

Texere, derivas entre el cuerpo, el tejido y la industria textil.

Procesos y conceptualizaciones que rodean la obra-creación

Texere, Drifts Between The Body, Weaving and The Textile Industry.
Processes and Conceptualizations Surrounding The Work-Creation.

Tania Ausecha Mosquera



Cómo citar: Ausecha-Mosquera T. (2020). Texere, derivas entre el cuerpo, el tejido y la industria textil. Procesos y conceptualizaciones que rodean la obra creación. *Ignis* (14), 17-29



Resumen

Este artículo se basa en una exhaustiva investigación sobre la creación en artes plásticas y explora el proceso creativo que dio origen a la obra *Texere*. La palabra *Texere* proviene del lat. *texere*. tr. Formar en el telar la tela con la trama y la urdimbre [RAE]. Esta obra aborda la memoria del cuerpo y el dolor físico como un medio para expresar los excesos de producción dentro de la industria textil, los cuales resultan en patologías físicas. Su objetivo es destacar las formas constantes de invisibilización del cuerpo productivo femenino dentro de dicha industria. Desde la conformación del archivo visual y la obra *Las hilanderas o la fábula de Aracné* (1655-1660), de Diego Velázquez, se examina el universo doméstico y mitológico que rodea la praxis textil. Además, se observa la sincronía entre el cine y la moda como industrias temporalmente paralelas, utilizando como referencia el documental *La salida de la fábrica* de los hermanos Lumière en Francia y *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, lo cual revela una interacción mutua y una influencia recíproca entre ambas.

Palabras clave:

Cine, industria textil, cuerpo femenino, moda

Abstract

This article is based on exhaustive research on creation in plastic arts and explores the creative process that gave rise to the *Texere* work. The meaning of the word *Texere* come from Latin language *texere*, and translate to form the fabric with the weft and the warp on the loom [RAE]. This work addresses the memory of the body and physical pain as a means to express the excesses of production within the textile industry, which result in physical pathologies. Its objective is to highlight the constant forms of invisibility of the female productive body within said industry. From the conformation of the visual archive and the work *Las hilanderas* or the fable of *Aracné* (1655-1660), by Diego Velázquez, the domestic and mythological universe that surrounds the textile praxis is examined. In addition, the synchrony between cinema and television is observed. fashion as temporarily parallel industries, using as reference the documentary “The factory outlet” by the Lumière brothers in France and “The man with the camera” by Dziga Vertov, which reveals a mutual interaction and reciprocal influence between the two.

Keywords:

Cinema, textile industry, female body, fashion

La Memoria del Cuerpo y del Espacio como Puntos de Partida en el Proceso Creativo

Un taller satélite es una unidad de trabajo externo a una empresa que se dedica a la producción y al ensamblaje manual unitario (operaciones dentro de la producción de una prenda). Estos talleres varían de tamaño y, por lo general, están ubicados en las periferias de las ciudades. Los satélites no tienen contratación directa con las empresas; con ellos, lo que se busca es abaratar al máximo los costos de producción. En el ámbito textil, los talleres son conformados, en su mayoría, por mujeres cabeza de hogar, quienes trabajan desde sus casas y, al mismo tiempo, ejercen allí sus labores domésticas. Aunque es una fuente de empleo, el trabajo es inestable, muchas veces mal remunerado y sin prestaciones sociales.

El traslado de la manufactura textil a países como China, o el contrabando de textiles de igual procedencia, ha hecho que la supervivencia de los talleres satélites sea cada vez más difícil. No obstante, entre junio y mediados de diciembre, de cada año, la demanda excede la capacidad de estos. En ocasiones, las trabajadoras de la confección se veían obligadas a transportar grandes montones de prendas en autobuses urbanos desde la empresa hasta sus hogares, debido a que no podían permitirse el lujo de pagar un taxi. Además, tuve la oportunidad de visitar talleres pequeños y abarrotados, donde las pilas de prendas por confeccionar dificultaban el paso. Muchas de las trabajadoras, sometidas a un alto nivel de estrés, fumaban durante su jornada laboral, lo que provocaba que el humo del tabaco impregnara las telas de algodón crudo y contaminara el aire circundante.

