de las personas sobre una escalera que se posiciona en el centro de la zona delimitada. La figura de la reja también se hace visible en los dos cuadrantes, siendo el primero la zona que atrae la mayor parte de esta estructura.

Sin embargo, en la interfiguralidad de las zonas es clave la presencia de la reja de púas que guía al intérprete por tres zonas de la imagen, entregando dinamismo y dirección; mientras que la figura de la cordillera atraviesa el formato de un extremo a otro abarcando dos de las zonas delimitadas. En tanto en los cuadrantes inferiores, las mujeres ocupan gran parte de la superficie y, si bien no se alinean, su posicionamiento posee un orden secuencial que le entrega densidad visual a dicha zona.





+ MUESTRA 7



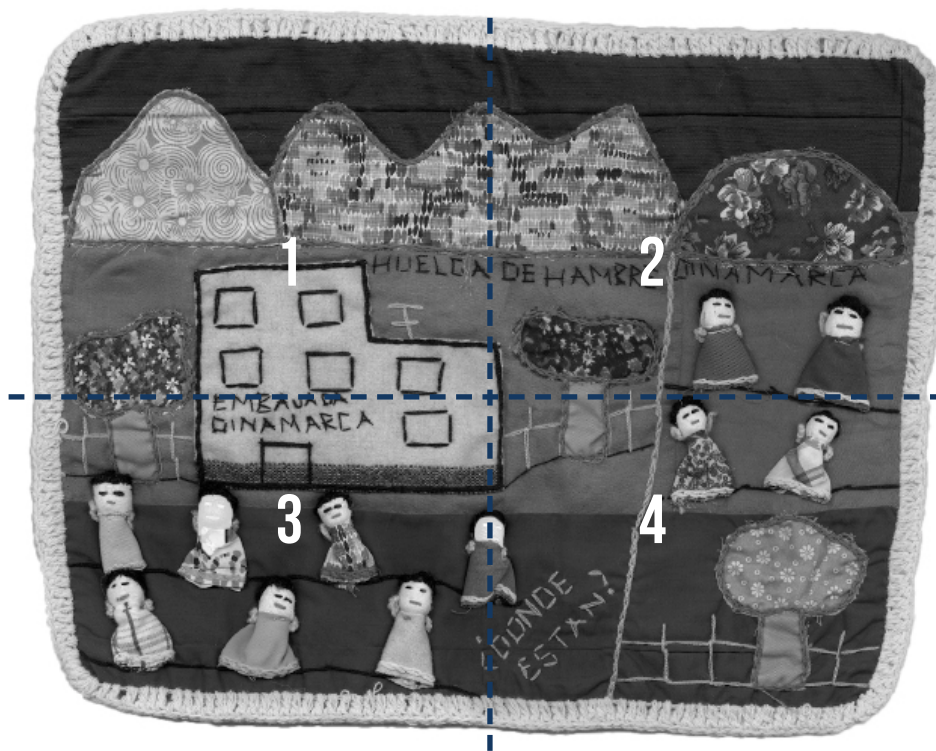
La primera zona se compone a nivel topológico de la figura de la montaña que atraviesa la zona, siendo dicha forma la guía de la interacción con los otros elementos que componen el espacio hacia el borde inferior, que se contrapone con el extremo superior que carece de elementos. Ya en la segunda zona existen similitudes en cuanto a elementos y posicionamientos con respecto a la primera zona, cabe mencionar que ambos cuadrantes abarcan elementos de planos de lectura menos relevantes en cuanto a la lectura de la imagen.

En una tercera zona es posible identificar una atracción de los personajes en curva desde el borde superior al extremo izquierdo de la imagen, abarcando gran espacio del espacio definido; otros elementos relevantes son la presencia de la reja que avanza atravesando la zona en alineación horizontal con el soporte y que en el borde derecho se asoma el formema del avión. En tanto a la interacción de los elementos en la zona cuatro es posible identificar que los elementos se posicionan hacia el borde inferior y el extremo izquierdo, siendo la figura del avión la de mayor dimensión en el espacio interactuando mediante traslapes con los personajes y con la reja que mencionada que avanza hacia este sector.

En cuanto a las relaciones dadas entre las zonas definidas la figura de la reja y la cordillera abarcan dos zonas de interacción, llegando de un borde a otro del soporte; mientras que los elementos de mayor relevancia en la imagen se posicionan en los cuadrantes inferiores, donde la figura del avión se posiciona por sobre la guía vertical que divide los cuadrantes. En tanto a lo anterior, es posible identificar que los elementos posicionados en un plano de lectura más cercano al lector están en los cuadrantes bajos, mientras las zonas menos relevantes están en los primeros cuadrantes.

+ MUESTRA 8

En la primera zona se observa la presencia del principal formema, bordeando el eje central vertical y utilizando una dimensión importante en el espacio, al igual que las muestras anteriores la cordillera cruza el sector de un lado a otro y la palabra huelga se aliena en su base. Y en la segunda zona se repite la disposición de la cordillera y el texto, mientras que en la base de la zona se logra ver casi en su totalidad dos personajes y parte de un árbol. La tercera zona posee mayor peso visual pues se compone de un alto número de personajes - presentes en dos



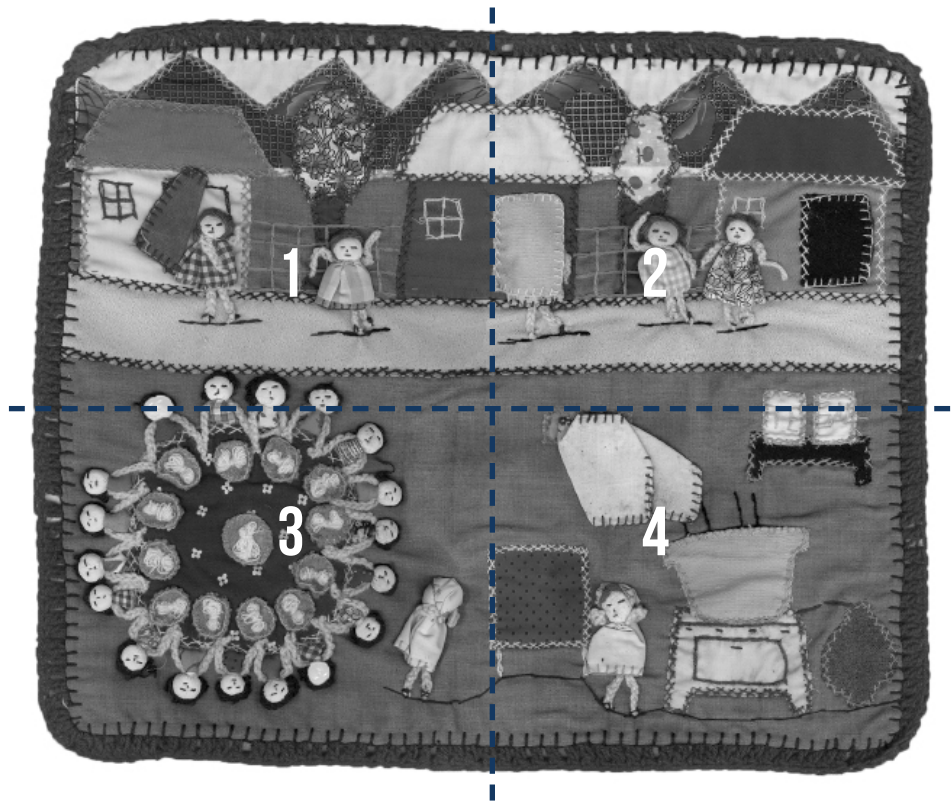
alineaciones horizontales- y gran parte de la superficie de la Embajada se sitúa en dicho espacio, teniendo hacia el extremo superior se posiciona una reja que es paralela al eje horizontal del soporte. Los elementos contenidos en el cuarto cuadrante tienden al borde derecho de la imagen, destacando la presencia de una línea que divide el espacio en dos sectores y el texto ¿DONDE ESTAN?, ambos con inclinación oblicua.

La interacción de figuras entre las zonas permite distinguir la continuidad del formema de la cordillera, como también ocurre con los contornos que definen a la Embajada. Otro elemento importante es la presencia de la línea oblicua que cruza los cuadrantes dos y cuatro, pues genera una quiebre en la composición, que deja visibles dos zonas de acción en la representación. En tanto a las alineaciones predomina la horizontalidad respecto al soporte, con la excepción del texto ¿DONDE ESTAN? y la línea que divide la imagen con una pendiente oblicua.

#### + MUESTRA 9

Es posible visualizar que los elementos contenidos en la primera zona poseen gran semejanza con los de la segunda, en efecto, en la figura de la cordillera y la calle atraviesan el espacio, mientras que los personajes y casas se organizan horizontalmente en base a la figura del camino. Destaca en la zona dos la particularidad de que uno de los personajes está cubierto casi en su totalidad por la puerta de una casa.

El tercer sector se compone de una gran forma que ocupa casi la totalidad del espacio disponible, cuyos bordes tienen a los extremos superior e izquierdo de la zona delimitada, hacia el extremo derecho se observa la presencia de uno de los personajes tendiendo al borde derecho. La interfiguralidad en la cuarta zona está determinada por el posicionamiento irregular de los elementos en la superficie, de modo que no se identifican alineaciones, ni mayores traslapos; es posible ver que las mesas se sitúan sobre los bordes que definen la zona analizada.



Respecto a la intrafiguralidad presente en la imagen se puede plantear inicialmente que la principal figura de la escena no posee mayores interacciones con los otros elementos compositivos de la superficie, en tanto, la cordillera y la calle atraviesan dos cuadrantes en un plano de lectura de menor predominancia. La configuración de los elementos permite visualizar tres zonas donde en la zona superior se representa la población, en el borde extremo izquierdo el comedor infantil y la cocina en el borde derecho de la imagen. Los traslapos de figuras se dan predominantemente en las zonas uno y dos, determinando una zona de gran peso visual, pero que queda contrarrestada por estar en un plano de lectura menos relevante.

## 2.3 | TRAZADO DE PERFILES, TIPOLOGÍAS Y ARQUITECTURA DE BORDE

Este apartado profundiza en los contornos de las figuras presentes en la superficie visual de las muestras representativas, utilizando como referencia el ícono topológico<sup>86</sup> que intenta reproducir los perímetros de las formas de la imagen.

Por otro lado, arquitectura de borde se refiere a la manera de ordenar las superficies en el espacio, siendo fundamental el concepto de contorno o borde definido como “la línea que encierra un área crea un campo visual” (Arnheim, 2002: 231), permitiendo la separación entre la forma y el fondo o campo a su alrededor. Mientras que la línea representa una alineación sucesiva de puntos que crea la simulación de continuidad, puede ser de tipo abstracto o ser el perímetro de áreas “estableciendo figuras simples o complejas, geométricas y figurativas” (Crespi & Ferrario, 1995: 68). Las líneas pueden presentarse de manera recta -horizontal, vertical y oblicua-, curva, ondulada o darse de forma mixta mezclando curvas y rectas. En efecto, este apartado pretende profundizar en los aspectos que configuran el contorno de las figuras presentes en las imágenes representativas seleccionadas.

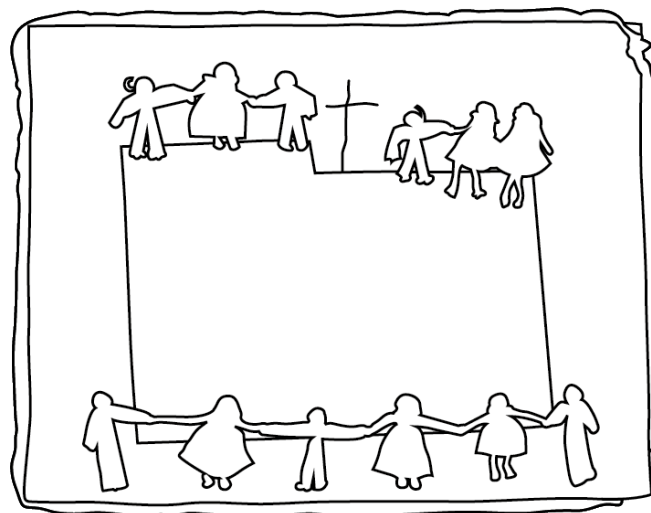
### + MUESTRA 1

En la imagen predominan las personas, cuyas líneas de contornos son de tipo mixto -compuestas de formas suaves, rectas y bordes agudos-, por lo tanto, su trazado de perfil es de tipo mixto.

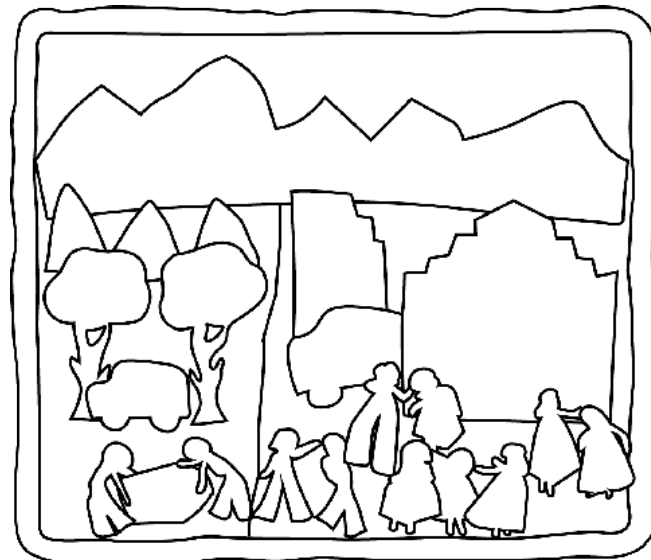
El principal formema está representado en la figura de los hornos y se constituye mediante líneas rectas y duras, con ángulos que tienden hacia los 90°, factores que su trazado de tipo agudo.

En tanto, la figura de la cruz sobre los hornos se compone por la intersección de dos líneas sinuosas que tienden a ser rectas, por lo tanto, su perfil es mixto.

86. Los que reproducen la imagen topológica.



### + MUESTRA 2





Los simplejos que conforman el formema del Instituto son líneas rectas y multiangulares<sup>87</sup>, cuyas intersecciones generan ángulos que propenden a los 90°, definiendo un trazado armónico regulador de tipo agudo.

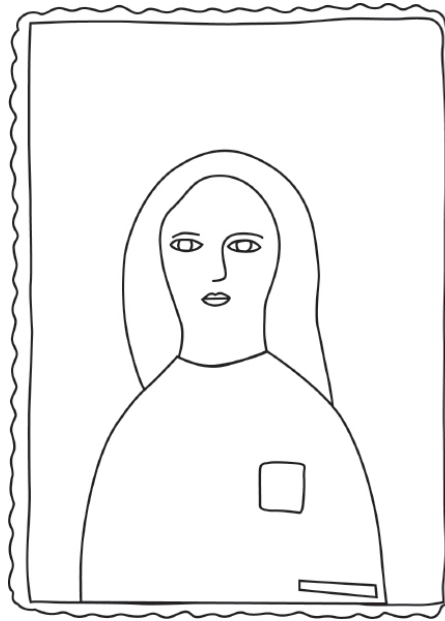
Los otros elementos que componen la imagen -personajes, árboles, autos, etc.- poseen mayormente terminaciones arqueadas y sinuosas en sus bordes -otorgándole una sutil sensación de suavidad a su forma-, además de pequeños sectores compuestos de líneas rectas, definiendo el trazado de perfil predominante en la imagen de tipo mixto.

**+ MUESTRA 3**

Debido a la simplicidad de la composición, esta se descompone en los elementos que configuran al personaje representado. Los formemas que son parte del cuerpo y el cabello poseen características curvas<sup>88</sup> y terminaciones rectas determinando su perfil como mixto.

En el caso de los formemas que actúan como boca y ojos se visualiza el uso de líneas curvas y extremos agudos, mientras que las cejas y nariz se conforman en base a líneas curvas, determinando sus perfiles de tipo agudo y suave respectivamente. En el caso del formema que representa el retrato se compone de líneas rectas con terminaciones curvas definiendo su trazado armónico como mixto.

-----  
 87. Se producen cuando la línea es sometida a presiones direccionales generando ángulos.  
 88. Tipo de línea que se da cuando es sometida a una presión en forma de arco.



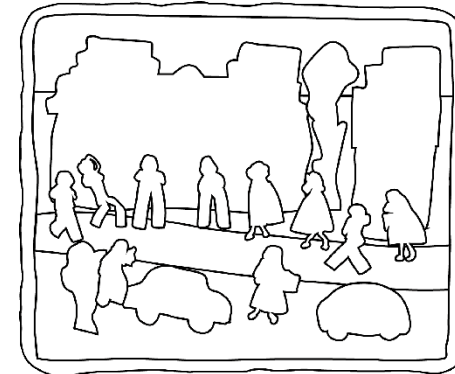
Es relevante destacar que debido a la complejidad de formas que lo componen, los textos fueron abstraídos en una forma rectangular de tipo agudo, pero si se analiza con detención el rotulado se determina que posee un perfil de tipo mixto, ya que se compone de curvas y bordes rectos como en las letras “d” y “a”.

**+ MUESTRA 4**

La figura que representa el cementerio se compone de trazos rectos, curvos, ondulados, además de terminaciones sinuosas y agudas, por lo tanto, se configura con un perfil de tipo mixto. En otro sector de la superficie es posible visualizar que el formato

es atravesado por una horizontal ondulada<sup>89</sup>, que atraviesa el formato de un extremo a otro, generando terminaciones que tienden a un ángulo recto, debido a esto su perfil es de tipo mixto.

Los otros elementos que constituyen la imagen se configuran mediante simplejos representados por líneas curvas y rectas con poseen bordes sinuosos y en algunos sectores agudos, de este modo su arquitectura de borde define un trazado mixto.

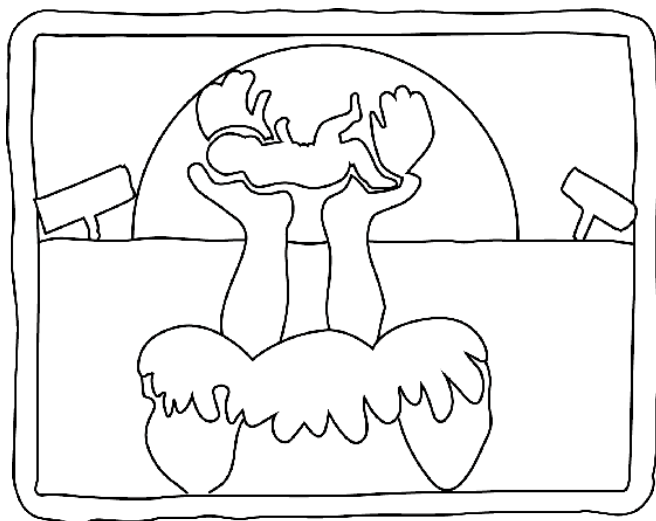


**+ MUESTRA 5**

Primero cabe decir que en el fondo de la composición se presenta una semicircunferencia de trazado de perfil mixto pues se compone de una línea curva intersectada abruptamente por una recta en su base.

