

CS

Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil

CS

Una publicación de la
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales



Universidad Icesi

Rector Esteban Piedrahita Uribe	Editor Felipe Van der Huck fvan@icesi.edu.co
Secretaria general María Cristina Navia Klemperer	Editoras invitadas Margarita Cuéllar-Barona mlcuellar@icesi.edu.co Isabel Cristina González-Arango isabel.gonzaleza@udea.edu.co Tania Pérez-Bustos tpbustos@gmail.com Mariana X. Rivera marianaxrg@gmail.com Yael Siman yaelsiman@gmail.com
Director académico José Hernando Bahamón Lozano	Asistente editorial Laura Daniela Millares Gutiérrez ldmillares@icesi.edu.co
Decano de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales Jerónimo Botero Marino	Diseño y diagramación Natalia Ayala Pacini nataliaayalabp@gmail.com
Director del Centro de Investigaciones CIES Enrique Rodríguez Caporali	Revisión de estilo Journals & Authors info@jasolutions.com.co
Coordinador de la Editorial Universidad Icesi Adolfo A. Abadía	
Secretaria del Centro de Investigaciones CIES Diana Carolina Rodríguez O.	

Consejo editorial

Mauricio Archila (Ph. D.) Universidad Nacional de Colombia, Colombia marchilan@gmail.com	Igor José de Renó-Machado (Ph. D.) Universidade Federal de São Carlos, Brasil igor@power.ufscar.br
Fernando Urrea (M. Sc.) Universidad del Valle, Colombia furreagirald@yahoo.com	María Antonia Garcés (Ph. D.) Cornell University, Estados Unidos mg43@cornell.edu
Juan Pablo Milanese (Ph. D.) Universidad Icesi, Colombia jmilanese@icesi.edu.co	Simonne Teixeira (Ph. D.) Universidade Estadual do Norte Fluminense, Brasil simonne@uenf.br
Rafael Silva-Vega (Ph. D.) Universidad Icesi, Colombia rsilva1@icesi.edu.co	Luis Reygadas (Ph. D.) Universidad Autónoma Metropolitana de México, México lreygadas@yahoo.com.mx
Victor Lazarevich-Jeifets (Ph. D.) Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia jeifets@gmail.com	Margarita Batlle (Ph. D.) Natural Resource Governance Institute, Inglaterra mabattle@uc.cl
Laura Gamboa-Gutiérrez (Ph. D.) Utah State University, Estados Unidos laura.gamboa@utah.edu	Andrés Felipe Rengifo (Ph. D.) Rutgers University, Estados Unidos arengifo@scj.rutgers.edu
Carmen Caamaño (Ph. D.) Universidad de Costa Rica, Costa Rica carmen.caamano@ucr.ac.cr	Andrés Malamud (Ph. D.) Universidad de Lisboa, Portugal andres.malamud@eui.eu
Flavia Freidenberg (Ph. D.) Universidad Nacional Autónoma de México, México ffreidenberg@gmail.com	Kia Lilly Caldwell (Ph. D.) University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos klcaldwe@email.unc.edu
Debra Ann Castillo (Ph. D.) Cornell University, Estados Unidos debra.castillo@gmail.com	Mercedes Prieto (Ph. D.) Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador mprieto@flacso.edu.ec
Ariel C. Armony (Ph. D.) University of Pittsburgh, Estados Unidos armony@pitt.edu	

Gracias especiales a las siguientes personas
por participar como árbitros en este número:

Eliana Sánchez-Aldana
Universidad de Los Andes (Colombia)

María Belén Ruíz-Garrido
Universidad de Málaga (España)

Alejandra Mizrahi
Universidad San Pablo Tucumán (Argentina)

Karen Rosentreter Villarroel
Universidad de Barcelona (España)

Bianca Paola Islas Flores
Instituto Nacional de Antropología
e Historia (México)

Damián González Pérez
Universidad del Mar (México)

Patricia Moctezuma Yano
Universidad Autónoma del Estado
de Morelos (México)

Martha González Lázaro
Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Cañas Cuevas
Universidad Nacional Autónoma de México

Beatriz Arias Lopez
Universidad de Antioquia (Colombia)

Hiram Félix Rosas
Universidad de Sonora (México)

Laura Zambrini
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Leifer Hoyos Madrid
Fundación Universitaria Bellas Artes (Colombia)

Natalia De Marinis
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en
Antropología Social, Golfo (México)

Ángela Henao Fernández
Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia)

Claudia Adelaida Gil Corredor
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (México)

Eréndira Martínez
Investigadora independiente

Alexandra Chocontá Piraquive
University of Minnesota (Estados Unidos)

Taña Elizabeth Escobar Guanoluisa
Universidad Técnica de Ambato (Ecuador)

Núria Calafell Sala
Universidad Nacional de Córdoba/CONICET
(Argentina)

Mathilda Eliza Shepard
Texas Tech University (Estados Unidos)

Marta Lucía Giraldo Lopera
Universidad de Antioquia (Colombia)

Revista CS es una publicación arbitrada de acceso abierto con al menos dos pares ciegos y periodicidad cuatrimestral. Tiene como objetivo principal generar un espacio de discusión interdisciplinar sobre problemáticas latinoamericanas que combine perspectivas locales, nacionales y globales. En *Rev. CS* apostamos por abrir las ciencias sociales a un diálogo de saberes que se reconoce en la diversidad y la tensión, pero también en la especificidad de disciplinas como la antropología, la sociología, la ciencia política, la psicología y la historia, y campos de estudio como la comunicación y la cultura.

La revista privilegia la publicación de artículos de investigación y está dirigida a profesionales y estudiantes de diferentes disciplinas de las ciencias sociales, interesados en problemas históricos y contemporáneos de América Latina y el Caribe. De igual manera, desde *Rev. CS* impulsamos redes y espacios que faciliten las interacciones entre investigadores, pensadores, activistas y diseñadores de políticas públicas de universidades, centros de investigación y organizaciones sociales. De esta manera contribuimos a los debates sobre las cuestiones que inciden y definen la situación actual de la región.

La *Revista CS* recibe artículos de manera permanente en inglés, español o portugués. Información para envío de artículos: www.icesi.edu.co/revista_cs

.....

Revista CS is an open access two blind peer-reviewed publication and appears three times a year. Its main objective is to generate a space for interdisciplinary discussion on Latin American issues which combines local, national and global perspectives. *Rev. CS* is committed to open social sciences in a dialogue of knowledge that recognizes itself in the diversity and tension, but also on the specificity of disciplines such as anthropology, sociology, political science, psychology, and history, and fields study as communication and culture.

The journal publishes mainly research articles, and is aimed at professionals and students from different disciplines of social sciences interested in historical and contemporary problems of Latin America and the Caribbean. Similarly, *Rev. CS* promotes networks and spaces that facilitate interaction between researchers, thinkers, activists and policy makers from universities, research centers and social organizations. Thus, we contribute to social debates on issues that affect and define the current situation in the region.