El calor de las máquinas, las luces de neón y el ruido hacían del ambiente algo difícil de soportar. Del proceso de diseño y patronaje, las prendas pasaban a corte y luego a bordado (si los tenían). Después, las trabajadoras pasaban a la presilladora; una máquina que asegura los pasadores de los pantalones que, habitualmente, pasaban a la ojaladora y, después, a una tintorería industrial. Las prendas crudas recibían un baño de color; las sumergían en enormes ollas con pigmentos industriales; cada referencia tenía clasificaciones de colores distintos que variaban según la temporada. Se secaban en secadoras industriales y luego eran enviadas de regreso a la empresa para su terminación.

Las encargadas de la terminación eran empleadas adicionales contratadas por pieza. Su labor consistía en revisar cada prenda minuciosamente, utilizando pulidoras plásticas y tijeras de ala corta y afilada, especialmente diseñadas para cortar los hilos sueltos que a menudo se desprendían de las costuras después de ser lavadas en la tintorería. La segunda etapa del proceso de terminación involucraba la colocación de broches de presión, botones de presión y remaches (en el caso de prendas pantaloneras), o la colocación de botones a mano (en el caso de las blusas). Además, se encargaban del planchado, etiquetado y empaque de las prendas. En ese momento, el proceso de terminación finalizaba y las prendas estaban listas para ser enviadas a los clientes.

A diario, presenciaba cómo las mujeres en el área de planchado a vapor trabajaban incansablemente, de pie, desde las 6:00 a.m. hasta las 6:00 p.m. e incluso más tarde si era necesario, soportando un calor extremo. Durante su jornada laboral, planchaban entre 200 y 300 prendas al día, recibiendo un pago de \$200 por unidad. Otras pegaban piedras adhesivas en planchas termofijadoras, a \$ 5 la unidad; mis cálculos nunca dimensionaron la cantidad de piedras que debían pegar diariamente para solventar sus gastos.

La oficina de diseño donde yo estaba era cómoda, pero el calor, el ruido de las máquinas y las miradas larguiruchas por el hambre de las personas que trabajaban en el mismo piso, no dejaban de perturbarme. Yo era solo una pieza más de la repetición en serie, pero comandaba fielmente la marcha; estaba convencida del éxito de la empresa y esperaba que, al ganar más experiencia, ese éxito empresarial fuese parte del mío propio. No obstante, ese afán se fue disolviendo con el tiempo, pues fui dejando de disfrutar mi labor, por el agotamiento físico y el alto nivel de estrés.

Manos

La empresa creció lo suficiente como para tener una auxiliar a mi lado. Judhi me impresionó por su timidez, su agilidad y su tamaño; no medía más de 1.40 mts., pero hacía todo lo que se le pedía. Había nacido seismesina y su alimentación de infancia consistió en golosinas para inhibir el hambre; el ácido del dulce carcomió sus tejidos y, a sus 19 años, tenía gastritis crónica y una palidez inalterable. Mi trabajo con el mouse del computador, el corte y planchado de telas se extendía por ocho horas diarias, pues muchas veces la ayuda de Judhi era insuficiente para el volumen de trabajo.

El movimiento manual repetitivo y el contacto con las telas generaba calor en los músculos; ese calor era interrumpido constantemente al lavarme las manos con agua fría, para no contaminar los tejidos. A lo largo de cuatro años, estos choques térmicos crearon en la parte superior de mi mano derecha un ganglión; una bola de líquido que se adhiere al tendón impidiendo su movimiento. La bola se solidificó y generó calambres y un dolor agudo que subía por todo el brazo, incluyendo la espalda, hasta volverse insoportable.

Los accidentes en las manos eran comunes. En una ocasión, una operaria se enterró un broche en la uña del pulgar mientras trabajaba en la troqueladora; una máquina manual que, al hacerle presión, une dos piezas metálicas, una superior y otra inferior. Si un movimiento falla, los dedos sufren de inmediato el golpe. Un barullo de personas la auxiliaron, tomaron el broche y lo jalieron hasta que las cinco uñas metálicas se arrancaron de su uña, de donde brotaron cinco puntos de sangre. Sugerimos que introdujera la mano en agua caliente y luego helada, para que no se pusiera negra. En estos casos las operarias se automedicaban con antibióticos.