Los formemas irregulares presentes en la media vertical son de perfil mixto, se constituyen mayormente por curvaturas con quiebres agudos y suaves. Mientras que los carteles de señalética presentes en los extre-

-----  
 89. Línea que resulta de una unidad de curvas que puede tener alternancia regular o irregular,

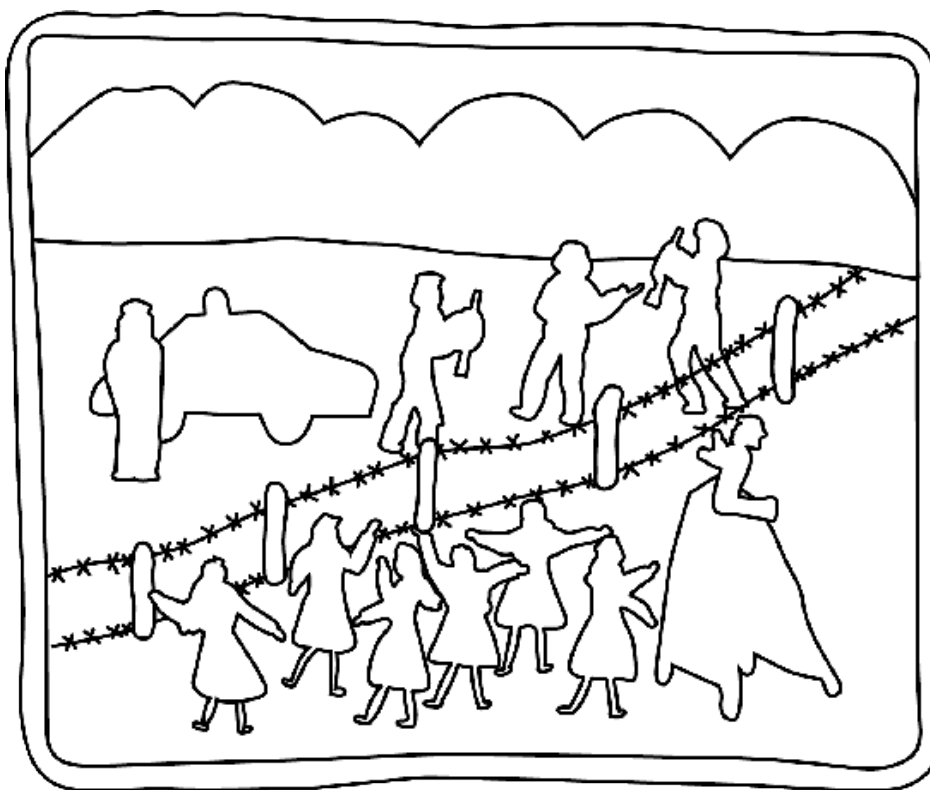


mos del soporte poseen perfil mixto, pues sus simplexos son líneas rectas con terminaciones que se inclinan hacia los 90° de tipo curvo y agudo. Los textos se construyen mediante trazos rectos, por tanto, su perfil es de tipo agudo.

#### + MUESTRA 6

En la muestra se aprecia una forma irregular que atraviesa el formato en un plano menos relevante de la composición, su estructura se compone de líneas curvas, rectas y terminaciones agudas precisan su perfil mixto. El mismo perfil aplica en la configuración de los contornos de los personajes presentes en la imagen.

Por otro lado, los formemas que representan al auto y la escalera son trazados de tipo mixto pues se estructuran mediante líneas rectas y sectores curvos. Mientras que en el soporte se distinguen dos líneas que atraviesan en sentido oblicuo ascendente la composición, las cuales se configuran mediante líneas onduladas sobre las cuales se superponen rectas duras en forma de "x" lo que determina sus contornos de tipo mixto.



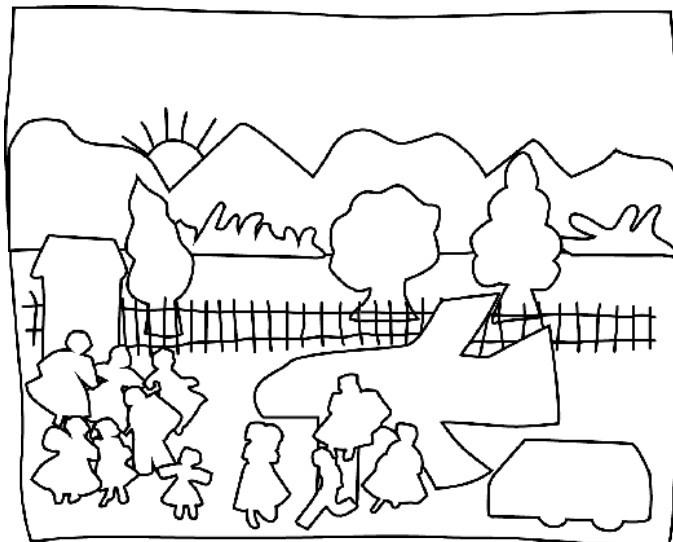
#### + MUESTRA 7

La muestra presenta como principal formema la figura del avión cuyos simplexos son líneas curvas y rectas con terminaciones agudas definiendo un perfil de tipo mixto a su estructura.

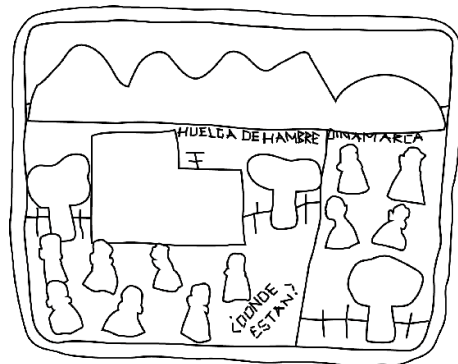
La arquitectura de borde en los personajes se rige por líneas sinuosas con bordes agudos y curvos de modo el trazado que regula la forma es de tipo mixto. Mismo perfil que se repite en los elementos menos predominantes en la imagen.

Finalmente destaca la presencia de la reja como elemento que se configura mediante líneas de rasgos rectos, organizados en una sucesión de líneas paralelas atravesadas por dos verticales perpendiculares a lo ancho del formato, las cuales permiten asociar la forma con un trazado de tipo agudo.





+ MUESTRA 8



Se hacen presentes dos tipos de perfiles en la composición. Las figuras que representan personajes poseen un perfil de tipo mixto, pues están constituidas de líneas sinuosas de terminaciones en borde agudo y suave. En tanto los perímetros de los árboles son de tipo suave ya que se constituyen por medio de formas sinuosas curvas, suaves y zonas multiangulares.

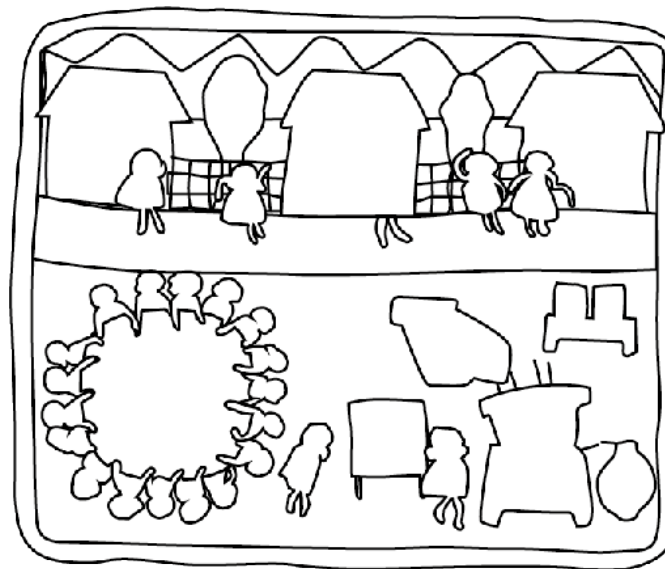
Mientras que la forma de la Embajada configura un perfil de tipo agudo pues se estructura mediante trazos de tipo recto y terminaciones angulares cercanas a los 90°. Tal caso ocurre con el texto caligráfico que analizado en su individualidad posee características de perfil agudo, pues cada letra se construye en base a líneas rectas.

+ MUESTRA 9

La arquitectura de borde aplicada en el principal formema de la imagen se configura mediante trazos curvos y multiangulares definiendo la estructura de dicho formema es de perfil mixto.

El soporte es atravesado por un formema de superficie rectangular, compuesto por líneas levemente onduladas, con terminaciones rectas al intersectarse con los bordes del formato, de esta manera es posible identificar su perfil de trazado del tipo mixto.

El perfil de tipo agudo se presenta en formas de las rejas pues se rige por líneas y ángulos rectos, mientras que personajes y otros elementos figurativos son de tipo mixto pues son configurados mediante simplejos con líneas sinuosas, rectas, multiangulares y bordes mixtos.



### 3 | MANEJO DE INDICIOS EN LA CONFIGURACIÓN DEL CÓDIGO ESPACIAL

Esta etapa se concibe bajo la idea de que el intérprete percibe e identifica indicios dentro de una pieza visual, jerarquizando según un orden de lectura. Ronald Forgas (1979) en su libro “Percepción” introduce el concepto de indicio definiéndolo como aquel insumo o constructo que nos permite interpretar, determinando dos categorías de indicios: primarios y secundarios.

Los indicios primarios son propios del ser humano -del observador- y hacen referencia al modo de que el ojo percibe los objetos, dichos constructos pueden ser de tipo biológicos en donde el lector utiliza sus capacidades biológicas para percibir la imagen; y de tipo psicológicos refiriéndose al proceso perceptivo que ocurre en la mente del individuo. Por otro lado, los indicios secundarios son aquellos constructos presentes en el objeto a percibir y decodificar, es decir, características propias del objeto que despiertan comportamientos primarios en el intérprete.

Ambos indicios en conjunto permiten al lector de la imagen decodificar el espacio percibido, de modo que en los siguientes apartados se identificarán dichos indicios utilizados por las autoras para definir el código espacial, indicios que permiten al intérprete la lectura de espacialidad en la imagen.

#### 3.1 | GRADIENTES, SUPERPOSICIONES Y ATMOSFERIZACIÓN

Los elementos de la configuración espacial desarrollados en esta sección son las gradientes, las superposiciones y la atmosferización. El concepto de gradiente se asocia a el incremento o decremento de algo a través de un eje conocido, es decir, se refiere a elementos que se van reduciendo en el espacio visual.

Las superposiciones se asocian al traslape de formas, es decir, una forma es cubierta por otras, dicho traslape permite que las figuras sean vistas separadas una de la otra o que pertenecen a distintos

planos de lectura (Arnheim, 2002: 133). Mientras que la atmosferización se refiere al manejo de la luz en la pieza visual, permitiendo al intérprete identificar zonas con luminosidad y sombras.

#### + MUESTRA 1

Un elemento que permite reconocer el uso de gradientes en la pieza uno son los personajes, mediante la locación que poseen en el espacio visual, de esta forma se puede inferir que no existe el uso de gradientes porque los personajes -como elementos compositivos- poseen dimensiones similares sin importar su posicionamiento en la superficie.

Existe traslape de elementos en la escena en donde los personajes y el mensaje escritural se superponen a la figura de los hornos. En cuanto a la atmosferización de la escena, se puede visualizar que todos los elementos poseen una alta luminosidad, sin la existencia de sombras, por lo que se puede inferir que los elementos se disponen frente a una fuente de luz directa .

#### + MUESTRA 2

En la imagen dos predomina la superposición de formas, otorgando preponderancia en la composición a las formas que representan a hombres y mujeres en el margen inferior del soporte y relegando a los otros objetos a un plano de lectura menos relevante. La composición no presenta espacialidad vinculada al uso de luces y sombras, pero el uso de colores saturados permite inferir que la escena se produce con luz directa y de día.

-----

90. Se refiere a la luz en la cual el rayo se dirige desde la fuente de luz hacia la superficie. Si en el rayo de luz no interfiere ningún obstáculo, al punto en la superficie se le considera iluminado.

**+ MUESTRA 3**

La composición configura la forma de la mujer mediante traslajos de formas, pero en rigurosidad, se considera únicamente relevante en la escena el traslajo que superpone el pequeño retrato sobre el pecho del personaje principal. En cuanto a la atmosferización, la imagen no posee sombras, por lo que se infiere que se construye en base a una luz directa que ilumina en su totalidad la forma predominante.

**+ MUESTRA 4**

La escena no posee gradientes de forma ni de color, pero sí se identifican traslajos parciales de elementos en numerosas zonas del formato, dichas superposiciones de figuras permiten al intérprete identificar zonas de mayor cercanía y lejanía, además de otorgar espacialidad en la escena. Las figuras se constituyen nítidas visualmente, por consecuencia, posee una luminosidad<sup>91</sup> directa que evita la concentración de zonas con sombras.

**+ MUESTRA 5**

Domina en la composición el traslajo parcial de elementos, predominando la zona en el eje vertical donde se posicionan las olas, las manos y la figura del bebé, por sobre

-----  
91. Arnheim define la iluminación es la imposición perceptible de un gradiente de luz sobre la luminosidad objetual y los colores objetuales de la escena. En (Arnheim, 2002: 315).

la figura del sol. En ese sentido, Arnheim plantea que “cuando las unidades traslapadas componen en su conjunto una forma particularmente simple, se tiende a verlas como una cosa” (Arnheim, 2002: 133).

**+ MUESTRA 6**

En la muestra seis se identifica la presencia de los indicios de superposición y de atmosferización. La superposición de elementos permite generar jerarquía de elementos en la escena, siendo las figuras de mujeres las que se posicionan en un primer plano de lectura. El manejo de luces y sombras en la composición permite que se visualicen los elementos con total luminosidad, debido al escaso manejo plástico de las autoras dificultando el uso de sombras dentro de la composición.

**+ MUESTRA 7**

La escena presenta predominantemente el uso de traslajos como indicios de la configuración espacial estableciendo “una jerarquía al crear una distinción entre unidades dominantes y subordinadas” (Arnheim, 2002: 137), en donde predominan los elementos posicionados en el borde inferior de la escena: personajes, avión y furgoneta.

Respecto a la atmosferización, los elementos se visualizan con total luminosidad, por lo que se asume que la escena intenta representar una situación de medio día, en donde no se generan contrastes de luces y sombras.

**+ MUESTRA 8**

La utilización de superposiciones de elementos en la escena permite la decodificación de distancias por parte del intérprete, de modo que en la imagen “una escala de importancia conduce, a través de dos o más escalones, desde el primer plano hasta el fondo” (Arnheim, 2002: 137). El traslajo de figuras en la escena predomina en los sectores donde árboles se superponen a rejas y en pequeños traslajos de personajes con otros objetos a lo largo del soporte. La luminosidad en los componentes de la composición permite que se infiera el uso de una luz directa, puesto que no se presentan zonas de sombras.

**+ MUESTRA 9**

La superposición de elementos se presenta mayormente en la zona superior del formato, en donde se agrupan elementos como: personajes, casas, árboles, rejas, cordillera. El traslajo se hace visible principalmente en la casa del centro, donde la puerta cubre casi en su totalidad a uno de los personajes, dejando ver parte sus extremidades. El indicio de atmosferización se encuentra presente en la escena puesto que los elementos componen la configuración espacial se visualizan sin sombra alguna, permitiendo inferir que la imagen representa una escena que posee una fuente de luz directa, permitiendo iluminar los elementos presentes en el plano.

### 3.2 | PERSPECTIVAS, ESPACIOS LLENOS Y ESPACIOS VACÍOS

En esta sección aparece la perspectiva como indicio de la configuración del código espacial, la cual es definida por Crespi y Ferrario (1971: 95) como el “arte que enseña el modo de representar sobre una superficie los objetos, en la forma y disposición en que aparecen en la visión”. De esta manera, el espacio del plano se organiza de modo tal que todas las paralelas del objeto<sup>92</sup> convergen a un punto determinado de la línea, en donde puntos y líneas se posicionan siempre a la altura del observador y acorde a la posición del mismo respecto al medio; dicha organización permite que forma de los objetos representados pierda tamaño y se achiquen los intervalos entre ellas mientras más se alejan del observador.

Por otro lado, es necesario definir el concepto de espacio referido a la “extensión que contiene toda la materia existente”<sup>93</sup>. La percepción del espacio implica al individuo, acción en el espacio cuya valoración requiere la determinación de los ejes y coordenadas potenciales -arriba o abajo, izquierda o derecha, vertical u horizontal, adelante y atrás- mediante los sentidos de la vista, el tacto, el oído, el órgano del equilibrio y la sensibilidad propioceptiva (Crespi & Ferrario, 1995: 37).

Para este análisis el espacio es entendido como la extensión donde se ubican los objetos que conforman la imagen, superficie analizada como un espacio plano -compuesto de dos dimensiones: eje vertical y horizontal- pues se trabaja con su representación como imagen, obviando el volumen que posee la arpillera como objeto.

La densidad de objetos presentes en la escena determina la existencia de espacios llenos y vacíos, lo que permite reconocer cómo se da el uso del espacio y cómo se perciben dichas superficies en las muestras representativas.

92. Líneas paralelas que son perpendiculares a la línea del horizonte visual.

93. Real Academia Española. (2016). Espacio. En: Diccionario de la lengua española (23a ed.). [En Línea] Disponible en: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=GSirtMv> [Recuperado 25 noviembre 2016]

#### + MUESTRA 1

A pesar de que se disponen los elementos de manera frontal, en la muestra no existe la presencia de perspectivas pues no hay puntos de fuga convergentes en el centro. Tras esta observación, es importante señalar que la espacialidad en la imagen está dada por la posición que presenta cada elemento en el formato, es decir, si la ubicación del objeto es en la parte inferior del soporte posee mayor proximidad al lector que si se ubica en el margen superior del mismo.

Los elementos compositivos de la escena dejan visibles pocos espacios vacíos. Los formemas de la imagen se agrupan en el centro de la composición concentrando el peso visual y generando una zona de alta densidad visual, de modo que los espacios alrededor de dicho núcleo actúan como vacíos en la composición, configurados solamente por cromema verde que actúa como fondo.

#### + MUESTRA 2

La muestra se construye -al igual que la muestra anterior- en ausencia de perspectivas y puntos de fuga, esto se debe principalmente a la falta de nociones plásticas y compositivas de las autoras.

Existe una alta densidad de elementos en la escena, dispuestos de forma múltiple en el soporte. Destaca la zona inferior en donde se agrupan principalmente las formas de personas, siendo una zona de gran saturación visual en la imagen; también destaca la forma del Instituto Médico Legal que en conjunto a los elementos que traslapa, determina una zona de alto peso visual. Ya con menor relevancia, se identifica la zona donde se agrupan árboles y un furgón en el extremo izquierdo del soporte, pues se compone de pequeños traslapos que generan vacíos, restándole peso visualmente al sector.

Luego destaca el formema de la montaña pues su forma atraviesa el soporte, pues se posiciona entre dos grandes espacios horizontales -cielo y línea del horizonte- que hacen parecer que “flota” dentro de la composición.



#### + MUESTRA 3

La simpleza y la escasez de elementos compositivos de la tercera muestra representativa permite determinar la inexistencia de perspectiva como indicio de profundidad en el plano. Por lo mismo, la presencia de la mujer en el centro del plano define una única zona que concentra los elementos de la imagen, siento este lugar el espacio lleno de la escena y lo que lo rodea -hacia los bordes- los vacíos. Ambas zonas poseen dimensiones más bien equivalentes respecto a la superficie ocupada en el formato.

#### + MUESTRA 4

En la imagen cuatro no existen perspectivas como ejes de construcción de la imagen. Los elementos que conforman la representación se encuentran distribuidos de manera uniforme dentro del espacio compositivo, predominando pequeñas zonas vacías hacia los bordes de la superficie. Domina la zona centro - horizontal del soporte, en donde se sitúan mayormente los elementos traslapados, generando una zona de gran peso a la vista del intérprete.

#### + MUESTRA 5

A pesar de que algunos elementos en escena poseen una inclinación que visualmente se puede percibir como perspectiva, su configuración topológica no corresponde a su aplicación, por tanto, no existen perspectivas de ningún tipo en la muestra representativa número cinco.

En la configuración de la imagen es evidente la existencia una acumulación de elementos en el centro vertical -donde se superponen el sol, las manos, el bebé y las olas respectivamente- generando un foco de alta densidad visual<sup>95</sup>; mientras que a los costados de dicha zona se sitúan dos señaléticas de menor relevancia en la lectura de la imagen. El espacio alrededor de aquella zona preponderante actúa como vacío, pues el pequeño grosor del oleaje del mar dificulta su lectura como elementos relevantes y son percibidos como parte del fondo.