***Revista CS* is permanently receiving manuscripts in English, Spanish, or Portuguese. Information for submitting manuscripts: www.icesi.edu.co/revista_cs**

Esta revista está indexada en:

Índices y bases de datos

PUBLINDEX-MINCIENCIAS

REDALYC

(Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal)

SCIELO COLOMBIA

(Scientific Electronic Library Online)

EBSCO

(Fuente Académica Premier y Fuente Académica Plus)

JOURNAL SCHOLAR METRICS

(EC3 Research Group)

MIAR

(Matriz de Información para el Análisis de Revistas)

CLASE

(Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)

DIALNET

(Difusión de Alertas en la Red)

WEB OF SCIENCE

(Emerging Sources Citation Index)

LATAM

(Estudios Latinamericanos)

PROQUEST

(Linguistics & Language Behavior Abstracts, Sociological Abstracts, Worldwide Political Science Abstracts y PAIS Internacional)

V/LEX

(vLex Networks)

SHERPA/ROMEO

(Rights METadata for Open archiving)

ERIH PLUS

Directorios y motores de búsqueda

DOAJ

(Directory of Open Access Journals)

CREDI

(Centro de Recursos Documentales e Informáticos - OEI)

LATINDEX

(Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

REDIB

(Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico)

GOOGLE SCHOLAR

.....
© Derechos reservados de autor

El material de esta publicación puede ser reproducido sin autorización, siempre y cuando se cite título, autor y fuente.

Sitio web y correspondencia:
www.icesi.edu.co/revista_cs
cs@icesi.edu.co

Índice

Presentación

- 9 *Margarita Cuéllar-Barona | Isabel Cristina González-Arango | Tania Pérez-Bustos | Mariana X. Rivera | Yael Siman*

Prácticas testimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil

Artículos

- 16 *Rafael Climent-Espino*

Giro gráfico y activismo textil: el bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas

Graphic Turn and Textile Activism: Embroidery as Political Testimony in two Brazilian Craftivist Associations

.....

- 49 *Sandra Milena Babativa-Chirivi*

Crocheteando sentidos. Experiencias del colectivo Tejedores de Resistencia en Bogotá

Crocheting Meanings and Feelings. Experiences of the Collective Tejedores de Resistencia in Bogota

.....

- 83 *Colectivo El Ojo de la Aguja | Laura Cristina Cuadros | Adriana Marcela Villamizar-Gelves | Erika Yuliet Álvarez-Calle | Isabel Cristina González-Arango | Heidy Cristina Gómez-Ramírez*

Memorial y archivo textil El Ojo de la Aguja: diálogos entre investigación y activismo, una propuesta para la *documentación sin daño*

El Ojo de la Aguja (The Eye of the Needle), Memorial and Textile Archive: Dialogues Between Research and Activism, a Proposal on Documentation Without Harm

.....

113 Vanina Alejandra Tobar

Estirando en el telar secretos de abuela india: tradición textil de la comunidad maya tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (sureste de México)

Stretching Secrets of Indigenous Grandmothers on the Loom: Textile Tradition of the Tsotsil Mayan Community from San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (Southeastern Mexico)

.....

145 José Joel Lara-González

Encarnar el mundo. Las mujeres en la cultura teenek en la Huasteca potosina

Embody the World. Women of the Teenek Culture from Huasteca Potosina

.....

174 Mónica Elena-Ríos

Evocaciones y resistencias textiles en la obra de tres escritoras indígenas

Evocations and Textile Resistances in the Work of three Indigenous Women Writers

.....

198 Mabel Arellano-Luna

Textiles que cuentan. Afectividades remendadas: corporalidades replicadas y su manifestación textil a partir del vestido como dispositivo de memoria y sanación

Textiles that Count. Mended Affectivities: Replicated Corporalities and Their Textile Manifestation from Clothing as a Healing and Memory Device

.....

222 Daniela Castellanos | Diana Carolina Castaño

Bordando afectos: subjetividad y trueque entre redes de mujeres

Embroidering Affects: Subjectivity and Barter in Women's Networks

.....

252 María Belén Tapia-de la Fuente

Círculo digital de bordado como método de investigación feminista

The Embroidery Circle as a Feminist Research Method

Reseñas

275 Cecilia de los Santos-Castro

Otras maneras de activismo: *Cómo ser craftivista* de Sarah Corbett

.....

279 Andrea Giraldo-García

Puntadas colombianas para la paz

.....

283 Juliana Muñoz-Toro

La memoria del cuerpo es textil

.....

Presentación

Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil

Las telas y los hilos envuelven nuestras vidas de manera permanente. Con ellas hemos hilado e hilvanado memorias, urdido cosmovisiones, remendado economías, zurcido saberes, encriptado textos y cosido afectos por siglos y siglos. El quehacer textil como práctica que atraviesa el cuerpo ha estado históricamente asociado a lo femenino, lo doméstico y el cuidado. En ocasiones, ha sido un medio de opresión mediante el cual la industria de la moda, al tiempo que ha precarizado el trabajo de confección, ha definido los tamaños de un cuerpo deseable y ha establecido prácticas de consumo insostenibles. Junto con estas formas de dominación, lo textil también ha sido un medio y un lenguaje de liberación y protesta que ha abierto escenarios de enunciación que dan cuenta de su potencia para narrar, resistir e imaginar futuros posibles.

Estos textiles no son otra cosa que testimonios materiales que articulan la experiencia y manifiestan la diversidad de las vivencias que atraviesan los cuerpos de quienes les dan forma, hilando permanentemente presente, pasado y las esferas pública y privada. Es por esto que hablamos de prácticas textimoniales, un concepto y juego de palabras en el que se encuentran el texto, lo textil, el testimonio y la textura como otras formas de inscripción material que constituyen gramáticas situadas en contextos espaciales y temporales específicos, y que producen conocimientos que entrelazan las técnicas y tecnologías empleadas para su creación. Así, el textil como texto construye testimonio a través de su dimensión material. Esto con el fin de plasmar, documentar, denunciar y visibilizar no solo desigualdades, vulneraciones o luchas relacionadas con las violencias estructurales, sino aquello que sostiene lo cotidiano y sus vínculos afectivos. Es decir, aquellos textiles que se atesoran en el espacio doméstico, pero con los que también se puede recorrer de la casa a la plaza. Textiles que, aunque no necesariamente narren historias de violencia o violación a los derechos humanos, hacen parte de una memoria genealógica que toca lo sensible y que pueden llevar también expresiones políticas, sobre todo si se les lleva al espacio de lo público. En este sentido, las prácticas textimoniales encarnan el derecho a narrar, a contar la propia vida con conocimientos heredados o aprendidos que se transmiten a partir de metodologías y formas del hacer que entrelazan pedagogías

y activismos con conocimientos artesanales, trayectorias y experiencias vitales, y que vinculan a las personas que las crean, investigan y promueven con quienes las observan e interpretan.