Los accidentes de trabajo en el taller de terminación, incluyeron: quemaduras con planchas de vapor o con piedras adhesivas que, en vez de pegarse a la tela, se adherían a la piel; accidentes con herramientas cortantes y en la maquinaria textil. Muchas de las confeccionistas que conocí también sufrían de dolores extremos en las articulaciones de las manos, por problemas en el túnel del carpo, ocasionados por movimientos de flexión de la muñeca prolongados, o por el contacto directo y continuo con superficies vibrantes.

Quisiera señalar cómo la producción industrial vertiginosa y maquinica afecta los ritmos biológicos del cuerpo humano. En estos procesos, la participación humana sucede contra natura y, de ello, surge la dicotomía entre el manipular las máquinas y el ser manipulado por ellas. De otro lado, en el proceso escultórico, señalo la dureza de las máquinas frente a la levedad de la cera; también su cualidad térmica, que asemeja al calor producido por el ejercicio constante de las manos, en la manipulación de textiles; en otras palabras, la transferencia calórica entre el tejido corporal y los textiles. Yuxtapongo la cera de origen natural y herramientas de procedencia industrial, bajo sus características de objetos fríos y cortopunzantes. Estos objetos ajenos al cuerpo, o los accidentes que aparecieron en la reproducción de las manos, en el proceso escultórico, me recuerdan el cuerpo como despojo, como sobrante o como carne desvalida dispuesta a la segmentación.

A diferencia de los animales, la mano humana posee características de movimientos finos y, gracias a ellos, esa parte del brazo ha logrado desarrollar un alto grado de laboriosidad, en sus formas de producción y transformación del mundo. El tejido es una forma más de esa estilización lograda por las manos, que se mueven suavemente entre los hilos, tensándolos y organizándolos.

Figura 1. *Texere*, video instalación



Fuente: elaboración propia

Las manos son antenas sensibles por las cuales penetra la información táctil del mundo. Tanto lo suave como lo cortante se impregna en la superficie de aquellas, como memoria sensorial. “La mano no solo siente una huella del objeto; también percibe su calor, su volumen, su peso y el contacto experimenta placer o dolor” (Le Breton, 2009, págs. 146 y 147). Una fotografía de las manos, de Kazuo Ohno, también hizo parte del archivo de imágenes que alimentó el proceso creativo.

En su obra *My mother* (2011), el cuerpo contorsionado y tenso del bailarín, finaliza en movimientos sutiles de los dedos de las manos, que tantean un espacio vacío. Presiento que en ese buscar a tientas aflora lo primitivo del cuerpo, su inseguridad, versus su regularización; una domesticación a la que, conceptual y formalmente, la enigmática danza del *Butoh* se ha rehusado. Al tenor de esto, cobran vigencia las palabras de Le Breton (2006, p. 74) “El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino efecto de una construcción social y cultural”.

La experimentación plástica y la revisión de la materia en Joseph Beuys

La obra de Beuys ha sido una referencia fuerte en mi trabajo. Considero que el uso de materiales rudimentarios y blandos, como el barro, la grasa o la cera, generó un quiebre en la escultura como objeto sólido, que por siglos había sido no solo el soporte de la escultura, sino el resultado de una forma de pensamiento solidificado y que entró en crisis para el tiempo de las entreguerras europeas. Joseph Beuys imprimía a los materiales escultóricos con los que trabajaba, más que formas, sentidos.

Al respecto “cada signo, sea forma o materia, palabra o acto, está dotado de un significado en el despliegue de la obra, y, muy a menudo el significado es simbólico” (Lamarche, 1994, p. 12). Así pues, las materias en la obra se presentan en constante tensión y en transformación; las cualidades de los materiales se derivan de su posibilidad de cambio; su plasticidad proviene de las propiedades físico

químicas, si se tiene en cuenta la cantidad de energía que pueden contener, transmitir, o aislar. Por ejemplo, la grasa altamente maleable es un material potente, en cuanto a que puede cubrir un cuerpo herido y aislarlo de la muerte, por sus cualidades calóricas.