-----

95. Arnheim plantea que es frecuente que el grupo central de las pinturas sea bastante pesado, con los pesos yendo en disminución hacia los bordes y sin embar- go el cuadro entero resulte equilibrado. En: (Arnheim, 2002: 38).

#### + MUESTRA 6

Los elementos de la escena se constituyen de forma bidimensional, con la excepción del formema de la escalera que posee volumetría, evidenciando el uso por manos de la autora de perspectiva con punto de fuga cuyo origen es en el extremo izquierdo del soporte. Dicha figura que se contrapone al personaje de estructura plana que lo sobrepone y a los otros elementos en escena.

Predomina en la imagen la zona donde se agrupan las mujeres y la cordillera compuesta por traslapos de formemas de cerros, generando dos zonas de alto peso visual. Los otros elementos que conforman la escena -alambres de púas y policía- presentan aislamientos y espacios vacíos formando zonas poco dominantes en la imagen. Respecto a los espacios vacíos de la composición se posicionan predominantemente en los sectores que bordean los límites del soporte y entre las zonas donde se agrupan objetos de la escena.

#### + MUESTRA 7

La muestra presenta no utiliza puntos de fuga ni perspectivas en la configuración de la imagen. Es posible visualizar aproximadamente  $\frac{3}{4}$  del soporte utilizado por elementos compositivos de la escena, sobresaliendo la aglomeración de personajes sobre la garita del aeropuerto en el extremo izquierdo del soporte, la zona del avión y la furgoneta; lo mismo ocurre con el sector donde los elementos conforman el paisaje de fondo, pero esta vez en un plano menos notorio. Entre aquellas zonas mencionadas se posicionan los espacios vacíos, como también en el espacio que actúa como cielo.

#### + MUESTRA 8

No existe el uso de perspectivas en la imagen, por lo que se identifica un sentido de profundidad mediante la localización de los elementos en el espacio; en definitiva, mientras el elemento se posiciona más cercano al borde inferior del soporte, más cercano al intérprete se encuentra.

La configuración de la imagen presenta una alta densidad de elementos compositivos, dispersos en la superficie del soporte. Debido a la localización de los elementos es complejo definir zonas

preponderantes y espacios vacíos en la escena, ya que los elementos están organizados modo tal que no existen grandes traslapos de elementos, de este modo, la mayor parte de los elementos poseen un espacio vacío alrededor de su forma, perdiendo densidad visual al visualizar la imagen. Destaca la zona del cielo como vacío espacial, además de la zona de la Embajada y los árboles como un foco con más densidad.

#### + MUESTRA 9

La imagen número nueve se configura de manera frontal, en donde es posible visualizar la ausencia de perspectivas. Esta representación posee la particularidad de que el formema de la mesa y los platos son presentados desde una vista aérea<sup>96</sup>, generando una dicotomía visual.

Arnheim plantea que el aislamiento confiere peso (Arnheim, 2002: 37), en ese sentido, es posible identificar tres zonas en donde se generan aislamientos y se aglomeran los elementos de la escena: la zona de la mesa con niños, donde se traslapan platos y extremidades de los niños; también está la zona donde se representa la vecindad, espacio donde se aglomera un alto número de figuras que componen la escena; y una tercera zona la compone el espacio donde se agrupan formemas que aluden a una cocina. Los espacios vacíos de la composición son visibles entre las zonas predominantes y hacia los extremos del soporte.

### 3.3 | TAMAÑO E INTERACCIÓN DE INDICIOS

El tamaño representa un indicio relativo, pues una forma se verá de mayor o menor dimensión en cuanto a sus relaciones y comparaciones con el entorno. De este modo se puede considerar algo de gran tamaño dentro de una miniatura, pero si se compara esta misma con un monumento pierde evidentemente el valor otorgado.

Crespi y Ferrario (1971: 126) plantean que los tamaños formales en una composición poseen diferentes valores de peso, en donde el peso será mayor cuanto mayor sean las dimensiones de la forma.

-----

96. Es una vista de un objeto desde arriba, "en planta" desde el observador.

Los tamaños actúan como indicios de acuerdo a su organización en el soporte, de modo que las relaciones de las dimensiones permiten al intérprete ordenar las diferencias visibles percibiendo mayor o menor distancia, es decir, espacialidad en la imagen.

#### + MUESTRA 1

En la muestra es evidente que el tamaño de los personajes no condiciona la espacialidad, debido a que aquellos formemas poseen tamaños similares sin importar su posición en el formato. En cuanto a aquellas formas, su relación con la figura de los hornos no se condice con las proporciones reales entre ambos elementos.

El traslapo de personajes en el techo de los hornos permite percibir en un plano más próximo aquellos formemas, en cambio la cruz se posiciona en un plano lejano al lector. Comparando ambos elementos es posible determinar que el formema de la cruz posee una mayor dimensión objetual, pues en la imagen se representan de tamaños similares. Mientras que el enlace que se genera en la unión de las formas de personas permite visualizarlos con uniformidad, en donde se identifica un ordenamiento que direcciona la lectura del intérprete.

Los caracteres caligráficos poseen dimensiones similares en los dos aislamientos de textos y su posición en la imagen tiende hacia los contornos que definen las entradas de los hornos.

#### + MUESTRA 2

La imagen representa a los personajes con tamaños similares, es decir, que no actúan como un indicador de proximidad en la composición respecto a sus dimensiones. Elementos como el Instituto Médico Legal, los árboles y el edificio se visualizan con dimensiones parecidas, escalas difieren de lo que es posible observar en la realidad; dichos formemas al ser contrastados con los tamaños de los automóviles y de los personajes confirman el planteamiento de que no existen proporciones correlativas entre elementos compositivos.

Los personajes en la zona inferior del formato presentan una leve alineación horizontal, la cual conduce a un recorrido visual de izquierda a derecha hacia el borde de la superficie. Asimismo, aquellos formemas definen mediante el traslapo la predominancia visual y una lectura de la profundidad de la composición desde el margen inferior hacia el borde superior de la superficie.

En cuanto al texto escritural de la imagen, se compone en dos líneas de lectura las cuales se acomodan alineadas verticalmente entre los contornos que definen el techo del Instituto.

#### + MUESTRA 3

La configuración espacial de la imagen está determinada por una única figura que predomina en la escena, de tal manera que el único elemento con el que interactúa con la figura de la mujer es el retrato en su pecho. Dicha relación permite al intérprete percibir que el retrato con un tamaño pequeño y el traslapo sobre el perceptema de la mujer permite una lectura más próxima al observador.

La superficie que ocupa la mujer dentro del soporte es aproximadamente  $\frac{3}{4}$  del alto del formato, tiende a alinearse en el centro de la superficie y su forma se corta abruptamente en el borde inferior de la pieza visual.

#### + MUESTRA 4

Predomina en la imagen las dimensiones del cementerio y los edificios, permitiendo mediante traslapos de formas la lectura de diferentes planos en la escena. Destaca el

gran tamaño del árbol ubicado entre los edificios y el cementerio con respecto al árbol del extremo inferior derecho, puesto que los personajes indiferentemente de su posición en el soporte mantienen homogeneidad en sus dimensiones.

La interacción de elementos se da principalmente por superposiciones de formas, esto se debe al alto número de elementos que componen la imagen. Una figura que sobresale es la franja diagonal que atraviesa el formato, pues conduce la lectura del observador hacia el extremo derecho y condiciona el posicionamiento de los personajes que se sobreponen a su forma.

El mensaje lingüístico en la superficie se posiciona por sobre la figura del cementerio, el texto “cementerio de yumbel” posee distintas alineaciones horizontales entre palabras, pero mantiene el eje apaisado respecto al techo de la forma que lo soporta. Por otro lado, se presentan las siglas “tv” en tres espacios del soporte, dentro de contornos cuadrados con los cuales mantiene en equilibrio los márgenes.

#### + MUESTRA 5

El conjunto que genera la asociación de la figura de la ola, los brazos y el bebé permite una lectura de dichos elementos en un primer plano, en oposición a los formemas de los costados -señaléticas- cuyas dimensiones pequeñas permiten leer espacialidad y generar distancia respecto al intérprete de la imagen. A pesar que la figura del sol utiliza un espacio relevante dentro del soporte, el traslapo de formas lo relega a un plano

inferior de lectura.

La principal interacción de indicios es en el espacio donde se relacionan el sol, las manos y el bebé debido a que se genera una gran densidad visual, según palabras de Arnheim (2002: 44) “el peso cuenta más en la parte superior, estamos acostumbrados a el peso en la zona inferior”.

#### + MUESTRA 6

En la muestra, tanto los personajes, como los otros elementos que componen la imagen, poseen alturas similares, de modo que su dimensión no es un indicador de profundidad en la escena. Sobresale por sus dimensiones la cordillera, utilizando aproximadamente un 20% de la composición; en oposición está la reja de púas que se conforma de contornos adquiriendo un bajo peso visual en contraposición a la cordillera que también atraviesa el soporte.

Es relevante mencionar que la forma de la reja actúa como referencia para la ubicación de los personajes en el plano, siendo una guía que modela el posicionamiento de aquellos elementos y dividiendo en dos sectores la imagen.

El texto “policía” se alinea en la figura del auto, cuya posición mantiene el paralelismo con la ventana; mientras que destaca la agrupación de mujeres en la zona baja del soporte, particularmente la que se traslapa a la forma de la escalera, pues se aísla levemente del grupo.

**+ MUESTRA 7**

El elemento de mayor peso y escala en la pieza es la cordillera, su ubicación bajo otros elementos de en escena permite inferir que se presenta en un plano más lejano del observador. Respecto a las dimensiones de los otros elementos cabe destacar que la escala del avión no concuerda con las proporciones de los personajes y árboles, por lo tanto, los indicios de tamaño en la escena no permiten definir espacialidad.

Los elementos interactúan mayormente en el borde inferior izquierdo, superponiéndose las figuras de personas en dirección hacia el avión. Mientras que tras la reja horizontal que divide la composición predominan los traslapes de perceptemas que componen el paisaje de la escena.

**+ MUESTRA 8**

En la imagen destaca las dimensiones de la embajada -y en un plano relegado- la presencia de la cordillera como elemento que utiliza mayor espacio en el soporte. Los personajes se comportan en cuanto a tamaño y forma de manera uniforme, lo mismo aplica respecto al tamaño de los árboles de la pieza; de modo que aquellas formas no presentan cambios en cuanto a la posición dada por manos de la autora.

Destaca el uso de textos en tres sectores de la composición, en donde predomina la alineación horizontal, con la excepción del texto “¿DONDE ESTAN?” que posee inclinación respecto a la horizontal. Mientras que las principales interacciones entre elementos se dan en las zonas donde aparecen las rejas que sostienen a árboles y a la embajada.

**+ MUESTRA 9**

En la composición de la imagen predomina la mesa como elemento de mayor escala, cuya dimensión supera los estándares de los elementos representados, llegando a ocupar casi la misma superficie que ocupa el espacio que simula una cocina. La superposición de elementos y la forma<sup>97</sup> de dicho elemento permite que la zona de la mesa sea percibida con un alto peso visual.

En otro sector, la olla de la cocina posee una escala que duplica la altura de las cocineras, mientras que, en la misma zona, se muestra colgado un “pañó de platos” de tamaño similar a la mesa y olla, determinando que no es posible percibir el tamaño de los elementos como un indicio de lectura.

**3.4 | DESCRIPCIÓN DEL CÓDIGO MORFOLÓGICO**

Georges Peninou plantea que la imagen -publicitaria- posee la obligación de hacerse notar, es decir, el “valor de atención” (Peninou, 1976: 127) se interpreta en términos de atención, de impacto, de memorización o penetración del mensaje.

Toda buena imagen requiere de significación de la información, en efecto, de información marcada correspondiente al ejercicio de la

97. La mesa se configura mediante una circunferencia como base, en cuanto a esto, Arnheim plantea que las formas geométricas más simples parecen más pesadas al observador. En: (Arnheim, 2002: 37).

98. La función fática es parte de las funciones del lenguaje propuesta por Roman Jakobson, la cual apunta a la búsqueda del contacto del esquema comunicacional.

función fática<sup>98</sup>, donde se apunta hacia la fuerza por medio de la forma -o fuerza de la forma-, en palabras simples, a la visibilidad.

Debido a esto la imagen modula las manifestaciones de múltiples formas por medio de códigos, aquí es donde se inserta el código morfológico definido como el estudio de la geografía de la imagen publicitaria -en este estudio aplicado a la imagen de las arpilleras-, estableciendo sectores donde la mirada identifique “superficies portadoras de informaciones clave” (Peninou, 1976: 129), es decir, superficies donde existen emplazamientos de mayor o menor valor.

**+ MUESTRA 1**

La configuración espacial de la imagen permite identificar la predominancia de la construcción axial, la cual consiste en posicionar el objeto en el plano central del soporte. Aplicando dicha descripción, es posible visualizar en la escena la preponderancia de la figura de los hornos situados en el centro de la composición.

En menor medida es posible identificar el uso de la construcción en profundidad, en donde el objeto se ve inmerso en una escena en la cual “ocupa el primer plano” (Peninou, 1976: 130), es decir, los hornos y los personajes se visualizan en un plano superior, mientras que el espacio de coloración verde se observa en un plano distante, quedando relegado a fondo de la representación.



**+ MUESTRA 2**

En la imagen sobresale la construcción en profundidad, identificando un primer plano en donde se encuentran los personajes, un segundo plano compuesto por los elementos que representan la urbe -autos, árboles, edificaciones- y un tercer plano que contiene el cielo y la cordillera, que actúa como fondo de la escena.

**+ MUESTRA 3**

La muestra tres se constituye de forma axial, por tanto, el objeto predominante de la imagen -la figura de la mujer- se posiciona en el centro del formato, siendo este su eje constructivo. En base a esto, las líneas de convergencia de la imagen poseen como punto de encuentro a la mujer, manejando de este modo la construcción focalizada<sup>99</sup> centrípeta, donde los puntos de atención de la imagen convergen hacia el centro de la composición.

**+ MUESTRA 4**

La estructura de la escena se configura de modo que la composición no posee un orden de lectura, predominando la construcción en profundidad, donde los elementos compositivos son situados en distintos planos de lectura, situando en un plano preponderante elementos -personajes, autos, árboles-, en un segundo plano personajes y objetos que conforman el paisaje y en un tercer plano edificaciones, además de los espacios que actúan como fondo.

**+ MUESTRA 5**

La muestra número cinco intenta representar un equilibrio axial<sup>100</sup>, en donde las líneas de convergencia apuntan al centro de la imagen, lugar donde se posicionan los elementos predominantes de la escena.

Con menor relevancia se da la construcción de tipo focalizada centrípeta, en la cual la organización de los elementos apunta hacia el centro de la composición mediante lo que Arnheim (2002) denomi-

-----

97. Se define como la construcción que se organiza de manera que las líneas convergentes de la imagen conducen a un punto común, posición en donde se ubica el objeto predominante.

na líneas de fuerza perceptual<sup>101</sup>, es decir, los elementos que constituyen la imagen sugieren una lectura hacia el eje central en donde se posicionan las siluetas de manos y bebé.

**+ MUESTRA 6**

La imagen se constituye en profundidad, pues los elementos predominantes en la imagen - los perceptemas que representan mujeres- se presentan insertos en una composición con planos de diferente relevancia. Se percibe la presencia de la construcción de tipo secuencial<sup>102</sup>, en la cual existe una secuencia de lectura, sin embargo, no existen elementos preponderantes, ni centros de atención. Debido a esto se identifica una lectura desde el extremo superior izquierdo, donde están los policías, que desemboca en el extremo inferior derecho donde están las mujeres.

**+ MUESTRA 7**

Domina en la imagen la configuración de tipo secuencial, pues tras situar la vista en la figura de la caseta, se traza un recorrido de lectura conformado por personajes, que converge en el extremo inferior derecho en el perceptema del furgón. Tras una segunda lectura es posible identificar una construcción en profundidad debido a que la configuración de la imagen se presenta en distintos planos de lectura, ubicando como elementos predominantes en la escena a los personajes, el avión, el furgón y la garita.

**+ MUESTRA 8**

En la representación no existen objetos preponderantes, ni puntos de atención; por consecuencia, predomina la construcción en profundidad. Como se mencionó en un apartado anterior, la proximidad de los elementos está dada por la posición que se les da en el espacio, por este motivo, los elementos cercanos al borde inferior de la escena están más próximos al lector, mientras que la montaña y el cielo están posicionados como fondo.

**+ MUESTRA 9**

En la muestra número nueve -al igual que la muestra anterior- domina la construcción en profundidad, en donde los personajes y elementos situados en la parte inferior del soporte se presentan en un primer plano de lectura cercano al intérprete, mientras que los elementos posicionados hacia el margen superior de la representación están en planos de menor relevancia en la escena.

-----

100. Arnheim lo define como una simetría en la composición.

101. Estas permiten que el observador vea empujes y tirones de esquemas visuales como propiedades genuinas de los propios objetos. En (Arnheim, 2002: 32).

102. Peninou la define como la más próxima a la construcción cinética, en donde la mirada tras ser llevada a un punto de la imagen, cae en el lugar mismo donde termina la imagen.

## 4 | CÓDIGO CALIGRÁFICO

Georges Peninou formula el concepto de código tipográfico para definir el impacto de rupturas gráficas producidas por caracteres escritos en la imagen. Así los aislamientos espaciales, el cambio de caracteres tipográficos, la modificación de la dimensión de los caracteres y el aposicionamiento de rasgos distintivos (Peninou, 1976: 129); son los medios empleados para determinar el impacto visual de dichos quiebres. Al respecto, es importante aclarar que los caracteres presentes en las arpilleras no poseen las propiedades específicas de una tipografía, por lo tanto, se adapta el código “tipográfico” a “caligráfico”.

Ruari McLean define como rotulado a el dibujo de letras hecho a mano y caligrafía a la escritura bonita, es decir, escritura hecha a pulso que posee un orden comprensivo y complace su lectura; ambos conceptos poseen tal semejanza que a menudo son empleados como sinónimos (McLean, 1987: 20). Este estudio optará por el concepto de caligrafía pues las arpilleras aplicaron el rotulado en sus piezas en base a los conocimientos que tenían e intentando que fuera de la manera más efectiva y agraciada para su comprensión frente a un lector.

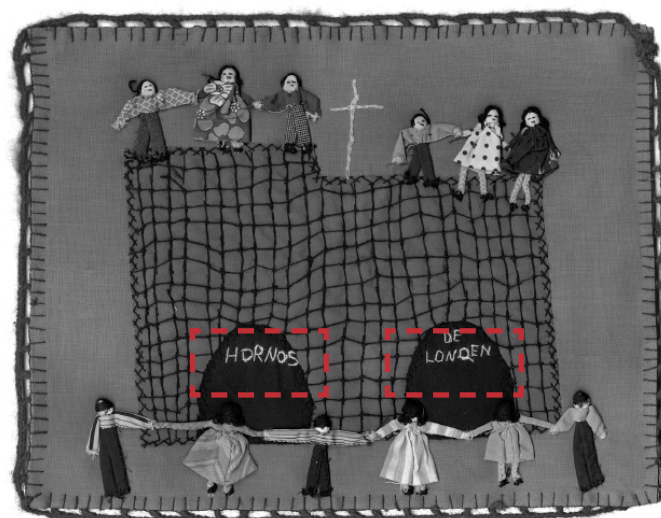
De este modo, es importante expresar que el texto caligráfico se puede comprender de dos maneras como vehículo signico<sup>104</sup>: como un elemento compositivo que mediante su condición genera un mensaje y como un componente que transmite el carácter lingüístico, generando un código legible que hace entrega de información mediante el lenguaje.