En este número temático hemos procurado recoger reflexiones que excedan la mirada de las piezas y los artefactos textiles como representaciones de lo social, para entenderles como materialidades que agencian o contienen procesos de configuración cultural (Arnold; Yapita; Espejo, 2007; Arnold; Espejo, 2013; Arnold, 2015; 2016). Lo anterior atendiendo a diferentes fenómenos: la significación de los activismos y la movilización social (Parker, 1984; Pérez; Viñolo, 2010; Sánchez-Aldana; Pérez-Bustos; Chocontá-Piraquive, 2019), las propuestas metodológicas experimentales y exploratorias para la investigación (Rivera, 2017; Cuéllar-Barona, 2019; Pérez-Bustos; Chocontá-Piraquive, 2018; Pérez-Bustos, 2018; 2019; González-Arango, 2019), el acompañamiento psicosocial y el trabajo comunitario en contextos de sufrimiento (Arias-López, 2017; Bello-Tocancipá; Aranguren-Romero, 2020); por ejemplo, aquellas piezas textiles que emergieron en el marco de las dictaduras del cono sur, o las que se elaboran en el contexto del conflicto armado colombiano, pero incluso trabajos relacionados con violencias estructurales y epistémicas (Agosin, 1985; González-Arango, 2015; Quiceno-Toro; Villamizar-Gelves, 2020).

Un primer hilo que enhebra este dossier se refiere a las formas en que el textil moviliza y es testimonio del pasado, el presente y el futuro. Un lenguaje que denuncia tanto en su contenido como en su práctica, que convoca y acciona sobre posicionamientos políticos frente a las vivencias, desigualdades, vulneraciones, pero también reconstrucciones y ejercicios de dignidad y memoria que atraviesan sujetos y comunidades. Los artículos que componen esta sección ejemplifican formas de activismo textil –de “craftivismo”– que llaman la atención sobre las distintas metodologías, abordajes y formas de vincular estos conocimientos con la incidencia política, la documentación sin daño, la investigación, el acompañamiento responsable y comprometido, en el que el proceso de elaboración y juntanza es el centro, el corazón, para comprender las implicaciones y la vida social de los textimoniales y sus creadoras.

En el artículo “Giro gráfico y activismo textil: el bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas”, Rafael Climent-Espino nos invita a reconocer los contextos sociopolíticos en los que emergen las experiencias de activismo textil en Latinoamérica como expresión de una sociedad civil organizada con una historia propia que, desde la década de 1970, ha hecho visible su oposición a las políticas hegemónicas y conservadoras de dictaduras y gobiernos neoliberales. Para su análisis, entrelaza a lo largo del artículo la materialidad, el texto-textil y la textilidad con el fin de desarrollar una serie de conceptos teóricos: testimonio, giro gráfico,

craftivismo, que permiten dimensionar la experiencia de las colectivas textiles de Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais en Brasil: Linhas do Horizonte y Pontos de Luta, las cuales tienen una fuerte tradición textil y cuya particularidad es la relación que mantienen el bordado y la oralidad del canto como construcciones escriturarias de resistencia feminista.

El texto de Sandra Milena Babativa-Chirivi, “Crocheteando sentidos. Experiencias del colectivo Tejedores de Resistencia en Bogotá”, nos muestra el surgimiento de una colectividad en torno a la creación de una pieza testimonial monumental que reflejara la magnitud de la violencia y expresara apoyo al estallido social en Colombia ocurrido en abril del 2021. Este acontecimiento histórico posibilitó el surgimiento de expresiones colectivas que utilizaron el tejido como una forma de protesta, pero también de escucha y sostén emocional mientras acontecían actos violentos y represivos contra la sociedad que se manifestaba. El artículo reflexiona sobre la relación entre el hacer manual, la materialidad, el ejercicio de la memoria y el acto introspectivo y emocional que vincula a las personas reunidas en este hacer colectivo, un tejido a crochet de 1764 cuadritos que conforman la pieza textil. Esta gran bandera que refleja las cifras de la violencia, de los caídos, de los desaparecidos, tuvo una vida social en las marchas, manifestaciones y en los viajes que emprendió para dar lugar a la protesta más allá del territorio colombiano.

El artículo “Memorial y archivo textil El Ojo de la Aguja: diálogos entre investigación y activismo, una propuesta para la *documentación sin daño*”, de las integrantes del colectivo El Ojo de la Aguja (Laura Cristina Cuadros, Adriana Marcela Villamizar-Gelves, Erika Yuliet Álvarez-Calle, Isabel Cristina González-Arango y Heidy Cristina Gómez-Ramírez), nos invita a reflexionar sobre las relaciones que se tejen entre prácticas textiles, activismos y la documentación de coyunturas sociopolíticas como labores de cuidado que trascienden el registro de datos y la visibilización de los hechos, para lograr sensibilizar, recordar y dignificar lo que se documenta. En el contexto de los asesinatos y las graves, masivas y sistemáticas vulneraciones en contra de los líderes, lideresas sociales, defensores, defensoras de derechos humanos y firmantes de paz en Colombia a partir de la firma de los Acuerdos de Paz, el hacer textil se propone como proceso pedagógico y metodología de investigación sobre memorias del presente que retoma los principios del enfoque de la Acción sin Daño (Rodríguez-Puentes, 2010) para registrar, conservar y visibilizar desde la narrativa textil.

Un segundo eje de la revista ofrece textos que exploran la capacidad narrativa de los textiles en la esfera cotidiana y en la configuración de la cultura en un sentido más amplio, particularmente en el caso de algunos pueblos indígenas de Centro y Norteamérica. En este sentido, por ejemplo, Vanina Alejandra Tobar nos invita a adentrarnos en la tradición textil en telar de los tsotsiles de San Bartolomé de los

Llanos y a entender cómo estos objetos cuentan la historia tanto de las mujeres de estas comunidades, sus ciclos de vida, particularmente reproductivos, como de las formas en que estos objetos se entrelazan con la tradición agrícola y alimentaria de la comunidad. En el artículo “Estirando en el telar secretos de abuela india: tradición textil de la comunidad maya tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (sureste de México)”, la autora sostiene que los textiles son y fabrican cuerpo, entendiéndolos como una segunda piel, pero también como producto del movimiento corporal y de la división sexual del trabajo que está en la base de la estructura social tsotsil. Esta reflexión se conecta con el trabajo de José Joel Lara-González sobre las mujeres teenek del pueblo Huasteca. En su artículo “Encarnar el mundo. Las mujeres en la cultura teenek de la Huasteca potosina”, el autor se acerca a las formas narrativas del cuerpo que emergen del bordado del dhayemlaab, una prenda que las mujeres de este pueblo visten sobre su torso y que narra su relación con el cuerpo, así como la historia de su pueblo. Esta pieza textil y su fabricación, al igual que en el caso del telar tsotsil, da cuenta de los roles de género en los Huasteca teenek. Estos dos textos nos invitan a acercarnos a los textiles y sus oficios como capaces de transmitir mensajes políticos y estéticos, y en este sentido como objetos con agencia capaces de configurar cosmogonías étnicas generizadas muy concretas.