La obra de Beuys, más que un objeto fijo y hermético, era una serie de dispositivos análogos al tránsito entre la vida y la muerte. El cuerpo no se excluye de ser sustancia y sujeto de esa transformación; de ser quien activa el dispositivo y en el cual se instala su activación. Junto a animales y plantas, el cuerpo (en dibujos o esculturas) apareció en su potencia creadora de vida, como de desaparecer de ella, con referencias como “el estar arrojado a la vida” (Bernárdez, 1999, p. 25). Ese misterio parecía fundirse sin dicotomía alguna, solo en voluntad transformadora y en evolución.

A lo largo de su carrera, Beuys empezó a identificarse con la figura del chamán, que convive entre los seres vivos y los muertos, para recordarles su interminable transformación y su participación en fenómenos no del todo explicables, no del todo cuantificables, ni programables, porque frente a la crisis, el arte se asemeja a un proceso vital en el cual el individuo emerge y su singularidad se fortalece. A través del arte, se revela aquello que la vida reprime en una sociedad altamente tecnológica y belicosa. Beuys también observa el tránsito de la naturaleza a la cultura y la transición de lo primitivo al dominio del caos en este contexto (Lamarche, 1994, p. 12).

Dirige, de nuevo, su mirada a la fuerza del espíritu y del ritual, un espíritu altamente matérico como etéreo en el cual el ser se potencia. Frente a la desnudez y fragilidad del cuerpo, el tejido está asociado a una cualidad calórica y protectora. Antiguamente, el tejido pasaba por un sacrificio: matar a un animal para obtener su pelaje. El tejido pasó de ser un objeto útil a estar cargado de sentido; es superficie de contacto y comunicación con el mundo exterior además que preserva la vida. No en vano, el tejido ha sido en su mayoría producido por mujeres y, alrededor de ellas, se han construido arquetipos y mitos que aluden al acto de tejer como un acto creador y posibilitador de la vida, de planificación y paciencia, “una construcción en el tiempo, que construye el tiempo”. Un trabajo metódico de la mente y las manos, cuyo discurrir entrelaza la urdimbre organizando las tramas de lo aislado a lo compacto, de lo frío a lo cálido.

Figura 2. *Las hilanderas o la fábula de Aracné*



Fuente: Diego Velázquez (1655-1660)

El tejido del tiempo, recorrido por el taller

Adicionalmente, en el taller recogí diversas imágenes alusivas al tejido en la historia del arte, del cine y del tejido. Todas ellas conformaron un extenso archivo visual, y en el entrecruce de estas imágenes se generaron nuevas conexiones –por ejemplo, entre el cine y la moda– que posibilitaron ahondar en la investigación, en términos formales y conceptuales. La imagen de *Las hilanderas o la fábula de Aracné* de Velázquez (1655-1660), fue una de ellas.

La lectura del cuadro (que dominó durante mucho tiempo) es la que presenta el primer plano de la imagen, a saber, una escena cotidiana de personas del común trabajando en un taller de tejido; en él, aparecen varias mujeres: una anciana hila en una rueca frente a una joven que teje en un telar y tres mujeres más las acompañan a su alrededor. En el fondo, dos peldaños más arriba, hay tres mujeres elegantemente vestidas; una de ellas mira al espectador desde la distancia y, las otras dos, observan el fondo, compuesto por un tapiz borroso colgado en la pared. En el tapiz aparece difusamente Atenea, diosa de la artesanía, armada con un casco junto a Aracné; asimismo, hay una alusión al mito del rapto de Europa por un toro, que encarna a Zeus, la única figura masculina del cuadro, en una extraña conjunción de dos mitos clásicos, que el autor elabora a partir de Rubens y este de Tiziano.

Debido a su estrecho vínculo con el poder, Velázquez era el pintor exclusivo del rey de España, Felipe IV. Velázquez, retrató a la mayoría de personajes de la corte, pero una característica singular del pintor fue que desde joven observó, con agudeza, personas del común en actividades ordinarias. Producto de esto son sus obras: *El almuerzo* (1617), *La vieja fritando huevos* (1618), *El aguador de Sevilla* (1618) y varios enanos y bufones de la corte. Velázquez pintó muy pocos cuadros religiosos, pero se interesó de manera especial en algunos temas mitológicos como *La fragua de Vulcano* (1630), *La venus del espejo* (1647), entre otros. Este interés por vincular la mitología con la vida cotidiana arroja claves importantes para una comprensión profunda del cuadro, porque como lo dice Portús (2007) durante mucho tiempo, se prestó poca atención a la relación entre la mitología y las escenas cotidianas en la obra de Velázquez, ya que se enfatizaba principalmente en su aspecto costumbrista.