103. Ruari McLean (1917 - 2006) Diseñador y tipógrafo escocés, autor de numerosos libros ligados a la tipografía, además de ser el biógrafo de Jan Tschichold.

104. El vehículo signico según Morris en el proceso de semiosis es lo que actúa como signo.

Este apartado profundizará en el manejo caligráfico aplicado en cada una de las muestras representativas. Sin embargo, es necesario advertir que el uso del texto posee ciertas imprecisiones en cuanto a su construcción y escritura de mano de sus autoras, por esta razón el análisis se centrará en la intencionalidad, más que en la exactitud del código caligráfico.

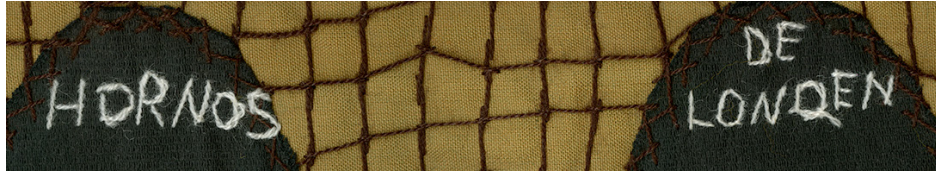
### + MUESTRA 1



Se identifican dos zonas de aislamiento espacial<sup>105</sup> dentro en la configuración de la imagen: en el primer sector se halla la palabra “HORNO”, mientras que en el segundo la frase “DE LONQEN” en dos párrafos de lectura.

La discontinuidad de ambas zonas está condicionada por los contornos redondeados que conforman entrada de los hornos, dicha forma contiene las palabras justificadas al centro vertical y tendiendo a la curva superior de la misma.

105. Se refiere a la creación de discontinuidad en la linealidad del mensaje.



HORNOS DE LONQEN

En la palabra “HORNOS” la letra “s” bordea el contorno derecho de la curva de entrada, mientras que ambas palabras - HORNOS Y LONQEN- poseen una alineación respecto al eje horizontal. En cuanto la expresión “DE” se emplaza por sobre “LONQEN” con un interlineado<sup>106</sup> de dimensión estimada a la mitad de la altura de un carácter<sup>107</sup> caligráfico.

Existe una aposición de rasgos distintivos<sup>108</sup> debido a la ubicación del texto en la imagen, las entradas de los hornos enmarcan las palabras presentes en la escena, destacando su interés visual por medio del alto contraste cromático entre el blanco del texto y el negro de la forma.

El rotulado del texto fue aplicado en altas y sin tildes, el manejo de dichos caracteres intenta estandarizar el tamaño de los mismos, mientras que el gesto escritural se compone de líneas rectas y curvas.

Finalmente posee relevancia destacar transgresión escritural generada por la falta de la letra “u” en la palabra “LONQEN”, descuido ocurrido posiblemente por la falta de conocimiento formal de la autora, que, sin embargo, no impide al intérprete de la imagen comprender que se habla de la localidad en cuestión.

106. Es el espacio vertical entre las líneas de texto se llama interlineado.

107. Se refiere al Signo de escritura o de imprenta.

108. Peninou define aposición de rasgos distintivos al uso de subrayados, recuadros, etc. Elementos que permiten jerarquizar, realzar y encuadrar textos con la finalidad de distinguirlos frente a otros.

#### + MUESTRA 2

La imagen presenta una zona de texto tendiendo al borde derecho del soporte, por sobre el formema principal de la escena. La frase “INST MEDICO LEGAL” se emplea en dos líneas de lectura alineadas al centro vertical de la figura que lo sostiene e inclinándose al borde superior de la misma. Entre ambas líneas de texto existe un interletrado equivalente visualmente a la altura de los caracteres, mientras que la distancia entre caracteres posee distancias irregulares.





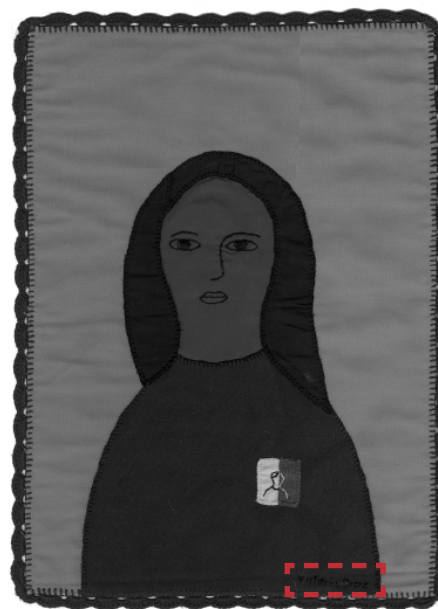
# INST MEDICO LEGAL

Es visible un contraste cromático entre el color de la figura del Instituto y el color azul del texto caligráfico, cuya función en la imagen es indicar que representa busca representar aquella forma. En otro aspecto el rotulado escritural se muestra en altas y con dimensiones similares, cuya construcción es realizada mediante líneas rectas y pequeñas zonas curvas.

La escritura del texto caligráfico utiliza “INST” como una abreviación de la palabra instituto y aplicando rigurosidad se aprecia la falta de una tilde en la palabra médico.

## + MUESTRA 3

Dentro de la imagen se observa la presencia del texto escrito “Victoria Diaz”, posicionado en el borde inferior derecho de la figura principal de la composición, dicha ubicación bordea el extremo inferior del soporte dejando un pequeño margen. La caligrafía se muestra en una única línea de lectura que posee una leve pendiente respecto del formato.



## Victoria Diaz

Debido al tamaño, posición y poco contraste cromático - entre el color del texto y el vestuario del personaje- del rotulado, posee poca visibilidad y predominancia en la escena.

El texto intenta simular a una tipografía palo seco escrita en altas y bajas, pero por su carácter manual no permite que sea parte de una familia tipográfica. El mensaje lingüístico escrito alude a un nombre propio femenino, según la investigación previa a

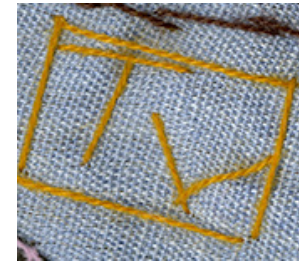
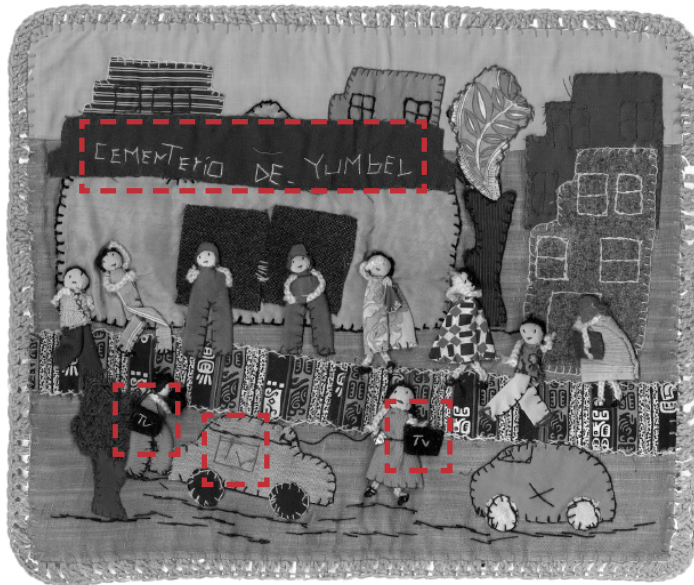


este estudio el nombre de “Victoria Diaz” obedece al de la propia productora de la arpillera. En otro punto se debe mencionar la ausencia de la tilde en la palabra “Diaz”, además del uso de la letra “i” con punto en una de las palabras y su ausencia en la otra.

**+ MUESTRA 4**

El texto caligráfico en la cuarta muestra posee cuatro aislamientos espaciales. La principal frase “CEMENTERIO DE YUMBEL” se ubica por sobre el formema de mayor tamaño en la composición, siendo dicha forma la que representa tal como lo dice el rotulado a un cementerio; los otros tres rotulados con la palabra “Tv” se posicionan hacia la zona baja del formato: dos sobre unos personajes y el otro sobre la figura de un auto.

El texto “CEMENTERIO DE YUMBEL” se presenta contenido sobre el techo que conforma el cementerio con alineación que tiende a horizontal -con una leve curva hacia su centro- y centrado en el eje vertical respecto a la figura que la contiene.



Por otro lado, las palabras “Tv” se encuentran posicionadas sobre unos cuadriláteros, manteniendo la alineación horizontal respecto a dichas formas y centrados dentro de las mismas. Existe un aposicionamiento de rasgos distintivos mediante el uso de aquellas formas cuadriculadas, enmarcando y destacando la presencia de los textos mediante contornos y contrastes de color.

Los caracteres en la frase principal y en la palabra “Tv” se presentan utilizando mayúsculas y minúsculas: cada uno de los caracteres presentes en la imagen se componen de líneas rectas duras que conservan su gestualidad en la inexactitud en sus trazos; estas imprecisiones también se evidencian en el tamaño de las letras que en algunos sectores son de mayor y menor tamaño.

El texto principal “CEMENTERIO DE YUMBEL” hace mención al lugar en donde se desarrolla la escena, en cambio, los textos “Tv” distribuidos en la composición son indicadores de que los personajes forman un equipo televisivo.

TL TL Tv

+ MUESTRA 5

La muestra presenta dos aislamientos espaciales donde las palabras se emplazan en los extremos derecho e izquierdo del soporte. Las palabras "B. AIRES" y "VALPO." se posicionan sobre formas rectangulares que poseen inclinación ascendente y descendente con respecto a la línea del horizonte, de este modo, sus caracteres mantienen una alineación horizontal y centrada en cuanto a las formas que los contienen.

El texto caligráfico es trazado con puntadas de color negro que contrasta con el blanco utilizado en el base y cuya forma actúa como posicionamiento de rasgos distintivos destacando el texto.

El rotulado se construye mediante trazos rectos y en mayúsculas, en tanto el mensaje lingüístico se refiere a las ciudades Buenos Aires y Valparaíso siendo "B. AIRES" y "VALPO." abreviaciones de carácter coloquial de las mismas.



B. AIRES VALPO.



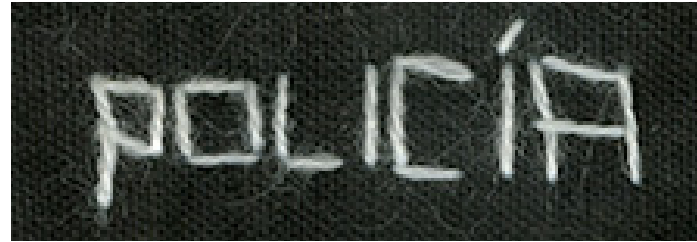
+ MUESTRA 6

La muestra presenta una única zona de texto, en donde por sobre la figura del carro policial se inscribe la palabra "POLICÍA" presente con alineación central en los ejes vertical y horizontal dentro del formema. El auto actúa como un recuadro enmarcando el texto y generando alto contraste de color en conjunto con las puntadas blancas del texto.



El rotulado del texto se constituye mediante líneas rectas duras, intentado mantener un tamaño semejante entre caracteres, mientras que se utilizan letras mayúsculas a excepción de la letra "p", que está bordada como una minúscula.

El mensaje escritural lingüístico indica que el auto presente en la escena pertenece a las fuerzas policiales, otorgándole sentido a la forma que lo sostiene y reforzando el contexto que desarrolla la imagen.



POLICIA

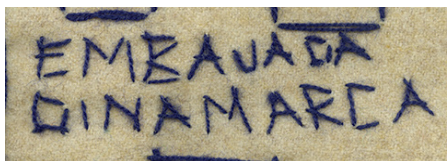
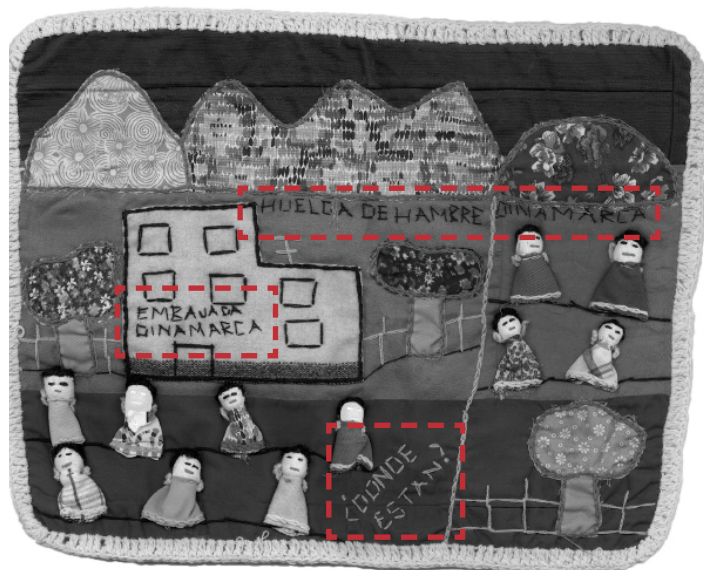
+ MUESTRA 7

No presenta texto escrito, por lo tanto, no posee caligrafía dentro de la composición.

+ MUESTRA 8

La muestra se compone de tres zonas de discontinuidad que constituyen el mensaje de la imagen, el primero de los textos -considerando una lectura de arriba hacia abajo- "HUELGA DE HAMBRE DINAMARCA" se alinea de manera horizontal respecto a la línea del horizonte, mientras que la palabra "DINAMARCA" queda aislada de la frase debido a la irrupción de una recta entre ella y la palabra "HAMBRE". Otro de los textos en escena es la frase "EMBAJADA DINAMARCA" escrita en dos líneas de lectura y posicionada en el centro horizontal del formato por sobre el formema principal de la escena. En la zona baja del soporte se visualiza la frase "DONDE ESTAN" con inclinación diagonal ascendente respecto al soporte y tendiendo a su borde inferior. Los tres aislamientos de texto poseen contraste entre el fondo y el texto escrito, predominando la frase "DONDE ESTAN" pues genera un mayor contraste entre el tono amarillo y el rojo de fondo.





La figura de la embajada actúa como un recuadro que enmarca el texto “EMBAJADA DINAMARCA”, frase alineada a la izquierda del formema y que mantiene paralelismo horizontal con ventanas y puerta de la embajada. Luego la frase “HUELGA DE HAMBRE DINAMARCA” mantiene el eje horizontal bajo la forma de la cordillera y a pesar del quiebre generado por la recta amarilla, es posible percibir por el intérprete de la imagen las palabras como pertenecientes de una misma frase. Mientras el rotulado “DONDE ESTAN” se ubica directamente sobre el fondo de la escena y -como se mencionó en un párrafo previo- posee la particularidad de poseer inclinación diagonal en contraste con el formato de la imagen.

Las tres zonas de texto poseen tamaños de caracteres similares en letras altas, cuya construcción se hace por medio de trazos rectos duros, que evidencian la gestualidad de las puntadas dadas por su autora. Es importante mencionar que cada una de aquellas frases posee diferente intencionalidad: la frase “HUELGA DE HAMBRE

DINAMARCA” le otorga un nombre y contexto a la escena, mientras que “EMBAJADA DINAMARCA” le concede a la figura bajo el texto la propiedad de ser dicho lugar, finalmente la frase “DONDE ESTAN” actúa como un manifiesto del movimiento por los derechos humanos y la búsqueda de familiares de detenidos y presos políticos.

Es importante consignar que el texto carece de tildes en la palabra “DONDE” y “ESTAN”, en efecto es posible que el uso apropiado de mayúsculas en nombres propios se deba a que el texto caligráfico en su totalidad está en letras altas.



¿DUNDE  
ESTÁN?

EMBAJADA  
DINAMARCA

HUELGA DE HAMBRE DINAMARCA

+ MUESTRA 7



En la imagen son visibles dos aislamientos espaciales de texto, ubicados uno al costado del otro, tendiendo al borde derecho del formato. Los textos “TE” y “SAL” se posicionan sobre unos pequeños rectángulos, dentro de los cuales mantienen una alineación horizontal con la escena y dispuestos centrados respecto a los bordes de la forma,

bordeando los contornos de sus soportes. El rectángulo posee una tonalidad blanca que contrasta con el tono rosado de las puntadas del texto, siendo este un aposicionamiento de rasgos distintivos que enmarcar dichos rotulados.

El texto caligráfico se construye por medio de trazos rectos y caracteres en mayúsculas de tamaños similares, es posible visualizar que la palabra “TE” posee un mayor interletrado<sup>111</sup> en contraste a “SAL” cuyos caracteres se encuentran a una distancia reducida.

Las palabras “TE” y “SAL” aluden al contenido de la forma rectangular que los sostiene, debido a que la forma no permite inferir que representa, el mensaje escritural permite al lector darle un sentido dentro de la escena.



TE SAL

-----

111. En tipografía, interletrado o tracking es un módulo fijo que se suma o se quita al espacio entre los caracteres de una composición.

## 5 | ASPECTOS DE LOS PERCEPTEMAS

La semiótica es una ciencia que estudia cosas o sus propiedades en tanto su función es servir como signos, en tanto Pierce la define como la lógica de los signos, dividiéndola en una relación triádica entre el signo, el objeto y el intérprete.

Bense y Walther (1975: 30) plantean las relaciones color-forma como la base del mundo perceptivo visual, en tanto, el perceptema<sup>112</sup> es su unidad básica. En ese sentido, el perceptema es un elemento de la semiótica visual representable como una relación triádica, de tal manera que en la relación signo-medio actúa la materialidad, en la relación signo-medio actúa su forma y en la relación signo-intérprete su conexo o contexto.

En complemento a lo anterior, Charles Morris (1985: 27) plantea que el proceso en que algo funciona como signo -semiosis- involucra tres factores: “lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él” (Morris, 1985: 27); elementos denominados vehículo signífico, designatum, e intérprete respectivamente; considerando al intérprete como un posible cuarto componente.

De ahí que dentro de la relación triádica de la semiosis se pueden desglosar las siguientes relaciones diádicas: dimensión sintáctica, dimensión semántica y dimensión pragmática; relaciones analizadas en los siguientes apartados.

### 5.1 | DIMENSIÓN SINTÁCTICA: ICONISMO Y SIMBOLISMO DE REPRESENTACIÓN VISUAL

En esta sección se constituye la condensación del perceptema como contenido, en otras palabras, la sintaxis tras ellos. Morris define la dimensión sintáctica de la semiosis como el estudio de las “relaciones sintácticas de los signos entre sí haciendo; abstracción de las relaciones de los signos con los objetos o con los intérpretes” (Morris, 1985: 39).

Los perceptemas de la imagen representan vehículos signíficos que actúan como íconos y símbolos, estableciendo su función comunicativa en la narrativa de la composición. Siendo

112. Constituidas por elementos de color “cromemas” y de forma “formemas”.

ícono el signo que en su relación signo-objeto indica una cualidad o propiedad que designa a un objeto al reproducirlo o tener ciertos rasgos en común con el original, de este modo pueden ser percibidos e identificados de forma inmediata por el intérprete; en tanto, símbolo es aquel signo que en su relación signo-objeto designa al objeto independientemente de su semejanza o concordancia con el objeto, dependiendo del interpretante que “elige un medio para la designación del objeto, y que luego usa en el proceso comunicativo de manera convencional” (Bense & Walther, 1975: 179). En base a dichos conceptos este apartado identificará elementos que denoten a partir de íconos y símbolos.