Por otra parte, el artículo “Evocaciones y resistencias textiles en la obra de tres escritoras indígenas”, de Mónica Elena Ríos, nos propone pensar la narrativa textil como indistinguible del pensamiento propio que se gesta en los sistemas textuales de las obras que analiza. Estas, en su análisis, aparecen como artefactos culturales en los que se torna indistinguible el oficio textil, del pensamiento y la estética. Lo anterior se plantea en una invitación a revisar la colonialidad que está presente en las discusiones sobre arte y artesanía en el hacer textil en occidente.

Una última hebra de este número temático nos invita a fijarnos en la riqueza metodológica que los haceres textiles encarnan. Encontramos aquí propuestas encaminadas a explorar los aportes que estas prácticas y sus materialidades traen a la pedagogía, la investigación y el acompañamiento terapéutico, desde entradas metodológicas que reconocen la agencia de lo material (y no solo su uso instrumental). En esta línea encontramos el artículo de Mabel Arellano-Luna, “Textiles que cuentan. Afectividades remendadas: corporalidades replicadas y su manifestación textil a partir del vestido como dispositivo de memoria y sanación”, en el que la autora trabaja sobre el vestido como proyección y expansión del cuerpo. Un vestido capaz de recoger, a través de los hilos y sus texturas, las memorias de quien lo crea. También está el artículo de Daniella Castellanos y Diana Carolina Castaño, “Bordando afectos: subjetividad y trueque entre redes de mujeres”, en el que las autoras exploran los afectos y las subjetividades que se reconfiguran a partir de las relaciones

que se tejen en los encuentros desde el bordado, así como lo que se moviliza en los intercambios textiles que tienen lugar por fuera de los circuitos comerciales. Por último, está el artículo de María Belén Tapia-de la Fuente, “Círculo digital de bordado como método de investigación feminista”, en el que la autora da cuenta de un proceso de investigación que exploró cómo los círculos de bordado se constituyen en una práctica feminista y una forma de habitar el cuerpo que, a su vez, construye vínculos entre los cuerpos que bordan juntos.

En este sentido, las reflexiones metodológicas sobre el hacer textil y las relaciones que propician con y para quienes trabajamos en las aulas, la investigación o los espacios terapéuticos, nos permiten acercarnos a cómo dichas prácticas contribuyen a pensar el cuidado y lo cuidadoso de estos haceres, pero también su posibilidad epistemológica.

Algunos de estos textos se tejen con imágenes que despliegan al textil en sus múltiples dimensiones que oscilan entre lo estético y la costumbre, la mujer, la feminidad y el feminismo, subjetividad e intersubjetividad, activismo político y posicionamiento ético.

Es así como en este número los textiles cuentan historias de la casa, de la familia, de los ritos de paso, de nuestra vida cotidiana, pero también revelan cómo el hacer textil comprende una diversidad de prácticas metodológicas que, si bien comparten similitudes, mantienen su especificidad. En este sentido la etnografía ocupa un lugar central en distintos trabajos, sin embargo, se le incorpora de maneras más íntimas, participativas o interseccionales. Los textos nos refieren al conocer bordando, a la intersección entre etnografía, historia oral y antropología, o entre activismo textil e investigación académica, así como al trabajo con las tejedoras, lo que permite entender la multiplicidad de mundos y perspectivas sin pretender darles voz.

La inmersión etnográfica es presencial y virtual, individual y grupal, de tal forma que emergen miradas muy variadas sobre el tejido en el espacio familiar y cultural, la continuidad del textil como parte del ciclo de vida, las pausas que imponen el rayo y la naturaleza, el registro del diseño y sus significados, la construcción del archivo textil, las entrevistas con mujeres tejedoras y la introspección profunda de quien investiga sobre las implicaciones de estar implicada, y sobre la propia historia familiar en el hacer textil.

Distintas etnografías locales permiten comprender la intimidad cultural del textil en comunidades indígenas de México como la maya, zapoteca, mixteca y huasteca, el textil de las mujeres maya Kaqla en Guatemala, Abya Yala (continente americano designado por el Pueblo Gunadule o Kuna), el bordado colectivo de mujeres que son parte de Tejedores de Resistencia y El Ojo de la Aguja, ambos en Colombia, y dos bordadeiras brasileñas: Linhas do Horizonte y Pontos de Luta. La investigación

etnográfica también dialoga con la investigación documental y acercamientos interpretativos del texto y la poesía para examinar el lugar que ocupan el textil y las metáforas textiles en distintas comunidades indígenas.

Margarita Cuéllar-Barona

(Universidad Icesi, Colombia)

Isabel Cristina González-Arango

(Universidad de Antioquia, Colombia)

Tania Pérez-Bustos

(Universidad Nacional de Colombia)

Mariana X. Rivera

(Dirección de Etnología y Antropología Social-INAH, México)

Yael Siman

(Universidad Iberoamericana, México)

Referencias

- Agosin, Marjorie (1985). Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, *LI*(132-133), 524-529.
- Arias-López, Beatriz Elena (2017). Entre-tejidos y Redes. Recursos estratégicos de cuidado de la vida y promoción de la salud mental en contextos de sufrimiento social. *Prospectiva. Revista de Trabajo e Intervención Social*, *23*, 51-72. <https://doi.org/10.25100/prts.voi23.4586>
- Arnold, Denise; Yapita, Juan de Dios; Espejo, Elvira (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Plural/ILCA.
- Arnold, Denise; Espejo, Elvira (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.
- Arnold, Denise (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles andinos como escritura. En *Textualidades: entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (pp. 39-64), editado por Luis Fernando Garcés; Walter Sánchez. Cochabamba: INIAM/ Universidad de San Simón.
- Arnold, Denise (2016). Los textiles comparados con los *khipus*. Hacia un lenguaje tejido en común de documentación en los Andes surcentrales. En *Bolivia. Lenguajes gráficos*, tomo I (pp. 282-320). La Paz: Fundación Simón I. Patiño.
- Bello-Tocancipá, Andrea Carolina; Aranguren-Romero, Juan Pablo (2020). Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART*, *6*, 181-204. <https://doi.org/10.25025/harto6.2020.10>