Sin embargo, a principios del siglo XX, las interpretaciones de *Las hilanderas* se volvieron más complejas. En las décadas de los treinta y cuarenta, varios críticos e historiadores expresaron su creencia de que esta obra, en apariencia costumbrista, tenía un contenido mitológico. Sus sospechas se vieron confirmadas con el descubrimiento del inventario de bienes de don Pedro de Arce, un funcionario del Alcázar, que data de 1664. En dicho inventario se hace mención de una fábula de Aracné realizada por Velázquez (Portús Pérez, 2007, p. 337).

Esta nueva lectura complejiza la obra en cuanto a la anciana y la joven del primer plano que, disfrazadas de cortesanas, son representación de Atenea y su oponente, la tejedora Aracné. En el segundo plano, una de las tres mujeres mira hacia el espectador del cuadro y las otras dos, dirigen la mirada hacia el fondo, donde se desenvuelve el mito El rapto de Europa en un tercer plano. Junto a la escena de fondo, aparecen de nuevo Atenea y Aracné, antes de ser convertida en araña por la diosa.

De esta forma, Velázquez establece una resonancia entre el último y el primer plano o, en palabras de Wolf (2011) “Velázquez devuelve la mitología a la esfera de lo cotidiano”. El pasado mitológico que se presenta borroso en el fondo del cuadro se abre a la revisión y a la actualización en el presente, en el que las diosas toman lugar en la esfera humana y donde los mitos siempre ocurren. Los tres planos del cuadro hacen un bucle entre figuras mitológicas y mujeres ordinarias, alrededor del oficio

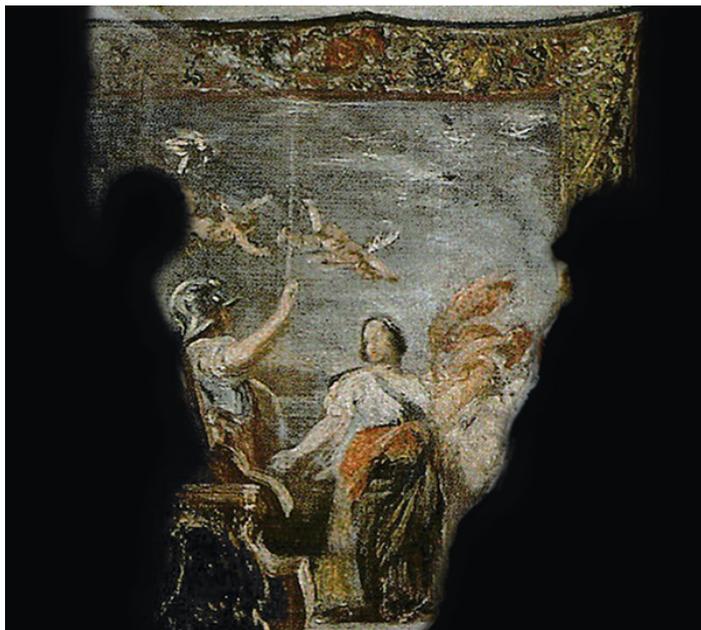
de la tapicería. En las hilanderas o la fábula de Aracné, el tiempo no es un elemento estancado o lineal, sino un flujo constante de temporalidades entre el pasado y el presente; tiempos heterogéneos, una acumulación de sucesos que se rebotan los unos en los otros.