#### + MUESTRA 1

La cruz<sup>113</sup> es un elemento simbólico predominante en la imagen representando la religión cristiana<sup>114</sup> y la crucifixión como antiguo método romano de ejecución con resultado de muerte, también simboliza la conjunción de contrarios: lo positivo y lo negativo; lo superior y lo inferior, la vida y la muerte (Cirlot, 1992: 155).

En tanto, los componentes icónicos en la imagen son los personajes y los hornos, formas que emulan topológicamente a las que reinterpretan, siendo el principal perceptema del soporte -los hornos- una representación icónica de una construcción, conformada por ladrillos que actúan como ícono material<sup>115</sup> y reproduciendo topológicamente ladrillos de adobe<sup>116</sup>, otorgándole una escala de iconicidad más alta en relación a la utilizada en los individuos en escena. Mientras que el color del fondo de la composición representa de manera icónica a un lugar con pasto o arbustos y, la ya mencionada cruz opera como ícono que representa una cruz latina.

El texto caligráfico escritural representa un símbolo que alude a la escritura, específicamente palabras escritas en el idioma español. En

113. Figura formada por dos líneas rectas que se cortan perpendicularmente, cuyo travesaño divide el palo en una parte superior más corta y una inferior más larga.

114. Figura utilizada universalmente como su emblema gráfico.

115. Los íconos materiales reproducen uno o varios rasgos materiales de los objetos, como por ejemplo el color y su materialidad (sobre todo los íconos de objetos sensibles).

116. Masa de barro moldeada con forma de ladrillo empleada en la construcción de paredes o muros.

cuanto a la palabra “LONQEN” posee la particularidad gramatical de omitir una de las letras que permite identificarla con Lonquén, sin embargo, sus caracteres simbolizan letras que forman parte del sistema de comunicacional occidental escrito.

#### + MUESTRA 2

En la muestra dos se observa la presencia de elementos simbólicos como la cruz, el ataúd y la cordillera. La Cruz presente sobre la forma del ataúd posee los mismos significados mencionados en la imagen anterior, pero se le atribuye un sentido vinculado con la muerte, misma característica que simboliza la figura del ataúd. La cordillera como formema representa icónicamente al objeto como tal, mientras que, simboliza al territorio chileno debido a que forma parte de nuestra geografía.

Los elementos que componen la escena: cerros, cruz, ataúd, autos, árboles, personas y edificios actúan como íconos<sup>117</sup>, pues su forma topológica es una abstracción de los objetos reales, permitiendo asociarlos a las formas que representan.

Las palabras “MEDICO” y “LEGAL” son símbolos que por convención son representativos de la escritura en español, mientras que “INST” simboliza una abreviación de la palabra instituto.

#### + MUESTRA 3

En la dimensión sintáctica de la tercera muestra se visualiza la figura de la persona, perceptema que actúa como ícono de una mujer, cuyos cromemas de cabello oscuro y piel tostada iconizan a una mujer morena, encarnando la corporalidad de la mujer nativa chilena; a su vez, la tez morena simboliza a los estratos sociales más humildes.

El “cuadrado” en su pecho y los contornos de la silueta son una representación icónica de un retrato, lo mismo ocurre con la figura de la mujer protagonista, variando sus escalas de iconicidad. El texto

-----  
117. Es un signo que remite a su objeto que el denota, exclusivamente por virtud de los caracteres propios y que posee por igual tanto si el objeto existe o no.

“Victoria Diaz” simboliza el lenguaje escrito en español, no obstante, también simboliza un nombre propio de un individuo, que se vincula al género femenino.

#### + MUESTRA 4

En la muestra los edificios iconizan de forma simplificada al objeto representado, conservando características esenciales de su forma: múltiples ventanas, altura y forma rectangular. Mientras que árboles, autos e individuos son elementos que configuran íconos topológicos, no obstante, su cromática no representa necesariamente a la realidad.

Lo sujetos presentes en la puerta del cementerio iconizan de forma cromática y topológica a las fuerzas armadas, debido al uso del color verde y el casco como indumentaria; por esta misma significación se le asocia el simbolismo de seguridad y resguardo de la patria.

El perceptema del cementerio es un ícono de una construcción de iconicidad baja, pero si se considera el texto escritural -la frase CEMENTERIO DE YUMBEL- se le puede atribuir características simbólicas asociadas a la muerte, siendo el lugar donde la tradición cristiana plantea que los cuerpos descansan esperando la resurrección. Por otro lado, los perceptemas del camino, personajes, automóviles y árboles son íconos que reproducen en su forma al objeto real.

El texto rotulado “CEMENTERIO DE YUMBEL” y “tv” reproducen un símbolo que representa letras que conforman parte del sistema de escritural de comunicación occidental.

#### + MUESTRA 5

En primera instancia se visualiza la figura de un bebé como ícono, pues intenta reproducir la forma estructura topológica e iconiza la piel del individuo, en tanto, su forma simboliza un nacimiento o los primeros días de vida.

Existen otros elementos que poseen la dualidad de actuar como íconos y símbolos en la imagen como: el sol, el mar, las manos y la

señalética. El sol representa un ícono pues reproduce la estructura real del objeto, al mismo tiempo funciona como símbolo representando la salvación, reflexión, juicio y voluntad (Cirlot, 1992 :416); por otro lado, se utiliza como fuente de luz y de vida. Mientras que el mar funciona como una reproducción icónica material, ya que reproduce cromáticamente la coloración por convención de las aguas; además de actuar como un símbolo pues que encarna lo desconocido e infinito, el “océano cósmico” como fuente de toda la vida (Bruce, 2001: 38).

En el caso del par de manos que sobresalen de las aguas son íconos topológicos reproduciendo la forma real de unas manos, mientras que se le atribuyen conceptos simbólicos como bendición, justicia y protección (Bruce, 2001: 79). Los carteles de señalética poseen la función de íconos topológicos y también de símbolo, pues su forma se asocia a objeto y representan simbólicamente la localización y dirección de un lugar.

Los textos “B. AIRES” y “VALPO.”, al igual que los textos de las muestras anteriores, son símbolos que reproducen la escritura occidental y el idioma español, por otra parte, configuran abreviaciones coloquiales de las ciudades de Buenos Aires y Valparaíso.

#### + MUESTRA 6

En el fondo de la imagen se visualiza la figura de la cordillera que posee la característica de actuar como ícono topológico representando su estructura real, al mismo tiempo, es un símbolo que representa a Chile pues es característico de su geografía. Cirlot (1992) plantea que su verticalidad -de la cima a la base- la identifica con el eje del mundo y en lo anatómico con la columna vertebral, mientras que sus amplias proporciones permiten asociarla con conceptos de grandeza y generosidad.

Los personajes vestidos de verde se configuran como íconos reproduciendo en forma y cromática a los Carabineros, en tanto simbolizan todos los valores de la Institución como el resguardo del orden y seguridad del país.

Las mujeres, automóvil y escalera son íconos reproduciendo valores cromáticos y de forma de cada uno de ellos. Mientras tanto la forma de alambre de púas actúa como ícono y símbolo, iconizando su forma y representando un espacio cerrado, guardado y limitado por determinados motivos. Finalmente, los rifles o armas son íconos en cuanto a contornos y color que, además, reproduce un símbolo que se asocia al concepto de héroe y su lucha.

#### + MUESTRA 7

El perceptema del avión es un perceptema que iconiza la forma y el color del objeto, en tanto posee la dualidad de actuar como un símbolo encarnando el viajar, el cambio de territorio y de vida.

Los elementos como árboles, plantas, furgón, personas y garita son reproducciones icónicas de objetos. El sol es un elemento que actúa como ícono y símbolo pues representa una fuente de luz y vida, además se vincula al concepto de salvación y reflexión. Esta dualidad de características también aplica en la figura de la cordillera pues representa al objeto mismo y al concepto de patria.

Un elemento relevante es la presencia de la bandera chilena siendo un ícono del elemento y un símbolo pues encarna los valores patrios chilenos asociados a sus cromemas, en ese sentido, el color blanco representa los nevados de la Cordillera de los Andes, el color rojo representa la sangre derramada durante la independencia chilena y el azul el color del cielo; mientras que el formema de estrella representa los poderes del Estado.

#### + MUESTRA 8

La cordillera posee la particularidad de ser un ícono y, al mismo tiempo, un símbolo asociado al concepto de patria, además de significar un punto de referencia si se está dentro del territorio nacional.

Las rejas son íconos topológicos representando la forma del objeto, a la vez actúan como símbolos de un recinto cerrado y lo privado. En tanto, los personajes presentan una escala de iconicidad baja, estructura que aún permite identificarlos como íconos. También son íconos los árboles y la antena de televisión haciendo una reproducción del objeto real.

La Embajada como elemento posee el carácter de ícono pues representa una estructura habitable que sintetiza su forma, al mismo tiempo, simboliza la diplomacia y la autonomía del lugar por sobre el país donde se localiza.



Otro punto a destacar son los elementos caligráficos representados en las frases “EMBAJADA DINAMARCA”, “HUELGA DE HAMBRE DINAMARCA” y “¿DONDE ESTAN?” que son símbolos del idioma escrito español y de los caracteres occidentales.

**+ MUESTRA 9**

Dentro de los elementos que componen la estructura de la imagen se observan los perceptemas de árboles, herramientas de cocina, balón de gas y las personas; como íconos que configuran una reproducción de los objetos.

La mesa representa un ícono topológico y simboliza la reunión de personas en tanto al acto de comer. Lo mismo ocurre con el plato de comida que iconiza el alimento -espagueti- y también simboliza la alimentación. Del mismo modo, la indumentaria blanca de los personajes de la “cocina” representa un ícono, pues reproduce el cromema utilizado en lugares en donde se manipulan alimentos y utilizada por cocineros; por otro lado, simboliza la higiene necesaria en el proceso de cocinar.

En la imagen se presentan figuras que representan la cordillera y rejas, elementos que actúan como ícono y símbolo según lo mencionado anteriormente. En cuanto a las palabras “sal” y “te” ubicadas sobre las figuras cuadrangulares, son símbolos que representan la comunicación escrita en idioma español.

**5.2 | DIMENSIÓN SEMÁNTICA: REDES Y ENLACES**

La dimensión semántica de la semiosis es la que se ocupa de los signos con sus designata -designatum- permitiendo que los objetos puedan denotar. La dependencia entre el objeto designado y el interpretante -la relación signo interpretante- desarrolla el significado que hace siempre referencia a un objeto designado, en ese sentido, sólo los objetos designados pueden tener significados.

Es importante mencionar la presencia de la “regla semántica” que designa en la semiótica una “regla que determina en qué condiciones un signo es aplicable a un objeto o situación” (Morris, 1985:

57), estableciendo relaciones entre signos y situaciones denotables por medio de signos. En tanto, el designatum de un signo se refiere a las cosas que el signo puede denotar, es decir, son todas aquellas situaciones u objetos que “de acuerdo a la regla semántica de uso estarían correlacionadas con el vehículo signico” (Morris, 1985: 61), mediante la denotación.

Por otro lado, los perceptemas que componen la imagen van tejiendo una red semántica que se va en la medida que el intérprete incursiona en los significados más profundos de cada figura, de esta forma la red semántica se forma a través de los enlaces de cada signo que permite la significación. Siendo los enlaces según Morris los que se “ocupan de la relación de los signos con sus designatas y, por ello, con los objetos que pueden denotar o que, de hecho, denotan”.

En definitiva, la semántica permite extraer los significados que se desprenden de las muestras representativas, siendo clave el contexto en que se da dicha interpretación.

**+ MUESTRA 1**



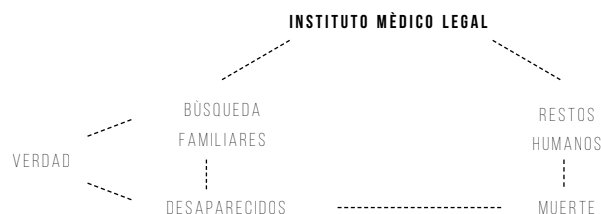
El primer elemento en ser percibido es el perceptema que configura los hornos, estableciendo redes semánticas en tanto actúa como ícono topológico y material del objeto que representa, y en relación con los otros elementos que conforman la imagen.

La figura de los hornos se vincula con el hallazgo de restos humanos en dicho lugar, en efecto, siendo la primera prueba tangible de las desapariciones cometidas por el régimen; encarnando la figura mártires de la dictadura aquellos hombres y mujeres.

También es posible identificar la forma de los hornos, en acción conjunta con los individuos en escena, con una de las romerías realizadas en el lugar del descubrimiento de cuerpos de desaparecidos en la localidad de Isla de Maipo, manifestación realizada como medio de denuncia frente a la sociedad tras las sistemáticas desapariciones de personas.

Dicha lectura por parte del intérprete se realiza en tanto el lector posea los conocimientos previos ante lo ocurrido en Lonquén -lector competente-, de este modo, es posible la decodificación de los significados pertenecientes a la red semántica que se desprende de la imagen, siendo ambas significaciones vinculantes en su sentido.

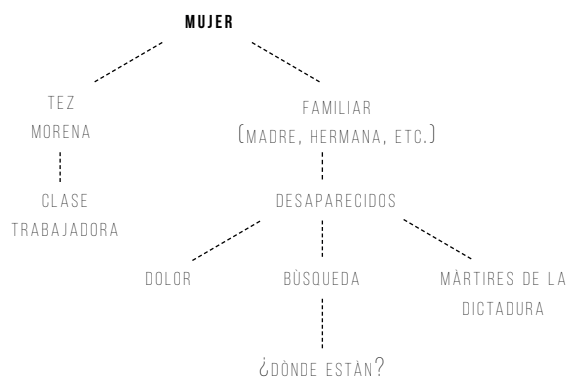
**+ MUESTRA 2**



La red semántica que se desglosa de la imagen utiliza como eje central la forma del Instituto Médico Legal, a pesar de no estar representado de manera topológica, se identifica la forma mediante la acción del texto caligráfico lingüístico; en ese sentido, la configuración de la imagen permite al intérprete decodificar significados negativos vinculados con la muerte.

Se establece la figura del Instituto como el lugar físico que alberga restos humanos a la espera del informe tras el resultado de muerte, al mismo tiempo, la imagen denota la búsqueda de respuestas por parte de familiares de las víctimas de la dictadura, es decir, la verdad tras su desaparición.

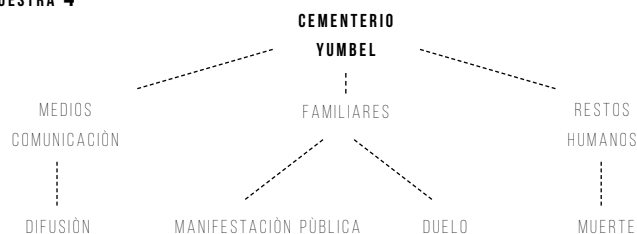
**+ MUESTRA 3**



La muestra se compone de un elemento central que determina los significados que se desprenden de la imagen, por lo tanto, la figura de la mujer representa de manera topológica lo femenino. Lo anterior sumado a su tez morena permite identificar el perceptema como una mujer de estrato social bajo.

Otro sentido, y tomando en consideración el retrato en el pecho de la mujer, se vincula la figura de la mujer con la de la madre, hermana, esposa, etc.; familiar de las víctimas desaparecidas en el régimen, siendo clave la figura de los desaparecidos, encarnando la figura de los mártires del periodo, el dolor de los familiares tras su ausencia y la imparable búsqueda.

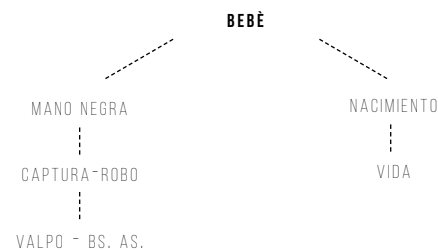
**+ MUESTRA 4**



El Cementerio de Yumbel representa el principal eje que configura la red semántica en la imagen. De dicho perceptema se dependen los conceptos de restos humanos y la muerte, vinculándose con la presencia de familiares de los fallecidos; cuya apariencia apela a la emotividad que les genera la ausencia de sus seres queridos y la lucha por tener respuestas sobre su paradero.

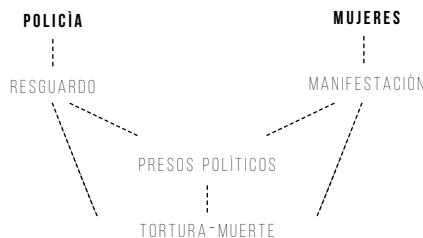
Aquellas significaciones se contraponen frente a la presencia de los medios de comunicación -TV- dando a entender que se difunde la manifestación y las muertes que se evidencian en el lugar.

**+ MUESTRA 5**



La estructura de la imagen determino como elemento predominante el perceptema que representa a un bebé simbolizando la vida y el nacimiento de un ser. Esta figura se contrasta con la existencia de las manos cuyo significado posee ribetes negativos pues el cromema negro determina al objeto como “mano negra”, denominación que se refiere a la intervención de terceros en algo que no le compete. Por lo tanto, el gesto de las manos se puede identificar como una captura o robo contextualizado entre las ciudades de Buenos Aires y Valparaíso.

**+ MUESTRA 6**

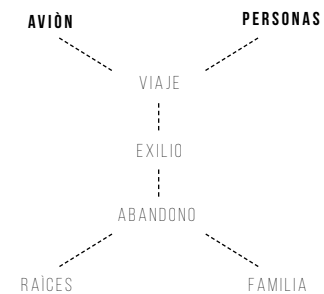


En la muestra se contraponen las figuras de los Carabineros y mujeres, en tanto que unos protegen el espacio y otros se manifiestan en su contra respectivamente.

Se identifica el encarcelamiento como eje que vincula los elementos mencionados, del cual se desprenden los significados como el arresto de presos políticos, además de la tortura y muerte que conllevó la dictadura.

Siendo los conceptos de tortura y muerte los que motivan la manifestación de las mujeres, siendo la figura de las Fuerzas Armadas y Policías quienes cometen dichos actos, por lo que existe una dicotomía entre el resguardo y seguridad que entregan y las vulneraciones que se cometen.

**+ MUESTRA 7**



En la imagen imperan los perceptemas de personas y del avión actuando como íconos en la superficie, la significación de viaje, concretamente fuera de Chile, cuya asociación es posible por la presencia de la cordillera en el fondo de la composición y las banderas que sostienen los sujetos. En tanto a la significación de la imagen es posible interpretarla como el exilio involuntario al que fueron sometidos muchos chilenos debido a su ideología política, el que conllevó el abandono de sus raíces y de su familia.

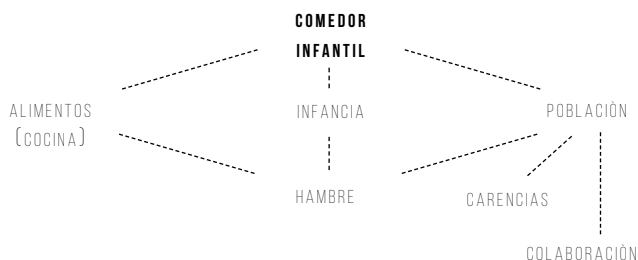
+ MUESTRA 8



La dimensión semántica existente en la muestra se sustenta en el perceptema de la Embajada, forma de baja escala de iconicidad que en paralelo con el texto escritural permite asociar la forma con el espacio físico real.

El texto caligráfico “EMBAJADA DE DINAMARCA” “HUELGA DE HAMBRE DINAMARCA” y “¿DONDE ESTAN?” actúan como eje en cuanto a la lectura del significado de la imagen permitiendo la interpretación implícita de la escena como una huelga de hambre localizada en la Embajada de Dinamarca, manifestación realizada con el propósito de denunciar las desapariciones de personas y como medio de presión para obtener respuestas sobre su paradero. En otro sentido se vincula el acto de ser parte de la huelga de hambre como una autoinmolación o martirio realizado con la finalidad de saber el destino de sus seres queridos.