- Cuéllar-Barona, Margarita (2019). Manos al aula: lanas, hilos y agujas como herramientas para pensar el cuerpo. En *Las profes. Ellas enseñan, ellas relatan* (pp. 60-69), editado por Angélica Burbano; Wendy López; Oscar Ortega. Cali: Editorial Universidad Icesi. <https://doi.org/10.18046/EUI/ee.5.2019>
- González-Arango, Isabel (2019). *Repositorio digital para la documentación de textiles testimoniales del conflicto armado en Colombia*. [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Recuperado de https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/16377/1/Gonz%c3%a1lezIsabel_2019_RepositorioTextilesTestimoniales.pdf
- Parker, Rozsika (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I.B. Tauris.
- Pérez, Alba; Viñolo, María (2010). Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social. En *¿Por qué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes, sujetos de acción política* (pp. 41-54), dirigido por Carmen Gregorio Gil. Granada: Perspectivas feministas en investigación social/Universidad de Granada/Junta de Andalucía.
- Pérez-Bustos, Tania (2018). “Let Me Show You”: A Caring Ethnography of Embodied Knowledge in Weaving and Engineering. En *A Feminist Companion to the Posthumanities* (pp. 175-187), editado por Cecilia Asberg; Rosi Braidotti. Cham: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-62140-1>
- Pérez-Bustos, Tania (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades. Revista de Antropología*, 74(1), 1-7. <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04>
- Pérez-Bustos, Tania; Chocontá-Piraquive, Alexandra (2018). Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica. *Debate Feminista*, 56, 1-25. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>
- Quiceno-Toro, Natalia; Villamizar-Gelves, Adriana (2020). Mujeres atrateñas, oficios reparadores y espacios de vida. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(2), 111-137. <https://doi.org/10.22380/2539472X.702>
- Rivera, Mariana (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas. Revista de ciencias sociales y humanas*, XV(27), 139-160. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.17163/uni.n27.2017.6>
- Rodríguez-Puentes, Ana Luz (2010). *El enfoque ético de la Acción sin Daño*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Programa de Iniciativas Universitarias para la Paz y la Convivencia (PIUPC).
- Sánchez-Aldana, Eliana; Pérez-Bustos, Tania; Chocontá-Piraquive, Alexandra (2019). ¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital*, 19(3), e2407. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2407>

Giro gráfico y activismo textil: el bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas *

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5050>

*Graphic Turn and Textile Activism: Embroidery as Political
Testimony in two Brazilian Craftivist Associations*

Rafael Climent-Espino**

Baylor University (Waco, Estados Unidos)

.....

* Este artículo es parte de un proyecto de libro provisionalmente titulado *La agencia femenina a través de la creación textil en América Latina* que se encuentra en su última fase de preparación. Es un proyecto en el que he estado trabajando en los últimos años y que he podido desarrollar en gran medida gracias al apoyo del Decanato de Investigación de Baylor University. Artículo de investigación recibido el 31.08.2021 y aceptado el 11.02.2022.

** Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Purdue (Estados Unidos). Su investigación se centra en la narrativa brasileña e hispanoamericana de los siglos XX y XXI, en específico en cuestiones relacionadas con la materialidad del texto. Por otra parte, su trabajo examina el papel de la comida en la ficción latinoamericana. Entre sus publicaciones recientes destacan los volúmenes colectivos *Perspectivas críticas da literatura brasileira no século XXI* (2021) y *Food, Texts and Cultures in Latin America and Spain* (2020). Correo electrónico: rafael_climent@baylor.edu ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2998-3245>

Cómo citar/How to cite

Climent-Espino, Rafael (2022). Giro gráfico y activismo textil: el bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas. *Revista CS*, 38, 16-47. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5050>

Resumen

Abstract

En este ensayo se analizan las prácticas del activismo textil de dos asociaciones de *bordadeiras* brasileñas: *Linhas do Horizonte* y *Pontos de Luta*. Considerándolos *textimonios*, el texto ofrece una exégesis de los bordados enmarcándolos en el contexto latinoamericano dentro de lo que se ha denominado *giro gráfico*. A su vez, se relaciona la práctica del bordado con el llamado *craftivismo*, que se ejemplifica con un corpus limitado de bordados elaborados entre 2016 y 2021. *Linhas do Horizonte* y *Pontos de Luta* tienen una marcada ideología de izquierda y su labor principal es denunciar los atropellos contra el sistema social público y la disminución de libertades personales llevados a cabo por los gobiernos del conservador Michel Temer y del ultraconservador Jair Bolsonaro. Su activismo textil tiene el propósito de crear, a través del bordado, artefactos textiles para defender un amplio abanico de causas con las que se identifican.

PALABRAS CLAVE:

giro gráfico, craftivismo, textimonio, activismo textil, activismo político en Brasil

.....

This essay analyzes textile activism practices of two Brazilian embroidery associations: *Linhas do Horizonte* and *Pontos de Luta*. By considering embroideries as *textimonies*, this article offers an exegesis of embroidery practices, and frame them in the Latin American context within what has been called *the graphic turn*. Furthermore, a connection between embroidery and the so-called craftivism will be established. I will deal with a limited corpus of embroideries made in the period 2016-2021. *Linhas do Horizonte* and *Pontos de Luta* have a clear leftist ideology, their main task being to denounce attacks against the social system and against the reduction of personal freedoms carried out by the administrations of the conservative former president Michel Temer, and the ultra-conservative current president Jair Bolsonaro. The textile activism of these associations has the purpose of creating, through embroidery, textile artifacts to defend a wide range of social causes that they identify themselves with.

KEYWORDS:

Graphic Turn, Craftivism, Textimony, Textile Activism, Brazilian Political Activism

Na teia da manhã que se desvela,
a rendeira compõe seu labirinto,
movendo sem saber e por instinto
a rede dos instantes numa tela.
Ponto a ponto, paciente, tenta ela
traçar no branco linho mais distinto
a trama de um desenho tão sucinto,
como a jornada humana se revela.
Em frente, o mar desafia a eternidade
noutra tela de espuma e esquecimento,
enquanto, entrelaçado, o pensamento
costura sobre o sonho a realidade.
Em que perda tela mais extrema
foi tecida a rendeira a este poema? (...)¹

A rendeira, Adriano Espínola

Introducción: materialidad del bordado y activismo textil

La pobreza y la desigualdad siguen siendo problemas acuciantes e irresolutos en la sociedad latinoamericana del siglo XXI. La falta de inversión pública en el sistema social ha hecho que la debilidad y las deficiencias de los sistemas públicos de salud se hayan agravado en los últimos años, sobre todo desde que se inició la pandemia del coronavirus a finales de 2019. Como consecuencia de esa falta de inversión en servicios sociales, se han visto durante estos últimos dos años de pandemia imágenes sobrecogedoras de sufrimiento y cifras de muertos impactantes en América Latina, especialmente en Brasil. Es, pues, patente el hecho de que el trabajo realizado por las distintas administraciones para dotar de mejores condiciones a los servicios sanitarios no ha sido suficiente en absoluto; y que las cuestiones sociales no han sido prioridad para los varios gobiernos que han detentado el poder, aun cuando hayan sido, a veces, de distinto signo político. No obstante, vale la pena aclarar que la gran mayoría de las constituciones latinoamericanas explicitan el derecho de

.....