Figura 3. *Las hilanderas o la fábula de Aracné.*



Fuente: (Diego Velázquez, 1655-1660). Segundo plano

Figura 4. *Las hilanderas o la fábula de Aracné.* (Diego Velázquez, 1655-1660). Tercer Plano



Fuente: (Diego Velázquez, 1655-1660). Tercer Plano

Cada división aparente, en los planos de profundidad del cuadro, es conectada por la mirada del espectador, quien trae al presente la obra con su acto de mirar, a la vez que es sumergido en el cuadro desde una experiencia intemporal. El cuadro de Velázquez me interesa puesto que sugiere una mirada al oficio artesanal de la hilandería, al interior de un espacio tenuemente iluminado y doméstico. En él se percibe la cercanía entre las mujeres del común; unas a otras observan y acompañan la labor del tejido. La obra ofrece una mirada al ámbito femenino compenetrado con el tejido y evoca una temporalidad propia de la ruralidad; se trata de mujeres sencillas que elaboran el hilo proveniente de un atado de lana virgen, colgado de la pared y, hacia el fondo del cuadro, un mito re-elaborado a mano, en forma de tapiz, sugiere el subsuelo mitológico al interior de la praxis textil.

Este espacio íntimo de un taller y las herramientas con que, lentamente, se transforma el tejido: con la rueca, el huso y un telar de madera, se oponen al movimiento agitado en los espacios de trabajo industrial, con máquinas vertiginosas en donde las personas laboran, enajenadas y competitivamente; entre esas formas, me interesa generar contrastes. Del cuadro de *Las hilanderas* o *La fábula de Aracné*, tomé los tres planos espaciales que lo componen escenográficamente y los desplazé a planos temporales de la historia textil: un tiempo artesanal, uno industrial y un tiempo mitológico (en donde el mismo cuadro se convierte en mito), para generar nuevos vínculos y asociaciones.

Del arquetipo de Aracné, me interesa el acto de construir el tiempo y habitarlo. De perdurar en él; ese planear y construir, como actos contenidos en el acto creativo y, este último, como un campo fértil de acontecimientos. Otra imagen emblemática es Mahatma Ghandi, junto a una pequeña rueca de madera; un objeto artesanal que sirvió a Ghandi como herramienta política de resistencia, o que reivindicó el lugar íntimo y tradicional del tejido en la India, contra la monumentalidad y productividad de la industria textil inglesa.

Figura 5. *Texere, video videoinstalación*



Fuente: elaboración Propia

Adicionalmente, en el utensilio de la rueca encontré una similitud formal con las máquinas de cine; en ambas, una tira de película es movida alrededor de una esfera que la transporta hacia una bombilla luminosa. Así como en la rueca se construye el hilo, a partir de una hebra que conformará un tejido mayor, la máquina cinematográfica arrastra una secuencia de imágenes que también conformarán un tejido mayor, denominado “película”.

De esta asociación formal surgió la posibilidad de revisar el cine al interior de la moda y la moda al interior del cine; dos industrias temporalmente paralelas que se influenciaron entre sí. Repasé algunos documentales del cine, cercanos a la era industrial que identifiqué como álgida, pues fue el momento en que sucedió una migración desde las formas de producción artesanal a la industrial; lo hice, en un intento por rastrear los impactos que ello tuvo en el cuerpo y cómo este participó en dicha migración. Uno de esos documentales fue *La salida de la fábrica Lumière en Lyon*, de los hermanos Lumière (1895); el otro, *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929).

Figura 6. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière August y Lumière Louis, 1895). Fotograma



Fuente: elaboración Propia

Figura 7. *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). Fotograma.



Fuente: elaboración Propia

Durante 46 segundos, la película de los hermanos Lumière registra, con su aparato filmico, la salida de los obreros de la fábrica (al parecer de textiles). Hace más de ciento veinte años, su cámara cinematográfica revolucionó la velocidad de la fotografía y, a su vez, adaptó el ojo humano a una nueva velocidad: la de las máquinas que el hombre accionaba y que, después, se imprimiría, parasitaria, a la vida cotidiana. La importancia de la participación del hombre en la industria y la aparición del cine, estriba en que ambos –tanto él como ella– cambiarían sus formas de percepción. O, en otros términos: “No solo en la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino en la manera en que, con ayuda de este se hace una representación del mundo circundante” (Benjamin, 2003, p. 55).