+ MUESTRA 8



Las redes semánticas de la imagen son configuradas por medio del perceptema que configura la mesa con niños -figura que iconiza un comedor infantil- del cual se desprenden conceptos como infancia, alimentación y población; englobando la significación del hambre existente en el contexto de la imagen. En tanto es posible identificar percepciones asociadas a la colaboración y las carencias vividas tras la toma de terrenos.

### 5.3 | DIMENSIÓN PRAGMÁTICA: RECEPCIÓN Y EFECTO

La dimensión pragmática de Morris (1985: 67) estudia la relación de los signos con sus intérpretes. Considerando que la mayoría de los signos poseen como intérpretes a seres vivos, basta con decir que se ocupa de los aspectos bióticos de la semiosis -fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos- que se presentan en el funcionamiento de los signos.

El intérprete del signo es la mente y el interpretante es un pensamiento o un concepto (Morris, 1985: 68) común en los individuos y que provienen de la aprehensión de objetos y de sus propiedades en la mente, en otras palabras, el interpretante es el hábito del organismo de responder ante un vehículo signico o a objetos relevantes que están ausentes pero que es como si estuvieran presentes. En el proceso de semiosis el organismo toma las propiedades relevantes de objetos ausentes o características no observadas de los presentes, “de ahí la significación instrumental general de las ideas” (Morris, 1985: 70), en efecto, si es considerado el vehículo signico como un objeto de respuesta el organismo espera una situación determinada, ante tal expectativa se puede preparar a lo que sucederá, la respuesta biológica ante la mediación de los signos es una continuación de dicho proceso en que los sentidos operan a distancia, respondiendo a partes lejanas del entorno por medio de propiedades de los objetos que funcionan como signos de otras propiedades, por lo tanto este proceso no requiere de un entorno remoto ya que el proceso de semiosis en esta dimensión no requiere del objeto perceptualmente presente.



Los elementos intrínsecos que son parte del intérprete condicionan la recepción del objeto como signos o no – signo, en efecto, en otros términos, en el régimen pragmático predomina el intérprete como decodificador del mensaje manifiesto o no implícito en la imagen, siendo fundamental para dicho proceso el repertorio previo que posee el sujeto como lector. De este modo, el interpretante se define como espectador interesado a quien posee el interés hacia los temas de derechos humanos ocurridos durante la dictadura militar, ya sea por convicción política, tener familiares detenidos desaparecidos, haber vivido aquella época, etc.

#### + MUESTRA 1

En la imagen se puede hacer una asociación directa a los Hornos de Lonquén, debido a que el perceptema principal posee una iconicidad que representa en materialidad y forma la estructura mencionada; en tanto, dicho vínculo con el lugar físico se corrobora por medio de la frase “HORNOS DE LONQEN”<sup>118</sup> que permite una asociación directa con la localidad<sup>119</sup>.

Un elemento relevante en la imagen es la cruz que se sostiene sobre la estructura de los hornos, dicho elemento le otorga a al lugar el sentido de ser un espacio sagrado donde yacen restos humanos, simbolizando la muerte. Debido a esto, es posible la interpretación de la imagen como el hallazgo de restos humanos de personas víctimas de la dictadura en unos hornos abandonados en Lonquén, específicamente representando una de las romerías hechas por familiares de las víctimas y personas vinculadas con los derechos humanos como medio de manifestación ante las vulneraciones cometidas por el régimen y como interpelación a la sociedad.

Por lo tanto, el proceso de recepción de la imagen inicia mediante la morfología de la imagen en acción con el código caligráfico lingüístico, y en menor medida la recepción de los cromas utilizados.

#### + MUESTRA 2

El sentido interpretativo de la muestra es posible por la presencia del rotulado sobre el for-mema principal “INS MÉDICO LEGAL” que le entrega la denominación y el contexto a la imagen, luego es posible identificar la presencia de personas trasladan un ataúd, por lo tanto se le confiere un sentido negativo a la imagen vinculado con la muerte de personas.

En tanto, la presencia de mujeres alrededor del Instituto y su gestualidad permite interpretar que se agrupan buscando información respecto a sus seres queridos o directamente los cuerpos de los mismos. Por lo tanto, la composición de la escena permite la representación

118. Esto es posible sin importar la transgresión escritural generada por la falta de la letra “u” en Lonquén.

119. Localidad chilena ubicada en la comuna de Talagante.

generalizada de las largas jornadas de búsqueda de información respecto al paradero de sus seres queridos por parte de familiares de víctimas de la dictadura.

En síntesis, la recepción de la imagen es posible inicialmente por medio del código escritural que contextualiza la escena, mientras que los perceptemas de mujeres y hombres que sostienen el ataúd permiten decodificar el sentido de la misma.

#### + MUESTRA 3

La imagen se configura mediante un retrato en plano busto<sup>120</sup> que permite centrar la lectura hacia a la mujer como perceptema principal del soporte frente a un intérprete. En tanto, la representación de la mujer -particularmente su rostro- crea una reminiscencia con la Gioconda<sup>121</sup>, cuya mirada penetrante se dirige hacia el espectador sin mostrar emociones en su gestualidad.

El elemento clave en la interpretación de la imagen es el retrato sobrepuesto en el pecho de la mujer, representando a familiares -específicamente mujeres- de víctimas de la dictadura militar<sup>122</sup>. Dicha significación no solo se limita a Chile, sino que posee un carácter revelador para los países del Cono Sur, encarnando a miles de integrantes de las agrupaciones de defensa de los derechos humanos y a familiares de las víctimas, como los son las Abuelas de la Plaza de Mayo<sup>123</sup> y en Chile la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos.

Predomina en la decodificación de la imagen la forma pues iconiza topológicamente a la mujer, quedando relegado el uso del código

-----

120. El plano busto o plano medio corto retrata desde la cabeza hasta la mitad del pecho.

121. Obra pictórica de 77 x 53 cm. creada por Leonardo Da Vinci durante los años 1509 y 1519.

122. La utilización de la imagen del ser querido en el pecho simboliza el amor hacia el familiar desaparecido, a su vez, es una interpelación social representando el ¿dónde están?

123. Asociación que posee la finalidad de encontrar y restituir a sus legítimas familias a los niños secuestrados desaparecidos tras la política de terror y represión implementada tras la dictadura de Videla en Argentina.

cromático. Por otro lado, el texto no es relevante en la recepción de la imagen, a pesar de que denomina a una mujer familiar de víctima<sup>124</sup>, su uso puede ser una marca de la autora y no necesariamente una manifestación tácita de que es un autorretrato.

#### + MUESTRA 4

El sentido de la imagen es posible inicialmente por el texto “CEMENTERIO DE YUMBEL” que permite contextualizar y denominar el perceptema principal del soporte. En cuanto a lo mencionado, la escena representa al recinto sagrado con resguardo de las Fuerzas Armadas, cuya entrada está aglomerada con mujeres con expresión de tristeza o llanto debido a la muerte de un familiar; dicha multitud representa un hecho relevante pues equipos de televisión registran lo ocurrido en la localidad.

La recepción de la imagen debido a la locación en Yumbel, permite la interpretación del soporte como una reinterpretación de los hechos ocurridos durante la dictadura en la localidad, eventos encausados en el denominado caso Laja - San Rosendo<sup>125</sup>.

Para la lectura de la imagen como tal es necesaria la presencia del código caligráfico, de modo que el rotulado “CEMENTERIO DE YUMBEL” es el elemento que permite la decodificación por parte del intérprete, en tanto que los elementos morfológicos se presentan subordinados a dicho mensaje escritural.

#### + MUESTRA 5

La imagen se contextualiza entre Buenos Aires y Valparaíso, siendo preponderante los perceptemas que dan forma al bebé y las manos que lo sostienen.

El simbolismo presente en la imagen otorga múltiples significados dependiendo del intérprete, por lo tanto, la decodificación de la

-----

124. Según lo investigado en el desarrollo de este estudio.

125. El denominado caso Laja - San Rosendo implica la detención y desaparición de 19 trabajadores pertenecientes a la papelera CMPC de Laja y a Ferrocarriles de Chile el día 18 de septiembre de 1973.

126. El sentido negativo de la imagen se infiere con el uso de las manos de color negro.

misma -entendiendo al lector como una persona vinculada a los derechos humanos- se interpreta como la captura de niños<sup>126</sup> durante las dictaduras militares del Cono Sur.

El fenómeno receptivo es posible mediante los elementos morfológicos con el apoyo del texto caligráfico lingüístico que permite otorgarle un contexto a la escena.

#### + MUESTRA 6

Los elementos iconizan en la escena un grupo de mujeres manifestándose fuera de un recinto cercado con resguardo policial. Asociando dicha representación al contexto dictatorial, es posible la interpretación de la imagen como una manifestación como medio de denuncia de las desapariciones y la tortura a las afueras de, valga la redundancia, un centro de detención y tortura.

El sentido de la imagen es posible de decodificar con la acción del código morfológico, y en menor medida del caligráfico y cromático, factores que determinan la presencia de los Carabineros en la representación.

#### + MUESTRA 7

El efecto receptivo de la imagen posee como elemento predominante el perceptema que configura el avión, forma que en conjunto con las personas y las banderas chilenas permiten interpretar la composición como la representación del exilio<sup>127</sup> político ocurrido durante la dictadura militar. En efecto la imagen reinterpreta el exilio llevado a cabo hacia numerosos compatriotas mediante elementos icónicos que permiten dicha decodificación.

#### + MUESTRA 8

La lectura de las formas presentes en la imagen no permite otorgarle un sentido inmediato a la misma, de este modo, la presencia del texto escritural caligráfico es fundamental para la interpretación.

-----

126. El sentido negativo de la imagen se infiere con el uso de las manos de color negro.

127. Además de la transgresión del derecho fundamental de la nacionalidad.

Tal como mencionan los mensajes caligráficos, la imagen se interpreta como una de las numerosas huelgas de hambre desarrolladas en dictadura, particularmente contextualizada en la Embajada de Dinamarca, con la finalidad de obtener respuestas respecto al paradero de las personas desaparecidas. Dicha representación permite encarnar la constante lucha de familiares de las víctimas poniendo en riesgo sus propias vidas con tal de saber lo ocurrido con su ser querido en un contexto álgido a nivel país.

#### + MUESTRA 9

La interpretación de la imagen permite determinar debido a la configuración de sus perceptemas que se trata de una comunidad o barrio -particularmente una población-, en donde se desarrolla un almuerzo comunitario que permite alimentar a un gran número de personas. Contextualizando la imagen a lo ocurrido durante la dictadura en Chile, es posible decodificar la imagen como un comedor infantil desarrollado en una población, pues se observa la presencia de humildes casas y de muchos niños alrededor de una mesa con alimentos cocinados en una gran olla común.

El efecto receptivo de la imagen se inicia por la acción de la morfología en donde íconos topológicos con baja escala de iconicidad representan al comedor infantil, en tanto que los cromemas permiten identificar ciertos elementos -como los tallarines en los platos de comida- y el texto escritural refuerza la noción del espacio como cocina.

## 6 | REGÍMENES IMPERANTES

Cuando se examina una pieza visual se ofrece a nuestra percepción e interpretación un conjunto de imágenes y proposiciones que emanan manifiestos portadores de mensajes. Según Georges Peninou en su libro “Semiótica de la imagen”<sup>128</sup>, la clasificación de dichos mensajes en función de los diferentes órdenes a los que pertenecen en un manifiesto se divide en: mensajes que dependen del plano de la identidad, mensajes que dependen del plano de la denotación y mensajes que dependen del plano de la connotación (Peninou, 1976: 62).

Dichos regímenes o planos surgen de “la necesidad de significar la información” (Peninou, 1976: 128). y se reflejan en las características gráficas o el “escándalo visual” de la imagen. Cabe aclarar que Peninou aplica sus postulados en muestras gráficas publicitarias, por lo tanto, se incurre en un error epistemológico forzando dicha propuesta a la imagen dada en las arpilleras, de tal manera que este análisis tomará la esencia de dichos postulados. En lo que respecta a la interpretación de dichas imágenes es importante mencionar que requiere de un lector competente, que esté familiarizado con el tema y que posea interés en visualizarla.

#### + MUESTRA 1

Domina en la representación visual el uso del régimen de la denotación, cuyo mensaje inscrito en la imagen y el texto es de tipo informativo (Peninou, 1976: 62), encarnando una de las romerías realizadas por agrupaciones de familiares de víctimas de la dictadura y organizaciones de defensa de los derechos humanos tras el hallazgo de restos humanos<sup>129</sup> pertenecientes a víctimas de la violencia de Estado en la localidad de Lonquén.

Dentro de los tipos de mensajes que describe el plano de la denotación se presenta el mensaje icónico, que es reducible a la captación literal y elemental de lo que muestra (Peninou, 1976: 63), utilizando como ícono topológico la figura de los hornos de Lonquén, rescatando su iconismo de color como rasgo identificativo del original. Visualmente se reconocen como características del régimen de la denotación en la imagen son la exposición del objeto predominante -figura de los hornos- rodeada de personajes que refuerzan su consagración visual y la notoriedad de su forma.

128. Peninou, G. (1976). *Semiótica de la publicidad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

129. Encontraron trozos de cráneos amarillentos, con huellas de cuero cabelludo, pelos sueltos negros, ropas desgarradas en las que se reconoce un blue jeans y un chaleco de hombre.

La denotación posee como sentido inmediato informar y en un segundo plano un sentido de la representación simbólica con vocación de significar, de modo que el mensaje de denotación se convierte en fuente del mensaje inferencial de connotación (Peninou, 1976: 63). Por consiguiente, dentro de la imagen es posible identificar la presencia del régimen de la connotación<sup>130</sup>, cuya interpretación representa distintos mensajes predicativos inferibles desde la denotación, mensajes que carecen de existencia palpable; identificando como mensaje axiológico<sup>131</sup> el valor y respeto por la vida de los presos políticos en el régimen militar, la transgresión de los derechos fundamentales particularmente enfocada a los individuos detenidos desaparecidos. En la imagen se utiliza en el techo de los hornos la cruz, contraponiéndose al valor de la vida y representando la muerte de personas, reflejada en el hallazgo o *alethia*<sup>132</sup> de lo ocurrido con los detenidos en la localidad de Isla de Maipo el día 7 de octubre de 1973.

#### + MUESTRA 2

En la muestra número dos predomina el mensaje denotativo de tipo icónico, en donde se representa y muestra como elemento predominante la figura del Instituto Médico Legal, además de personificar a familiares de fallecidos -en este caso de víctimas de la dictadura- a la espera de la identificación de sus restos. De esta manera, es posible identificar que en el mensaje contenido en la imagen predomina la sustancia y no el atributo, lo que se refleja en el uso topológico de la forma como íconos que representan elementos de la realidad.

A su vez la escena connota axiológicamente el valor de la vida humana y la vulneración de los derechos de los detenidos desaparecidos sometidos a vejaciones y torturas que los llevaron a la muerte, siendo a ausencia de dichos cuerpos una herida latente para sus familiares hasta la actualidad.

130. Peninou plantea que el régimen de la connotación permanece abierto, indeterminado y variante, de modo que el lector debe interpretar los elementos de la composición como símbolos que connotan algo.

131. Desde la filosofía se define la axiología como el estudio de lo digno, de los valores.

132. Concepto que proviene del griego que se refiere a la etimología de la verdad, constituye el concepto del des-ocultamiento, la acción de develar algo. Aplicado al hallazgo de Lonquén se refiere a hacer patente las desapariciones como un hecho latente dentro de la sociedad.

En menor medida se puede identificar la metonimia, régimen que utiliza la transferencia de sentido mediante la contigüidad<sup>133</sup>, visualizando en la escena la recepción de restos humanos en el Instituto Médico Legal, mientras que en el extremo opuesto se personifica mujeres a la espera de la aparición de restos de sus seres queridos, ambas acciones permiten la lectura de la imagen como un relato del accionar tras la entrega de cuerpos de personas asesinadas durante el régimen militar.

#### + MUESTRA 3

La representación visual de la muestra tres denota pues expone y focaliza la configuración de la imagen en el retrato frontal de una mujer, la representación presenta como ícono topológico la figura de la mujer y el retrato en su pecho<sup>134</sup>, rasgos que permiten identificar que es una persona familiar de una de las víctimas de la dictadura; por otro lado, se iconiza el color de su piel, permitiendo representar a la mujer latinoamericana -chilena-, particularmente su tez se asocia a una condición social baja. El personaje se muestra con mirada penetrante, buscando llamar la atención del interpretante, mostrando una postura de superioridad, lo que Peninou denomina apóstrofe<sup>135</sup> en donde los personajes “monopolizan el espacio, ocupan el primer plano y rara vez se dejan distraer por el entorno que normalmente queda reducido a una superficie uniforme y abstracta” (Peninou, 1976: 133).

Asimismo, la imagen está enriquecida de emotividad y significación, haciéndose presente el plano de la connotación, donde se representa la lucha de muchas mujeres -y hombres- por el valor de la vida humana de los presos políticos y detenidos desaparecidos, también implica el valor de la denuncia como medio para sacar a luz todas las vulneraciones cometidas por los aparatos represivos del Estado, traspasando todas acciones de censura implementadas en dicho contexto. Finalmente se refleja el valor de la lealtad y el amor tras la larga lucha de familiares por saber cuál fue el destino de sus seres queridos, contienda que no ha perdido tenacidad con los años.

133. El régimen de la metonimia busca representar dicha contigüidad representando una parte por el todo: ejemplo por idea general, instrumento por persona, continente por contenido, lo concreto por lo abstracto.

134. El recurso de la imagen del familiar en el pecho fue utilizado por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, así como también por integrantes de organismos de defensa de los derechos humanos. En Argentina, las Abuelas de la Plaza de Mayo también utilizaron la imagen de sus familiares en el pecho para manifestarse en contra de la violencia de Estado y las desapariciones en su país.

135. Es parte de la publicidad del discurso, en la cual sólo uno de los dos participantes en el intercambio se manifiesta, se sitúa un personaje que “funciona” en primera persona y en imperativo.



#### + MUESTRA 4

La configuración del mensaje otorga preponderancia al régimen denotativo, cuyo mensaje icónico actúa como una reinterpretación -de manos de la arpillerista- de una romería realizada tras el hallazgo de restos de personas provenientes de la comuna de Laja y San Rosendo en el Cementerio Parroquial de Yumbel<sup>136</sup>. Por ende, la escena entrega y representa los acontecimientos ocurridos mediante los recursos de entregar notoriedad y exclusividad al cementerio como elemento compositivo, otorgándole consagración visual.

En menor medida la representación aspira a poner en la palestra temas axiológicos respecto a la vida y la muerte, dicha significación apela a lo imaginario pues la imagen no remite al hallazgo mismo de restos humanos en Yumbel, sino que evoca esos valores. Asimismo, es posible interpretar el derecho a las libertades públicas de manifestación y reunión prohibidas por el régimen, lo que se puede inferir tras el uso de personas como elementos configurativos de una manifestación dentro de la escena.

#### + MUESTRA 5

El régimen de la connotación entrega un mensaje de carácter indeterminado, variante y abierto (Peninou, 1976: 180), en ese sentido, predomina en la imagen el valor de la vida plasmado en la silueta de un bebé, cuyo uso representa el robo de niños en dictadura tras la muerte y desaparición de sus padres, personas opositoras a los regímenes militares impuestos en el Cono Sur. De dicha significación es posible extrapolar la integridad personal de los niños capturados y desarraigados de sus familias, países, vidas, etc. El uso del sol como elemento simbólico de la imagen permite interpretar una luz de esperanza hacia un cambio, hacia el fin del régimen establecido.