1. "En el tapiz de la mañana que se desvela, / la encajera compone su laberinto, / moviendo sin saber y por instinto / la red de instantes en una tela. / Puntada a puntada, paciente, ella intenta / trazar en el blanco lino distinguido / la trama de un dibujo tan sucinto, / cómo la jornada humana se revela. / Enfrente, el mar desafía la eternidad / en otro tapiz de espuma y olvido, / mientras, entrelazado, el pensamiento / cose sobre el sueño la realidad. / ¿En qué pérdida tela más extrema / fue tejida la encajera a este poema? (...)" (traducción propia).

los ciudadanos a condiciones de vida dignas². Así, la percepción de la población es que la enrevesada escritura de textos judiciales, constitucionales, etc. en los que se plasman sus derechos son un laberinto burocrático que dificulta la puesta en práctica de políticas públicas y que, en cualquier caso, apenas ha ayudado a fomentar la justicia social y a mejorar las condiciones de vida de millones de personas. Por el contrario, toda esa excesiva burocratización del sistema puede ser vista como fuente de problemas o parte del deterioro sistémico de los Estados³. Ante la pasividad de las instituciones y el agravamiento de las problemáticas sociales, la sociedad se ha visto en la necesidad de salir a la calle a manifestar su descontento principalmente –pero no de forma exclusiva– con las políticas públicas llevadas a cabo por gobiernos neoliberales de ideología conservadora, que priorizan el lucro económico sobre cuestiones sociales, sanitarias, medioambientales, etc. Debido a ese malestar, una parte de la sociedad latinoamericana ha decidido plantar cara a esas políticas austeras de regresión social que, a menudo, han estado acompañadas de recortes en libertades personales. Esos sectores descontentos de la población han optado por organizarse en movimientos de activismo político para, así, oponerse a las políticas hegemónicas llevadas a cabo por diferentes gobiernos neoliberales. Pues bien, el activismo textil que se analiza en este ensayo responde con originales y elaboradas creaciones a esas problemáticas sociales, y se manifiesta en contra de la merma del estado del bienestar y a favor de las políticas de igualdad.

A modo de premisa para el análisis, quiero iterar una idea que es bien conocida por quienes se dedican tanto a los estudios textuales como a los textiles: las etimologías de *tejido* y *texto* confluyen en las lenguas neolatinas. Según Joan Corominas (1980: 450), ‘tejer’ tiene su raíz en el latín *tēxĕre*, mientras ‘texto’ vendría de *textus*, participio de *tēxĕre*. Tejido y texto tienen un étimo común en la mayoría de las lenguas romances, como lo atestigua Corominas (1980: 450-451). Esta etimología que engloba al texto como un tipo de tejido y no al revés, como se propone a menudo, establece una relación de filiación entre ambos vocablos que es de suma importancia en mi análisis pues, en efecto, asumo el texto como un tejido que corresponde leer de manera contextual y cuya materialidad es relevante para su lectura.

A lo largo de la historia, los textos legislativos han estado al servicio del poder político hegemónico, tras el que se suele encontrar la mano negra del poder económico. Esos textos han servido como herramienta para justificar y legislar políticas

.....
2. A este respecto, ver Krennerich y Góngora-Mera (2006).

3. No debe extrañar que recientemente un 78% de chilenos haya votado recientemente a favor de redactar una nueva constitución para Chile (Montes, 2020). Así, se dejará atrás el texto constitucional elaborado durante la dictadura de Augusto Pinochet.

que van contra los intereses mayoritarios de la ciudadanía⁴. A mi modo de ver, estas ideas estarían estrechamente relacionadas con lo que Michel de Certeau propone con el concepto de *economía escrituraria*:

Del nacimiento a la muerte, el derecho se ‘apropia’ de los cuerpos para hacerlos texto. Por medio de toda clase de iniciación (ritual, escolar, etcétera) los transforma en tablas de la ley, en cuadros vivos de reglas y costumbres (...) Estas escrituras efectúan dos operaciones complementarias: para estas escrituras, los seres vivos son, por un lado, ‘puestos en texto’, transformados en significantes de las reglas (se trata de una intextuación) y, por otro lado, la razón o el *Logos* de una sociedad ‘se hace carne’ (se trata de una encarnación). (De Certeau, 2010: 153)

Así, el texto legislativo, al igual que el bíblico (*biblia* = libros), es disciplinante en el sentido foucaultiano, o sea, es parte de una táctica del poder. La *economía escrituraria* forma parte de esa táctica, pues al alfabetizarnos entramos ingenuamente en un mundo donde el poder ya está estructurado. El activismo textil se distancia de esos textos y usa nuevas materialidades para dar forma a las protestas y a las posturas contestatarias buscando tener una mayor relevancia mediática, ideológica y política en el ágora. Esas creaciones textiles que ahora se exponen en el espacio público formarían parte de lo que se ha dado en llamar *giro gráfico*, concepto que desarrollaré más adelante, pero implica que, al contrario de lo que ocurría antes, ahora la escritura no está en manos de una elite jurídico-administrativa, sino que el emisor es el pueblo que teje, escribe y crea en comunidad para dirigirse no solo al mismo pueblo, sino también a la clase política. Con el *giro gráfico* la escritura sale a calle, está claramente mostrada y expuesta para ser vista. Estaríamos aquí ante lo que Armando Petrucci ha denominado *escrituras expuestas* que define como “cualquier tipo de escritura concebido para ser usado, y efectivamente usado, en espacios abiertos, o incluso en espacios cerrados, con el fin de permitir una lectura plural (de grupo o de masas) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta” (1999: 60). Esta es también una de las características del *giro gráfico*: la exposición pública de las elaboraciones.

Ahora, la protesta no se hace más *por escrito* para enviarla a las instancias de turno; se trata de sacar la denuncia a la calle, hacerla visible y compartirla con los conciudadanos. Como es sabido, esa nueva materialidad de la protesta en Latinoamérica se halló en lo textil desde la aparición de las primeras arpilleras en Chile,

4. En este punto interesa traer a colación los conceptos de *ciudad letrada* (Rama, 1998: 31-41) y *ciudad escrituraria* (Rama, 1998: 42-60), con los que Ángel Rama examinó con minuciosidad y agudeza la forma como el sistema administrativo y burocrático impuesto por los españoles a su llegada a América trajo consigo una escritura alfabética que se convirtió en arma de poder del Viejo Mundo, al marginar a todo aquel que no la entendiera o manejara.

al inicio de la década de 1970, para protestar contra los abusos de la dictadura del general Augusto Pinochet (1974-1990)⁵. El activismo textil tiene una historia propia y la textilidad aparece desde hace décadas en las manifestaciones y protestas en el espacio público a lo largo y ancho de América Latina. En efecto, la arpillera chilena es el punto de partida del activismo textil de agencia femenina latinoamericano: ha creado escuela y se ha expandido como forma de protesta a prácticamente todos los rincones del continente. Importa, por tanto, reflexionar no solo sobre la materialidad del bordado, del texto, del dibujo, etc., sino también sobre su proceso de génesis pues, como argumentaré en las páginas que siguen, serán pertinentes para tener una comprensión más abarcadora de las prácticas del activismo textil.