Más adelante, en *El hombre de la cámara*, se retomó el lugar del trabajo y los sujetos que laboraban en él; los primeros planos de la cámara observan constantemente las manos de hombres y mujeres que hacen parte de procesos productivos, donde accionan, como autómatas, las maquinarias que les rodean. Las películas de los hermanos Lumière y Vertov nos generan una alegría nostálgica, pero no entendemos a cabalidad el origen de nuestra nostalgia. Benjamin reflexiona sobre las técnicas preindustriales utilizadas por el hombre; según el autor, si la primera técnica (artesanal) involucra al cuerpo en una participación activa y ritual, la segunda (industrial) lo hace lo menos posible, pues la función práctica del arte en los tiempos prehistóricos, al servicio de la magia, se refleja en ciertas características específicas (Benjamín, 2003, p. 55).

Estas características posiblemente tenían utilidad en la realización de operaciones mágicas, como el tallado de la figura de un ancestro, que en sí mismo era un procedimiento mágico. También se manifestaban en la prefiguración de la misma operación, donde la figura del ancestro modelaba una posición ritual. Además, estos objetos podían ser utilizados para la contemplación mágica, ya que mirar la figura del ancestro fortalecía la capacidad sobrenatural del observador. Estos objetos ofrecían representaciones del ser humano y su entorno, de acuerdo con los requisitos de una sociedad donde la técnica y el ritual se entrelazaban (Benjamín, 2003, p. 55).

Aunque esta técnica puede considerarse atrasada en comparación con la de las máquinas, esta consideración dialéctica no se centra en su nivel de desarrollo. En cambio, se centra en la diferencia fundamental entre esa técnica y la nuestra, que radica en el grado de implicación del ser humano. En cierto sentido, el acto culminante de la primera técnica era el sacrificio humano, mientras que el de la segunda se encuentra en la línea de los aviones teledirigidos que no requieren tripulación alguna (Benjamín, 2003, p. 55).

En relación con el cine y la industria textil, la aparición del dispositivo de grabación cinematográfico fue una novedad técnica como artefacto. Pero, sumado a eso, el cine no fue ajeno a las transformaciones técnicas de la época en que nació, en el sentido que captó las primeras imágenes de ese nuevo cuerpo humano, capaz de interactuar entre y con los nuevos utensilios técnicos de la industria. Capturó, para la posteridad, el ingreso del ser humano al mundo mecánico de la locomotora, las máquinas de coser, entre otras. Hombres y mujeres sonrientes ante el futuro, observaban y fueron observados a través del lente cinematográfico.

El cine como artefacto preparó el cuerpo humano para la asimilación del movimiento técnico de las máquinas que le rodeaban. Durante el periodo de transformación industrial (1760 y 1830), la producción textil fue una de las más afectadas; cosa evidenciable en el disparo del cultivo de algodón en las colonias inglesas, que desencadenó un cambio en sus métodos de manufactura. En esa medida, a mayor facilidad de fabricación, los textiles pasaron de ser objeto de culto, a tener un valor funcional. El tiempo de elaboración de tejidos en los talleres manuales dejó de ser un tiempo cargado de sentido, o se empobreció de experiencia, accediendo –con toda su presencia– a un tiempo sistemático y repetitivo. Estos avances técnicos crearon un nuevo tiempo y un nuevo cuerpo, donde se operativizan sus funciones, en pro de la efectividad.

El cine de corte comercial también siguió su curso, creando los íconos cinematográficos que movilizaron el público a las salas. Las divas se volvieron referentes de belleza a seguir y crearon estilos de moda. La moda, que había trabajado para el cine como indumentaria de utilería, pasó a ser un engranaje más de su desarrollo comercial. Así que el cine potenció e indujo el consumo de moda y, a la par, la moda impulsó al cine por medio de sus estrellas. La imagen inalcanzable de la moda aristocrática pasó a la masificación del prêt-à-porter (moda lista para usar en la calle) y el cine creó en la moda un efecto móvil y pasajero; motor necesario para hacerla veloz. Por su parte, el ojo humano necesitó crear la máquina de visualización correcta para ser testigo de su propia vertiginosidad (el cine). Ambos sufrieron las transformaciones necesarias para la producción masiva de objetos y valores de consumo, convirtiéndose, según Barthes (1978, p. 13) en “Calculadora, la sociedad industrial está condenada a formar consumidores que no calculen”.