También es posible inferir el valor de la denuncia como medio utilizado por familiares de víctimas de la represión y la interminable búsqueda de los niños desaparecidos mayormente en Argentina, labor realizada por las denominadas Abuelas de Mayo, así pues, la imagen connota a través de lo imaginario el hallazgo de los niños Anatole y Victoria Larrabeiti<sup>137</sup> en Valparaíso<sup>138</sup>, tras el asesinato de sus padres en Buenos Aires como parte del denominado Plan Cóndor<sup>139</sup>.

136. Los cuerpos llegaron al cementerio de Yumbel previa inhumación en el fundo San Juan tras la denuncia de hallazgo de restos óseos por manos de un agricultor.

137. Dicha interpretación es posible gracias al relato de Bélgica Castro, arpillerista que fue activista en la AFDD, presente en la realización de dicho soporte.

138. Anatole y Victoria Larrabeiti son hijos de detenidos desaparecidos uruguayos en Argentina, son los primeros nietos encontrados con la ayuda de las Abuelas de Plaza de Mayo, las abuelas de la propia familia, y organizaciones de derechos humanos, en diciembre de 1979. Tras el asesinato de sus padres, los niños son trasladados de Argentina a Uruguay para posteriormente ser abandonados en Chile, específicamente en la Plaza O'Higgins de Valparaíso.

139. La Operación Cóndor fue un plan internacional de cooperación y acción conjunta implementado durante las décadas del '70 y '80 por los regímenes dictatoriales del Cono Sur para identificar, vigilar, capturar, secuestrar, torturar, eliminar y hacer desaparecer a opositores políticos "subversivos".

La composición usa el régimen de la metáfora orientando "la interpretación del mensaje por las vías de la predicación" (Peninou, 1976: 196). La metáfora es infrarreferencial, de manera que en la imagen es utilizada para simbolizar la captura y robo de niños en Latinoamérica en períodos dictatoriales, metaforizando aquella situación por medio un par de manos oscuras que sostienen a un bebé.

En menor medida la imagen denota como mensaje icónico aspectos como la silueta del bebé, las manos y el oleaje del mar, que actúan como iconos topológicos y cromáticos en el caso de la tez del bebé y los colores del mar. Uso que se evidencia en la imagen debido al espacio ocupado masivamente por los elementos predominantes, en donde sus rasgos sobresalen con mayor nitidez poseen menos relevancia.

#### + MUESTRA 6

El régimen de la denotación permite decodificar la imagen de manera estricta, en ese sentido la configuración de la muestra seis denota pues reinterpreta un centro de detención y tortura, utilizando como recurso visual los alambres de púas y la figura de Carabineros, siendo ambos iconos topológicos representativos de un centro de encarcelamiento y en el caso particular de Carabineros iconizando cromáticamente el color de su uniforme institucional.

En menor medida significar la imagen con elementos axiológicos como las libertades individuales vulneradas en el periodo dictatorial tras los encarcelamientos injustificados de opositores políticos, ya tras la detención los derechos de los detenidos en su calidad de presos no fueron respetados, además de la vulneración de la vida humana como tal tras la muerte y desaparición de muchos de los individuos que pasaron por dichos centros de detención.

#### + MUESTRA 7

En la escena representada prevalece a primera vista el régimen de la denotación, en ella se hacen presente las características denotativas como la exclusividad en el espacio y la imitación de la realidad. De modo que la imagen configura elementos topológicos que figuran un aeropuerto, siendo la figura del avión un rasgo sobresaliente, iconizado en su color.

Ya tras una segunda lectura de la imagen se pueden connotar significados vinculados al valor de las libertades individuales y colectivas, pues el exilio implica en sí la privación del individuo de mantenerse en el territorio -en este caso en su país-, transgrediendo el derecho a la nacionalidad y obligándolo a un asilo involuntario fuera de Chile. En ese sentido la representación de la bandera chilena simboliza todos los valores que posee como nación Chile.

#### + MUESTRA 8

La imagen es principalmente denotativa, en donde se utiliza el mensaje icónico como medio representativo de una manifestación pública de familiares de víctimas, específicamente una huelga de hambre en la Embajada de Dinamarca, cuya representación utiliza como íconos topológicos a las formas de personas, árboles, rejas, cordillera, entre otros. Por otro lado es posible identificar la presencia del mensaje lingüístico escritural que cumple con la función semántica de ayudar a la interpretación de lo que propone la imagen, en este caso los textos “EMBAJADA DE DINAMARCA”, “HUELGA DE HAMBRE” y “¿DONDE ESTAN?” permiten contextualizar dicha representación a una huelga de hambre, específicamente la ocurrida en la Embajada de Dinamarca, donde jóvenes mujeres se reunieron con la intención de denunciar y exigir respuestas del paradero de sus seres queridos.

La imagen posee también un carácter connotativo puesto pues refleja el valor de la vida mediante las manifestaciones pacíficas realizadas por familiares de las víctimas, un elemento relevante de destacar la frase “¿DONDE ESTAN?” que encarna el espíritu de lucha de familias y organizaciones en búsqueda de respuesta de los desaparecidos.

#### + MUESTRA 9

La representación visual dada en la arpillera es principalmente denotativa, representando con uno de los comedores infantiles desarrollados en poblaciones. La configuración de la imagen desarrollada por la arpillera jerarquiza elementos como la mesa con niños intensificando sus rasgos topológicos y cromáticos característicos, es decir, utiliza de manera icónica elementos como los platos de espagueti o los niños.

Tras una lectura en mayor profundidad, es posible percibir que la imagen posee una “irreprochable libertad de interpretación del receptor” (Peninou, 1976: 180), en donde el intérprete connota elementos como la falta de derechos económicos y sociales -salud, educación, medios de subsistencia, etc.- reflejados en el programa de alimentación creado en ayuda a los niños sin acceso a alimentos en poblaciones. Otra lectura de la imagen se vincula con la solidaridad de agrupaciones de derechos humanos y parroquias en ayuda de familias en situación vulnerable, desarrollando ollas comunes y talleres -entre otros- para pobladores.



## CONCLUSIONES



na

de

uo

mo ex  
desa

or

to

re

er

er

er

er

er

er



# CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES GENERALES

Este documento configura una investigación de carácter analítico donde el foco de interés se centra en la imagen que proyecta la arpillera urbana, permitiendo el desarrollo de un estudio enfocado hacia el campo de la visualidad.

Respecto a los nudos convocantes que configuran la memoria emblemática, es posible identificar a las arpilleras como portavoces pues representan mujeres que se apropian de vivencias y acontecimientos haciéndolos propios, expresando su lucha y denuncia mediante retazos de tela. Mientras que es evidente la presencia de los nudos de hechos y fechas en la configuración de la imagen en el objeto, pues su relato, arquitectura de la imagen y simbolismo apunta a la representación de lo vivido durante la dictadura militar; de modo que el tercer nudo se refiere a las intervenciones humanas conmemorativas y sitios físicos, siendo la arpillera como objeto parte de estas representaciones y su imagen portadora de contenido que relata respecto de lugares vinculados a acontecimientos relevantes de la época. Es importante mencionar que las arpilleras también se asocian a un sitio físico que es el Museo de la Memoria en el cual se exhiben y son parte de su patrimonio material.

Predomina la causalidad en la producción de la representación visual dada en las arpilleras, en donde no existen acuerdos previos de cómo configurar la imagen, donde es fundamental la acción femenina trabajando la materialidad y las costuras con naturalidad.

Las arpilleras -y la imagen portada en ellas- son un medio que trasfiere vivencias y acontecimientos ligados a las vulneraciones a los derechos humanos durante la dictadura militar, por lo tanto, dichas representaciones permiten la activación de la memoria del intérprete de la imagen.

En este punto es relevante destacar que -por medio a la investigación previa de IBM- las audiencias del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que nacieron posterior a 1990 en Chile desconocen mayormente los acontecimientos vividos en el periodo en que se desarrollaron las arpilleras, por lo mismo, su comprensión respecto a la imagen tiende a poseer resultados erróneos. En cambio, personas que tuvieron vivencias asociadas a los

acontecimientos exhibidos en el Museo o gente extranjera posee un mayor conocimiento e interés respecto a las arpilleras. Aquí yace la importancia de este estudio como un medio para convertir a lectores de la imagen no competentes en lectores competentes.

En tanto a la aplicación del método de análisis crítico de la imagen es posible determinar que respecto al trabajo de campo -entrevistas-, discusión teórica y la aplicación de la matriz de análisis, la hipótesis planteada es aceptada en tanto la producción manual de arpilleras transmite efectivamente un mensaje de representación de acontecimientos y denuncia mediante reinterpretaciones, cargadas de sentimientos y emotividad mediante las historias de vulneraciones de derechos vividas por las autoras de las arpilleras.

Como proyección de la investigación se plantea la postulación a fondos concursables FONDART, siendo parte de las categorías fondo del libro y, la nueva categoría, memoria y derechos humanos. Por otra parte, este documento será entregado para libre uso del MMDH en tanto profundiza en la significación y estructura de arpilleras del Fondo Fundación Solidaridad, permitiendo generar un precedente de análisis crítico de las arpilleras del Museo como portadoras de representaciones visuales.

## CONCLUSIONES PARTICULARES

Para el desarrollo del presente estudio se aplicó un método basado en la idea de programa iconográfico, el cual permite observar, medir y sacar conclusiones respecto a las muestras representativas seleccionadas de un determinado universo; en ese sentido, las conclusiones según cada apartado del estudio analítico son las siguientes:

### *Código cromático*

En tanto a la aplicación del color en la imagen es posible concluir que respecto a las frecuencias de color predomina la utilización del color azul, además del rojo y verde; cuyo uso obedece principalmente a la utilización de materiales reutilizados, principalmente prendas

donadas que cumplen con las dimensiones necesarias para su aplicación en el diseño de la arpillera y que en menor medida posee una intencionalidad de uso.

A propósito de los significados culturales que se desprenden del empleo del color en la representación destaca el color verde con el sentido de lo natural, vínculo con la vida y que presenta valores asociados a la confianza y tranquilidad; mientras que el azul se vincula a distancias lejanas, grandes masas transparentes, la representación de lo divino, lo que se quiere conservar por siempre y la paz; en tanto el color rojo está sujeto a significaciones ligadas a las pasiones -sea odio o amor-, el deseo y el simbolismo de la sangre.

Debido a que la intencionalidad del color en la imagen se da por principalmente por una intuición de sus productoras, y que con el paso de los años existe un mayor conocimiento en cuanto a su aplicación, no se profundiza mayormente en la intencionalidad de las autoras en tanto al uso del color dado, por el mismo motivo se hace evidente que la aplicación del color en la imagen requiere del percepto de la forma para una lectura más eficaz por parte del intérprete.

#### *Manejo de indicios*

Respecto al manejo de indicios en la imagen es clave mencionar que en las muestras se observa que la posición de la figura dentro del plano condiciona su lectura y relevancia en la composición, es decir, los elementos situados hacia el borde inferior de la imagen están en un plano más cercano al intérprete, mientras que los elementos situados en el extremo superior del soporte están relegados a un plano de lectura de menor dominancia.

El empleo de la atmosferización en la imagen carece de juego de luces y sombras, por lo que la imagen es leída como una representación bajo una luz frontal, uso subordinado al escaso manejo plástico de sus productoras.

La construcción de los elementos en la imagen se realiza desde un punto de vista frontal, donde es visible la incapacidad de uso de perspectivas en su estructura, en efecto, sólo es posible identificar un elemento construido en profundidad -escaleras en la muestra

seis- en el universo seleccionado para este estudio. En otro punto, la configuración de elementos dentro de la imagen se da de dos modos sobresalientes: la mayor densidad de elementos tiende al centro de la composición, generando espacios vacíos hacia los bordes del formato y la segunda configuración es de carácter desigual en donde se distribuyen las figuras sin una jerarquía en la imagen, generando pequeños espacios vacíos y traslajos de formas.

Las dimensiones de las diferentes formas en el espacio no condicionan espacialidad en la imagen, esto se debe a que la utilización de un elemento posee las mismas dimensiones sin importar su posición en la estructura de la escena; por otro lado, los traslajos de figuras son un recurso dominante en las muestras que permite la decodificación de distancias y de elementos preeminentes en la imagen.

En la configuración del código morfológico de las muestras representativas domina la presencia de la construcción en profundidad, donde los elementos son distribuidos en distintos planos de lectura, siendo los que tienden al borde inferior del soporte los que poseen mayor proximidad al lector; la reincidencia de dicha construcción se debe netamente a la organización de los elementos en la superficie, donde no es posible identificar una jerarquía y un orden de lectura de los formemas. Una segunda localización espacial de los elementos preponderante es la construcción de tipo axial presente en tres muestras, donde el emplazamiento de mayor valor se posiciona en el centro de la composición.

#### *Tratamiento de simplejos*

El formato de las imágenes es preferentemente horizontal y de dimensiones relativamente semejantes, sólo en una de las muestras se da el uso del soporte en forma vertical. En la morfosintaxis de las piezas predominan las zonas de alta densidad en los cuadrantes del extremo inferior del soporte, zona donde se posicionan mayormente los personajes que componen las escenas representadas; también se dan zonas de alta densidad en el centro de la imagen en las imágenes que se configuran de forma axial. La presencia de la cordillera en gran parte de las muestras en los cuadrantes superiores define una zona de alta densidad visual, relegada a un campo de lectura menos

preponderante.

Un recurso utilizado es posicionar elementos con pendientes oblicuas, direccionando la posición de formemas a su alrededor y superpuestos a la forma; y principalmente otorgándole dinamismo a la imagen.

Debido al uso de numerosos elementos en las composiciones es recurrente la aparición de traslapos en las escenas, fusionando figuras que otorgan mayor complejidad a los contornos definidos. A nivel global se plantea que las composiciones presentes en las muestras se constituyen de forma equilibrada pues no existen grandes quiebres entre densidades y vacíos en la imagen.

Respecto a la intrafiguralidad que se da en los cuadrantes delimitados en las muestras se observa la aplicación de elementos alineados en forma horizontal y traslapos de formas; en tanto que, a nivel general se puede plantear que los cuadrantes superiores poseen predominantemente elementos del paisaje traslapados y los cuadrantes del borde inferior contienen personas o elementos figurativos preponderantes en la escena dispuestos sin mayores traslapos.

La interacción de los elementos en los cuadrantes define una interfiguralidad en la que existen elementos que actúan por sobre más de una zona -principalmente en las formas protagonistas de la composición- y los personajes tienen a tener alineaciones horizontales en distintos sectores de la superficie. Los caminos o calles representadas supeditan la disposición de los personajes en la imagen, mientras que las configuraciones de tipo axial tienden a generar una simetría sostenida en el eje central vertical del soporte, con pequeñas zonas que generan quiebres y diferencias de ser un reflejo fiel de un extremo al otro. En tanto los formemas principales de las muestras se posicionan preferentemente en las zonas del sector izquierdo y en el eje central vertical de la imagen.

La arquitectura de borde en las figuras es principalmente de perfil mixto, esto se debe fundamentalmente a la carencia de técnica manual de las autoras produciendo imprecisiones en el corte de las telas y las puntadas dadas en los contornos de las formas, de modo que es posible observar la presencia de bordes curvos en sectores donde las terminaciones tienden a ser agudas o de rectas sinuosas que determinan la preponderancia de dicho perfil. Un elemento que fue abstraído en el análisis fue el texto de las muestras, pero si se analiza en rigor su trazado de perfil es de tipo mixto, predominando en su estructura las líneas rectas debido al gesto manual de la puntada de lana.

#### *Código caligráfico-lingüístico*

En el apartado del código caligráfico como primera impresión se identifica la presencia de texto escritural en ocho de las nueve imágenes que componen el universo analizado, es decir, es un recurso recurrente utilizado por las mujeres arpilleristas. El cual además de otorgar el nombre que identifica figuras icónicas específicas ayuda a orientar la interpretación del conjunto.

En cuanto a las rupturas gráficas aplicadas en las muestras se identifican aislamientos espaciales en uno y dos sectores de la imagen predominantemente, donde los rotulados se organizan en una línea de lectura y en el menor de los casos en dos. La producción de los caracteres caligráficos posee interletrados irregulares debido a su producción manual, pero que visualmente se conservan con uniformidad.

Las dimensiones de los caracteres del texto caligráfico se mantienen sin modificaciones y sin cambios de trazados, por lo tanto, sin importar su disposición en el soporte el texto se comporta de forma regular en cuanto a su producción en la imagen. Mientras que los aposicionamientos de rasgos distintivos son preferentemente los elementos que conforman la escena, en algunos de los casos son los formemas principales de la imagen, con alineación central vertical respecto dichas figuras. El ordenamiento de dichos textos se presenta de forma horizontal y en tres de las muestras posee una inclinación oblicua, por otro lado, se utiliza como recurso el contraste entre el texto caligráfico y la superficie de fondo, predominando las puntadas de texto blancas y azules en la imagen.

El mensaje lingüístico escritural presente en la imagen apunta principalmente a denominar elementos o lugares a los que hace referencia la escena, en ese sentido cada uno de los rotulados determina el sentido de la imagen orientando al intérprete una lectura de la imagen más precisa respecto de la reinterpretación de los sucesos.

#### *Aspectos de los perceptemas*

Los niveles de iconicidad en las imágenes son bajos debido a que utilizan recursos básicos para generar la narrativa de la imagen, algunos de ellos simbólicos y otros icónicos, predominando los segundos.

En ese sentido, las mujeres arpilleristas utilizaban lo que “saben” para realizar las reinterpretaciones de objetos como ventanas y puertas en casas o vestidos y pantalones para distinguir géneros.

La dimensión semántica de las muestras representativas está condicionada por el contexto en el cual fueron desarrolladas, en ese sentido es realmente necesario un lector competente que posea nociones de los acontecimientos vividos en la época para poder decodificar los significados de las imágenes. En tanto a sus redes semánticas predominan las asociaciones vinculadas a sentidos negativos como lo son las desapariciones, muerte, duelo, hambre, etc.

Respecto a las interpretaciones de la imagen por parte del intérprete, todas conllevan tras una lectura detenida la vulneración de derechos tras las políticas implementadas por el régimen, todas vinculadas de alguna medida con el concepto de muerte. También es evidente la representación de la constante lucha de familiares de las víctimas tras pistas del paradero de sus seres queridos.

En definitiva, la interpretación de la imagen es caso a caso, el significado de la imagen solo puede ser reconstruido en la medida que la persona que lee la imagen conoce el contexto y el hecho que se resenta, reconociendo así la narrativa de la imagen.

### ***Regímenes imperantes***

A una primera lectura, en el mensaje que porta la imagen es posible reconocer la utilización de la denotación como régimen imperante predominante; en ese sentido, las muestras representativas utilizan como recurso el iconismo del color y la forma para representar objetivamente los elementos que configuran la imagen, reduciéndolo a una comprensión literal de lo que muestra.

Tras una lectura en profundidad, y considerando a un lector avezado como intérprete de dicha reinterpretación, es posible decodificar como mensaje predominante en las muestras representativas el régimen connotativo entregando un mensaje variante, cargado de emotividad y significación vinculado a la vulneración de los derechos humanos durante la dictadura militar.