En este ensayo centro mi análisis en dos asociaciones de *bordadeiras* brasileñas –Linhas do Horizonte y Pontos de Luta– de la ciudad de Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais, donde residí por algún tiempo. Analizo el activismo textil de estas dos asociaciones y cómo ha sido en el último lustro su labor de denuncia ante la disminución de las libertades personales, y frente a los atropellos sociales llevados a cabo por los gobiernos del conservador Michel Temer (2016-2018) y del ultraconservador Jair Bolsonaro (2019 - actualidad). Se expone la manera en que Linhas do Horizonte y Pontos de Luta se posicionan de forma clara en el plano ideológico y tienen el propósito de crear, a través del bordado, artefactos textiles de diversa factura para defender y apoyar un amplio abanico de causas con las que se identifican. La intención última es, a través de las problemáticas que visibilizan los bordados, despertar conciencias entre la ciudadanía brasileña para invitar a la reflexión crítica sobre diferentes circunstancias de la más inmediata realidad social que circunda a las bordadoras y afecta a grandes capas de la población.

La elaboración común de las piezas creadas aporta un sentido de pertenencia grupal y de comunidad que acoge a individuos interesados en defender el bienestar social y el estado del bienestar, con lo que da valor al activismo textil. Es por ello que las temáticas de los bordados abarcan desde causas estrictamente políticas, tales como la oposición al *impeachment* que destituyó de su cargo a la presidenta Dilma Rousseff (2016), el encarcelamiento del presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2018) o el llamado Caso Marielle Franco (2018), hasta la denuncia de los feminicidios, la defensa del trabajo de las brigadas de médicos cubanos en Brasil, el rechazo a la homofobia y a los crímenes homófobos, la celebración de importantes figuras femeninas para la historia brasileña, la lucha antirracista o la defensa de los derechos de la comunidad LGBTQ en Brasil, especialmente atacada y vilipendiada por la actual administración del presidente Jair Bolsonaro.

.....
 5. La bibliografía sobre las arpilleras chilenas es extensa: ver Paiva y Hernández (1983), Agosín (1996), Adams (2014), Bryan-Wilson (2017: 143-178) y Sánchez y Ortiz (2019).

Marco teórico: *testimonios*, giro gráfico y craftivismo

Como contraste con los textos legislativos que se encuentran en libros cerrados a los que la clase política alude de acuerdo con su conveniencia, los artefactos textiles para protestar son expuestos en la plaza pública, a la vista de todos. Se usan en manifestaciones populares de protesta y, en no pocos casos, se visibilizan en redes sociales. En relación con la materialidad de estas producciones, cabe definir la *textilidad* como una característica distintiva de las mismas; con *textilidad* me refiero a cualquier diseño o elaboración creados con material textil. Además, hay en el activismo textil cierta intención de testimoniar hechos pues pretende, a través del bordado, plasmar, documentar, visibilizar y, en última instancia, denunciar injusticias para que no se olviden. Esos bordados pueden ser tapices, almazuelas, *quilts* o edredones que, como en el caso ampliamente estudiado de las arpilleras chilenas, rememoran circunstancias históricas específicas que fueron traumáticas en la vida de sus creadoras.

Por otra parte, estas creaciones textiles constituyen herramientas de resistencia surgidas en contextos de violencia o de recortes sociales, a menudo elaboradas por mujeres de clases sociales desfavorecidas. Debido a esas características, propongo denominar estos textiles de carácter testimonial como *testimonios*, término en el que quiero detenerme para desarrollarlo brevemente. Si bien es cierto que el vocablo *testimonio* ha sido usado en distintos trabajos académicos, no puedo constatar que haya sido desarrollado como concepto teórico de utilidad para su uso dentro de los estudios textiles o del campo del activismo textil. Sugiero ir más allá de lo anecdótico en la casi total coincidencia en homofonía y homografía de los vocablos ‘testimonio’ y ‘*testimonio*’ para dotar este último de un contenido semántico propio y más elaborado, útil para quienes quieran analizar el activismo textil o el bordado como forma de protesta. La definición de *testimonio* que propongo establece una filiación con las características del género narrativo testimonial o del testimonio latinoamericano –género que, por cierto, no está exento de acaloradas polémicas críticas (Gugelberger, 1996: 1-19; Acedo-Alonso, 2017). La narrativa testimonial incluye textos pioneros como *Si me permiten hablar* (1977) de Domitila Barrios de Chungara en Bolivia; *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1982) de Rigoberta Menchú en Guatemala; o *Don’t Be Afraid Gringo* (1987) de Elvia Alvarado en Honduras⁶. Es este tipo de literatura de autoría femenina –importa resaltar este hecho– el que ha sido llamado “literatura de resistencia” por Barbara Harlow (1987), una resistencia también reivindicada por el activismo textil.

6. Para una definición de testimonio, ver Berveley (1989: 12-13) y Yúdice (1991: 17). Para una revisión reciente del concepto y la historia del testimonio, ver Seligmann (2003; 2012).

Así pues, por analogía, propongo que el *textimonio* se considere también una escritura *sui generis* de resistencia (ver Figura 1). De forma concisa, considero *textimonio* a un escrito de materialidad textil y de carácter visual, verbal o no verbal, elaborado manualmente mediante bordado, de autoría grupal –o individual en un contexto grupal– frecuentemente de agencia femenina, y de contenido por lo general (auto) biográfico o relacionado con la realidad inmediata de la bordadora (ver Figura 2). Es decir, las bordadoras a menudo han presenciado en primera persona las acciones que bordan, o son acciones que les atañen de manera directa como mujeres. El *textimonio* es un grito de resistencia, una reclamación, una queja que se enfrenta a injusticias pasadas o presentes para que, por un lado, no caigan en el olvido; y por otro, se reclame un cambio de actitud por parte de las administraciones públicas sobre esas injusticias. La intención es que el proceso común de la elaboración de bordados *textimoniales* sea una suerte de terapia o catarsis, pues se considera este bordar en comunidad como un tratamiento para que quienes lo realizan tomen conciencia de una causa o se liberen del dolor, de la tristeza o, efectivamente, del trauma que les causó alguna acción violenta en el pasado. Por tanto, el *textimonio* se puede vincular, a mi modo de ver, con las narrativas o testimonios del trauma en Latinoamérica: serían parte de esas “huellas del trauma”, como ha denominado la analista cultural feminista Griselda Pollock (2013b) a toda una serie de elaboraciones artísticas que tienen como eje central experiencias traumáticas. Pollock analiza en profundidad creaciones de agencia femenina de distinta índole surgidas de experiencias traumáticas y plantea hasta qué punto estas manifestaciones artísticas son transformativas para quienes las realizan y quienes las observan. Pollock no habla de curar el trauma a través de estas prácticas artísticas, sino que las considera herramientas transformadoras para el espectador que las observa y reflexiona sobre ellas. Para Pollock, estas creaciones formarían parte del duelo que surge tras la experiencia traumática.