A partir de la analogía entre el cine y el tejido, quisiera señalar la relación entre lo artesanal y lo rural, bajo un tiempo que transcurre en la lentitud de unas manos supeditadas a unos utensilios rudimentarios, como las ruecas. En dicha relación se establecen nexos de convivencia entre sus participantes, esto es, entre los seres humanos y los animales o plantas: de las que se extraen las materias primas. La aceleración del tiempo para agilizar los procesos productivos en la industria y el deslinde de lo sagrado, ha roto esas relaciones del ser humano y su entorno; ha afectado los ritmos biológicos del cuerpo y de los ecosistemas circundantes. En este proceso de aceleración, que inició tras la revolución industrial, el cine ha sido un motor importante en la construcción social de la vida moderna.

Figura 8. Still de video, *La fábrica*



Fuente: elaboración propia

Resultados

En la obra *Texere*, una rueca de madera se mueve lentamente activada por un motor, pero la rueca no moviliza un hilo, mueve fotogramas de *La salida de la fábrica* y *El hombre de la cámara* (acaso hebras de un tejido). El movimiento habitualmente veloz de ambas películas se desliza lentamente y, ese retardo, trastoca su legibilidad, a la vez que la funcionalidad de la rueca es alterada. Al interior de una bordadora industrial en el centro de Bogotá, grabé el video *La fábrica*; en una ventana llena de smog emerge la imagen de unas manos tejedoras, que comparten este espacio de la ventana con la imagen de *Las hilanderas* o *la Fábula de Aracné*; otro de los recursos empleados es aquel donde la velocidad y el ruido de la máquina bordadora es suspendido en el silencio del cuadro.

Texere, retoma el dolor físico como un lugar de enunciación del cuerpo invisibilizado, en la producción masiva de textiles. Ante la homogeneización industrial, la aparición del dolor es singular y emerge irruptor. Aunque las manos en cera partieron de un molde predeterminado, en su elaboración aparecieron diferencias provenientes de la cera de abeja, de origen natural. Cada bloque de cera contiene diferentes colores y diferentes residuos orgánicos en su interior, dependiendo de cada una de las colmenas, oriundas de un apiario del municipio de Totoró y La Sierra (Cauca). Estas diferencias en la materialidad de la cera fueron pistas para potenciar en la escultura la diferencia al interior de lo repetitivo. Me interesa generar un puente entre el diseño de modas y el arte, entre lo determinado e indeterminado. Ante la producción técnica, útil y cuantificable del diseño, elegí lo inútil e inservible. Sus residuos.

En relación al cuerpo, el concepto racional euclidiano se encuentra en completo contraste con la *hybris*, que representa un cuerpo secuencial y manipulable en las nuevas disciplinas. Este último cuerpo es menospreciado en su propia naturaleza, lo cual justifica el trabajo fragmentado y repetitivo en las fábricas, donde el ser humano se fusiona con la máquina y resulta difícil distinguirlos realmente. Se trata de un cuerpo despojado de su humanidad, que puede ser concebido sin reservas a partir del modelo de la máquina (Le Breton, 2006, p. 75).

Referencias

- Barthes, R. (1978). *El sistema de la moda*. Gustavo Gili, S.A.
- Benjamin, W. (2003). La Obra de Artes en la Época de su Reproducibilidad Técnica. Ítaca.
- Bernárdez, C. (1999). *Arte Hoy. Joseph Beuys*. Nerea S.A.
- Jaramillo, C. (2014). *Otras Miradas*. Panamericana S.A.
- Lamarche Vadel, B. (1994). *Joseph Beuys*. Siruela S.A.
- Le Breton, D. (2006). Antropología del Cuerpo en la Modernidad. Nueva visión.
- Le Breton, D. (2009). El sabor del Mundo. Una Antropología de los Sentidos. Nueva Visión.
- Lumière, L. (Productor y Director). (1895). *La Salida de la Fábrica Lumière à Lyon* [documental, 35 mm].
Hermanos Lumière.
- Portús Pérez, J. (2007). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro* [recurso en línea].
Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d?searchMeta=las%20hilanderas>
- Vertov, D. (Productor y Director) (1929). *El Hombre de la Cámara* [documental, 35 mm]. Administración Fotocinematográfica Panucraniana.
- Wolf, N. (2011). Diego Velázquez (1599-1660): El Rostro de España. Taschen.