ANEXOS

El gobierno tiene frente a él un deber de  
id. Por una parte, haber permitido que sus  
seguirán a más de 660 personas, y por la otra,



# BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA PARA LA INVESTIGACIÓN

- Abrão, P. (2012). *Arpilleras da resistência política chilena*. Brasília, Brasil: Pinacoteca do Estado.
- Agosin, M. (2008). *Tapestries of Hope, Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile*. (2a ed.) Maryland, United States of America: Rowman & Littlefield.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid, España: Akal.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Ministerio del Interior (2005). Informe de la Comisión sobre prisión política y tortura. [En Línea] Disponible en: <http://www.indh.cl/informacion-comision-valech> [Recuperado 15 agosto 2016].
- Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. (1996). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Volumen I*. [En Línea] Disponible en: [http://www.ddhh.gov.cl/ddhh\\_rettig.html](http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html) [Recuperado 16 agosto 2016].
- Cristi, N. & Manzi, J. (2016) *Resistencia gráfica dictadura en Chile: APJ - Taller Sol*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Didi Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, España: Paidós.
- Halbwachs, M. (1968). *La memoria colectiva*. [En Línea] Disponible en: [http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS\\_069\\_12.pdf](http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf) [Recuperado 13 mayo 2016].
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Memoriachilena.cl. (2017). *Comedores infantiles - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. [En Línea] Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98132.html> [Recuperado 15 agosto 2016].
- Milos, P. (2000). *Memoria colectiva: entre la vivencia y la significación*. En: M, Olguín (Ed.), *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. (p. 43-60). Santiago, Chile: LOM.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (s.f.). *Textiles – Museo Chileno de Arte Precolombino*. [En línea] Disponible en: <http://www.precolombino.cl/recursos-educativos/tecnologias-precolombinas/textiles/> [Recuperado 24 noviembre 2016].
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (s.f.). *Adquisición y adición de Colecciones*. [En línea] Disponible en: <http://ww3.museodelamemoria.cl/sobre-las-colecciones/adquisicion-y-adicion-de-colecciones/> [Recuperado 20 agosto 2016].

- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2012). *Catálogo de Arpilleras*. [En línea] Disponible en: <https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/publicaciones/arpilleras/> [Recuperado 20 marzo 2016].
- Paiva, M. & Hernández, M. (1983). *Arpilleras - Chile, 1983*. Santiago, Chile: [s.n].
- Sastre, C. (2011). *Reflexiones sobre la politización de las arpilleras chilenas (1973-1990)*. Revista Sociedad y Equidad, [En Línea] 0(2). Disponible en: <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/viewArticle/15286/15706> [Recuperado 12 julio 2016].
- Stern, S. (2000). *De la memoria suelta a la emblemática: Hacia el recordar y olvidar como proceso histórico Chile, 1973-1998*. En M, Olgún (Ed.), *Memoria para un nuevo siglo*. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX. (p. 11-34). Santiago, Chile: LOM.
- Stern, S. (2009). *Luchando por mentes y corazones: Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Valdebenito, F. (2010). *Tinta, papel, ingenio. Panfletos políticos en Chile 1973 - 1990*. Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Voionmaa, L. (1987). *Arpillera chilena: compromiso y neutralidad: mirada sobre un fenómeno artístico en el período 1973 - 1987*. Licenciatura Historia del Arte. Pontificia Universidad Católica

## BIBLIOGRAFÍA PARA EL ESTUDIO

- Arnheim, R. (2002). *Arte y Percepción visual*. (2a ed.). Madrid, España: Alianza Forma.
- Bense, M. & Walter, E. (1975). *Semiótica: la guía alfabética*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bruce-Mitford, M. & Fischer, U. (2001). *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Barcelona, España: Blume.
- Cirlot, E. (1992). *Diccionario de símbolos*. (9a ed.). Barcelona, España: Labor.
- Crespi, I. & Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires, Argentina: Universitaria.
- Forgus, R. (1979). *Percepción. Proceso básico en el desarrollo cognoscitivo*. (5a ed.). México D.F., México: Trillas.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Lada Ferreras, U. (2001). *La dimensión pragmática del signo literario*. Estudios filológicos, [En Línea] (36). Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132001003600004> [Recuperado 18 octubre 2016].
- McLean, R. (1987). *Manual de tipografía*. Madrid, España: Blume.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, España: Paidós.
- Piaget, J. & Vinh, B. (1971). *La Epistemología del espacio*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Peninou, G. (1976). *Semiótica de la publicidad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Sanz, J. & Gallego, R. (2001). *Diccionario Akal del Color*. Madrid, España: Akal.

## GLOSARIO EPISTEMOLÓGICO

**Código Cromático:** Es la acción de “buscar el impacto visual en una manipulación del color” (Peninou, 1976: 129).

**Código Caligráfico:** Peninou formula el concepto de código tipográfico para definir el impacto de rupturas gráficas producidas por caracteres escritos en la imagen (Peninou, 1976: 129). Para la aplicación de dicho concepto en las muestras representativas se ajusta a código caligráfico ya que el texto se compone de escritura manual.

**Código Morfológico:** Se define como el estudio de la geografía de la imagen publicitaria, estableciendo sectores donde la mirada identifique “superficies portadoras de informaciones clave” (Peninou, 1976: 129).

**Cromema:** Son “todos aquellos colores diferenciables respecto al tono, luminosidad y saturación” (Bense & Walter, 1975: 30), es decir, son los elementos de color que forman un perceptema.

**Dimensión Semántica:** La dimensión semántica de la semiosis es la que se ocupa de los signos con sus designata -designatum- permitiendo que los objetos puedan denotar (Morris, 1985: 55). La dependencia entre el objeto designado y el interpretante -la relación signo interpretante- desarrolla el significado que hace siempre referencia a un objeto designado, en ese sentido, sólo los objetos designados pueden tener significados.

**Dimensión sintáctica:** Es el estudio de las “relaciones sintácticas de los signos entre sí haciendo; abstracción de las relaciones de los signos con los objetos o con los intérpretes” (Morris, 1985: 39). Es el proceso en donde los vehículos sígnicos de la imagen -perceptemas- actúan como íconos y símbolos, estableciendo su función comunicativa.

**Dimensión Pragmática:** Estudia la relación de los signos con sus intérpretes. Considerando que la mayoría de los signos poseen como intérpretes a seres vivos, basta con decir que se ocupa de los aspectos bióticos de la semiosis -fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos- que se presentan en el funcionamiento de los signos (Morris, 1985: 57).

**Formema:** “Son formemas todos los elementos geométrico-topológicos (“simplexos”)” (Bense & Walter, 1975: 30), elementos de la forma que configuran un perceptema.

**Ícono:** Según Pierce ícono es “aquel signo que, en la relación signo-objeto, indica una cualidad o propiedad, que designa a un objeto al reproducirlo, imitarlo, por tener ciertos rasgos (al menos uno) en común con dicho objeto” (Bense & Walter, 1975: 79).

**Ícono material:** Son aquellos íconos que “sólo reproducen uno o varios rasgos materiales de los objetos, por ej. el color y su materialidad, etc. (sobre todo los íconos de objetos sensibles)” (Bense & Walter, 1975: 80).

**Ícono topológico:** Son los que “que reproducen la imagen topológica (por ej. formas visuales abstractas, todos aquellos íconos de objetos de percepción)” (Bense & Walter, 1975: 80).

**Índice:** Según Ronald Forgas es aquel insumo o constructo que nos permite interpretar.

**Interfiguralidad:** Se refiere a la relación que se establece entre los elementos que componen cada figura con los elementos a su alrededor, de este modo, “los objetos son considerados ahí como dados discretamente para formar colecciones discontinuas” (Piaget & Vinh, 1971: 49).



**Intrafiguralidad:** Precisa las relaciones entre las formas a nivel topológico al interior la imagen, por lo tanto, “Cada figura posee propiedades internas de las cuales únicamente algunas son retenidas en cada tipo de clasificación, y más aún, sólo después de que han sido extraídas” (Piaget & Vinh, 1971: 49).

**Interpretante:** Es definido por Pierce como “algo que interpreta una relación (un signo que determina un objeto)”. De manera que puede ser tanto un signo interpretativo o una consciencia interpretadora“, entendiendo la consciencia como algo que siente, actúa o piensa, quien recibe los signos, quien los emite o los usa” (Bense & Walter, 1975: 89).

**Intérprete:** Según Bense y Walter (1975: 90) es ‘aquella persona que interpreta un signo. A él se opone el interpretante, que puede ser tanto una «consciencia interpretadora» como un «signo interpretativo», una «máquina interpretadora» o algo parecido’.

**Perceptema:** Son las “unidades de percepción visuales” (Bense & Walter, 1975: 30) y sólo hacen las veces de relaciones color – forma.

**Semiosis:** Es el proceso en que algo funciona como signo, proceso que involucra tres factores: “lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él” (Morris, 1985: 27).

**Simplexo:** Se refiere a los “puntos, rectas, verticales, superficies, curvas abiertas y cerradas, etc.” (Bense & Walter, 1975: 30) elementos geométricos-topológicos presentes en una forma.

**Regímenes imperantes:** Según Peninou es la clasificación de los mensajes portados en imágenes, en función de los diferentes órdenes a los que pertenecen en un manifiesto. Estos mensajes se clasifican en los que dependen del plano de la identidad, los que dependen del plano de la denotación y los que dependen del plano de la connotación (Peninou, 1976: 62).

## ENTREVISTAS

(Las entrevistas completas se anexan en el cd que acompaña esta investigación)

NOMBRE ENTREVISTA	ent_win-lir
ENTREVISTADO	Winnie Lira Letelier
EDAD	-----
OCUPACIÓN	Ex Directora Ejecutiva de la Fundación Solidaridad
LOCALIZACIÓN	Providencia, Santiago
DESCRIPCIÓN ENTREVISTADO	Winnie fue parte del COPACHI y de la Vicaría de la Solidaridad, fue jefa del área de talleres y la unidad de comercialización, permitiendo la distribución de arpilleras por el mundo y generando ingresos para las arpilleristas. Al cerrar la Vicaría, fue miembro de la Fundación Solidaridad, promoviendo el desarrollo de artesanías como medio de superación de la pobreza. El año 2013 fue nombrada miembro honorario y vitalicio de The World Fair Trade por su labor en capacitación y creación de ventajas competitivas para artesanos. Ha realizado conferencias en varios países respecto a al comercio justo de artesanías.
DESCRIPCIÓN ENTREVISTA	Conversamos de su labor dentro de la Vicaría de la Solidaridad, el desarrollo de los talleres de arpillera dentro de las bolsas de cesantes, la compra y distribución internacional de arpilleras.
ABSTRACT	Tras el golpe militar Winnie pierde su empleo como traductora de francés en el Senado. El año '74 se une al COPACHI, visitando centros de detención fomentó el desarrollo de artesanías de los presos políticos y generó una red para venderlas para tener ingresos para sus familias. Ya en la Vicaría fue quién recibía las arpilleras de las todas las zonas de Santiago, desarrolladas por pobladoras e integrantes de la AFDD y las distribuía mediante pequeños paquetes de correo por el mundo.

NOMBRE ENTREVISTA	ent_bel-cas
ENTREVISTADO	Bélgica Castro Fuentes
EDAD	57 años
OCUPACIÓN	Organiza talleres de artesanía para mujeres
LOCALIZACIÓN	Mellerud, Suecia
DESCRIPCIÓN ENTREVISTADO	Fue parte del grupo folclórico, viajando por varios países bailando cueca sola y denunciando la situación vivida en Chile. En la actualidad, radicada en Suecia, continúa desarrollando arpilleras y realiza talleres con mujeres dentro de su comunidad.
DESCRIPCIÓN ENTREVISTA	Conversamos sobre su vínculo con la AFDD, su participación en las bolsas de cesantes, específicamente en los talleres de arpillera.
ABSTRACT	Bélgica queda viuda a los 16 años, su esposo fue detenido el 6 de octubre del '73, comenzó a participar activamente junto a otras mujeres en el Comité Pro Paz, para luego hacerse parte de la AFDD. En el año 1978 la invitan a ser parte del taller de arpilleras desarrollado en la bolsa de cesantes de la Población Malaquías Concha, perteneciente a la Zona Sur de la Vicaría. Participó activamente en manifestaciones públicas y huelgas de hambre.

<b>NOMBRE ENTREVISTA</b>	ent_mir-riv
<b>ENTREVISTADO</b>	Mireya Rivera
<b>EDAD</b>	72 años
<b>OCUPACIÓN</b>	Jubilada, dueña de casa y miembro activo de la AFDD
<b>LOCALIZACIÓN</b>	La Granja, Santiago
<b>DESCRIPCIÓN ENTREVISTADO</b>	La entrevistada participa activamente de reuniones y actividades de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Fue parte del grupo folclórico, viajando por varios países bailando cueca sola y denunciando la situación vivida en Chile. Actualmente dice que al tener sus hijos “criados” utiliza el tiempo para participar de talleres comunales de perfeccionamiento. Actualmente no se dedica al desarrollo de arpilleras.
<b>DESCRIPCIÓN ENTREVISTA</b>	Conversamos sobre su vínculo con la AFDD, su participación en las bolsas de cesantes, específicamente en los talleres de arpillera.
<b>ABSTRACT</b>	Mireya vivía al interior de Los Ángeles junto a su esposo e hijos, cuando él fue llamado a presentarse a la comisaría de la localidad junto a unos compañeros de trabajo (ENDESA), desde ese día desconoce su paradero. Debido a las circunstancias tuvo que regresar a Santiago junto a sus tres hijos y embarazada de cuatro meses, mediante el boca a boca se enteró del Comité Pro Paz y acudió en búsqueda de apoyo, tras conocer a más mujeres en su situación se hizo parte de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. El año '75 forma parte del taller de arpillera desarrollado en la Vicaría de la solidaridad, después fue parte de los talleres de la iglesia San Pedro y San Pablo, en Fernández Albano, en Los Parrales y en Malaquías Concha; a pesar del miedo, compatibilizó su labor en la AFDD y en los talleres con la crianza de sus hijos.

NOMBRE ENTREVISTA	ent_mar-mad
ENTREVISTADO	María Madariaga
EDAD	64 años
OCUPACIÓN	Dueña de casa y arpillerista
LOCALIZACIÓN	Peñalolén, Santiago
DESCRIPCIÓN ENTREVISTADO	María vive en Lo Hermida desde sus orígenes como toma, debido a la falta de oportunidades laborales se hace parte de las bolsas de cesantes presentes en la población, de esta manera llega a desarrollar arpilleras con temáticas sociales. El año 2012 es nombrada Tesoro Humano Vivo por la Unesco junto al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Actualmente realiza talleres de arpilleras en la comuna de Peñalolén y en ocasiones en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, continúa desarrollando la técnica a pedido y para exponer en ferias de artesanía.
DESCRIPCIÓN ENTREVISTA	Conversamos sobre su participación en el taller de arpilleras de Lo Hermida y de cómo los pobladores se organizaron para enfrentar la pobreza y manifestarse contra el régimen.
ABSTRACT	El año '70 llegó a vivir a una toma de terreno, actualmente es la población Lo Hermida. Llegó a hacer arpilleras por necesidad, se hizo parte de un pequeño taller que se estaba formando en la población, pues no era rentable ser parte del taller de lavandería. Dentro de la comunidad había gente que se oponía al desarrollo de la técnica, pero el taller se impuso ante tales críticas. Los temas que desarrollaban eran temáticas sociales: protestas, cortes de luz, falta de alimentos. Hacía sus arpilleras a escondidas en la noche, por miedo a denuncias



<b>NOMBRE ENTREVISTA</b>	ent_pat-hid
<b>ENTREVISTADO</b>	Patricia Hidalgo
<b>EDAD</b>	63 años
<b>OCUPACIÓN</b>	Dueña de casa y artesana (arpillerista)
<b>LOCALIZACIÓN</b>	Peñalolén, Santiago
<b>DESCRIPCIÓN ENTREVISTADO</b>	Patricia vive en Lo Hermida, por necesidad comienza a desarrollar arpilleras. Ha sido invitada por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y por la Municipalidad de Peñalolén para desarrollar talleres de arpilleras. El año 2012 es nombrada Tesoro Humano Vivo por la Unesco junto al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
<b>DESCRIPCIÓN ENTREVISTA</b>	Conversamos sobre su participación en el taller de arpillera de Lo Hermida y de cómo los pobladores se organizaron para enfrentar la pobreza y manifestarse contra el régimen.
<b>ABSTRACT</b>	Patricia vivió junto a su familia en La Faena, se casó a los 16 años y se fue a vivir a Lo Hermida. Fue parte de los talleres de costura, su madre y su hermana hacían arpilleras, a ella no le gustaba la técnica, pero debido a la necesidad tuvo que comenzar a desarrollarlas. Con el paso del tiempo vio la arpillera como un medio para conocer nuevas realidades y de canalizar sus emociones. Gracias a la arpillera descubrió su pasión por enseñar, por lo que constantemente acude a diferentes instituciones a enseñar la técnica de la arpillera.

NOMBRE ENTREVISTA	ent_lii-voi
ENTREVISTADO	Liisa Voionomaa Tanner
EDAD	69 años
OCUPACIÓN	Licenciada en Historia del Arte Pontificia Universidad Católica, Magíster en la Universidad de Helsinki (2007), profesora de finlandés
LOCALIZACIÓN	Santiago, Santiago
DESCRIPCIÓN ENTREVISTADO	Liisa trabajaba en la Embajada de Finlandia en donde tras el golpe de estado tuvo que trasladar exiliados políticos a su país. Este hecho fue clave en su desarrollo a nivel profesional, desarrollando la inquietud de apoyar organizaciones de denuncia contra la dictadura y conociendo el desarrollo de arpilleras al interior de sus talleres.
DESCRIPCIÓN ENTREVISTA	Conversamos sobre su vínculo con las arpilleras y su visión desde su área de estudio de la producción y visualidad de las mismas.
ABSTRACT	Liisa comenzó a asistir a los talleres de Conchalí a trabajar con las mujeres arpilleras, justo en la época que estaba terminando su licenciatura por lo que se arriesgó a proponer en su Universidad (Católica) investigar los talleres de arpilleras a los que asistía en plena dictadura militar



Santiago, 30 de junio de 2017

Señorita  
Lorena Verdugo Acevedo  
Presente

Junto con saludarle, me es grato informar que su proyecto *"Estudio analítico en base a principios de la semiótica de tradición filosófica de la representación visual dada en arpilleras urbanas desarrolladas durante la dictadura militar"*, ha sido seleccionado en el Concurso de Tesis 2017, organizado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

La revisión y selección de las postulaciones fue realizada por una Comisión Evaluadora formada especialmente para estos efectos, que teniendo como criterios de evaluación la originalidad y calidad académica de las propuestas, la coherencia con la misión y actividades del Museo y la utilización, para su ejecución, de los archivos existentes en su Centro de Documentación (CEDOC) y Centro de Documentación Audiovisual (CEDAV), seleccionó 10 de los 31 proyectos de investigación que postularon.

El principal objetivo de este concurso es poner a disposición de los investigadores las colecciones del Museo, que se han ido configurando con la generosidad de sus donantes, quienes esperan que a través de este canal, se dé cuenta de nuestra historia reciente y se logre consolidar un firme compromiso con los Derechos Humanos.

La ceremonia de premiación se realizará el día jueves 31 de Agosto a las 19:00 horas, en el Auditorio del Museo. Esperamos contar con su presencia.

Saludos cordiales,

**ALEJANDRA IBARRA ARRIAGADA**  
Directora Ejecutiva (S)  
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

—  
DIRECCIÓN  
PASEO DANA, 524  
SANTIAGO, CHILE  
PETER QUINN MORRAL

—  
TELÉFONO (56 2) 226879600  
EMAIL: info@museodelamemoria.cl  
[museodelamemoria.cl](http://museodelamemoria.cl)

—  
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN CEDOC (56 2) 226879620  
CENTRO DOCUMENTAL AUDIOVISUAL CEDAV (56 2) 226879630  
[cedoc@museodelamemoria.cl](mailto:cedoc@museodelamemoria.cl)