Como ya se ha afirmado, en los contextos totalitarios los textos legislativos han sido parte del aparataje coercitivo de los Estados y han formado parte de la estrategia del poder para mantener el statu quo. Cuando en esos contextos el propio Estado ejerce la violencia, esos textos justifican, minimizan o ignoran agresiones violentas amparando a quienes detentan el poder. Así pues, si el texto alfabético está controlado, contaminado, por las autoridades, habrá que buscar un nuevo código para, por una parte, informar, constatar y denunciar la injusticia y, por otra, exigir verdad y justicia. Ese nuevo código, que ha de estar fuera del orden escriturario coercitivo controlado por las instancias gubernamentales, se hallará en la textilidad como característica material de una nueva producción de textos y gráficas.

En tiempos recientes se ha propuesto el concepto de *giro gráfico*, cuyo desarrollo no ha sido completamente definido todavía. Es un concepto que se viene fraguando

dentro del marco de la *Red Conceptualismos del Sur* por una serie de investigadores⁷. Es en la órbita de este concepto donde enmarco la labor de las dos asociaciones de *bordadeiras* brasileñas que analizo en la siguiente sección. El concepto de *giro gráfico* abarcaría la gráfica política, recurso bastante usado en algunas elaboraciones del activismo textil. Podría definirse como⁸:

(...) una investigación en curso de la RedCSur [*Red Conceptualismos del Sur*] que reúne y pone en relación un conjunto de iniciativas gráficas impulsadas por productores visuales, artistas y colectivos (integrados o no por artistas), que transforman radicalmente su modo de hacer, su lenguaje y su circulación a partir del impacto que produce determinado acontecimiento político, las urgencias que el contexto desata. *El giro gráfico* no se restringe a la condición de ser impulsados por artistas sino que abarca producciones visuales de los movimientos sociales, manifestaciones que se vinculan a tradiciones populares, procedimientos colectivos y anónimos o sin autoría definida, prácticas en la calle o más ampliamente en el espacio público, modos de hacer y procedimientos colectivos que proponen estrategias variadas de visibilización de demandas sociales urgentes en la esfera pública y que muchas veces están por fuera del territorio del arte. (“Gráfica política: una investigación en curso”, s. f.)

No se debe pasar por alto el hecho de que se habla de *giro gráfico* en el sentido etimológico de la raíz griega de este término: γράφω (*gráphō*, grafo), o sea, como escritura permanente. Creo importante mencionar que este concepto es similar al de “intervenciones estético-políticas” (Espantoso-Rodríguez; Vanegas-Carrasco; Torres-Arroyo, 2017: 13) que también se ocupa del arte público en relación con las tensiones políticas que se viven en una comunidad. Además, en entrevista reciente, la curadora Ana Longoni, quizá la figura más relevante en la elaboración del concepto de *giro gráfico*, da algunos detalles más de las características que tiene este nuevo *giro*. Añade Longoni que:

7. El “giro gráfico” es una investigación en proceso de la *Red Conceptualismos del Sur* (RedCSur). Los coordinadores asociados con este proyecto son Ana Longoni, Tamara Díaz Bringas y André Mesquita.

8. El concepto de *giro gráfico* es consecuencia de una revisión que se ha hecho desde las ciencias sociales, principalmente desde la antropología, para posibilitar nuevas maneras de entender el mundo con un cambio de perspectiva. Comenzó con el llamado *giro ontológico* teorizado por Philippe Descola y Eduardo Viveiros de Castro quienes, *grosso modo*, problematizan la relación de la sociedad y la naturaleza para proponer una exploración de la antropología que vaya más allá de lo meramente humano. Una visión abarcadora sobre este concepto es la que ofrecen Ruiz-Serna y Del Cairo (2016). A raíz de este giro, han surgido otros como el *giro cultural* de Fredric Jameson (2002), el *giro material* (Grafton, 2007) y el que aquí se señala: el *giro gráfico*, que también cuestiona la relación de la sociedad con lo cultural, lo material, lo gráfico y lo político.

Estamos (...) trabajando sobre un nuevo proyecto colectivo en la Red Conceptualismos del Sur que se llama *El giro gráfico* (...) Nuestra propuesta es traer el tiempo presente al museo. Nos parece que estamos ante un nuevo ciclo histórico atravesado por urgencias y que nos interpelan en el sentido de volver a pensar las formas de acción política ante un contexto muy hostil, que tiende a nombrarse en términos de neo-fascismo o de fascismo contemporáneo. (...) Nos parece muy importante recurrir al museo [Centro de Arte Reina Sofía] como una caja de resonancia que conecte, amplifique y evidencie las formas en que se están generando múltiples resistencias. Resistencias desde el feminismo, desde los movimientos indígenas, los movimientos LGTB, los movimientos estudiantiles. Diferentes resistencias en todo el continente americano y más allá de él. También a nivel de defensa de la dimensión ecológica, frente al extractivismo y al arrasamiento del planeta. Temas urgentes y, a la vez, de larga data, frente a los que nos encontramos múltiples formas que llamamos *gráficas*. Incluimos formas de visibilización a través del bordado o de la acción en la calle o de la performance. Diferentes formas de entender lo creativo como una herramienta de denuncia, pero también de transformación política y de imaginación de nuevas formas de futuro. (...) El presente cambia todo el tiempo. ¿El presente es el *impeachment* a Dilma, es el *Fora Temer* o es las protestas contra Bolsonaro o lo que vendrá los próximos años? (...) El Giro Gráfico es un proyecto con mucho debate interno. (Lopes-Zamariola, 2019: 212-213)

No puede pasar desapercibido el hecho de que, si bien la propia Longoni sostiene que muchas de estas creaciones, entre ellas los bordados de agencia femenina, podrían estar fuera del terreno del arte, las incorpora en las exposiciones de un centro de arte de relevancia internacional como el Reina Sofía de Madrid. Hay aquí una clara apuesta por incluir la obra creada por mujeres que, cabe decir, ha sido históricamente excluida del terreno del arte, como ha puesto de manifiesto Maria A. Trasforini (2009) al analizar en detalle a través de qué vías el género ha excluido/incluido a las mujeres en el terreno del arte en la modernidad, centrándose en el siglo XIX.

En relación con esta noción del *giro gráfico* se puede plantear que el *testimonio* es un contradiscurso, una manera de materializar formas de resistencia que se oponen al discurso hegemónico u oficialista desde las instituciones del Estado. En Chile, ese nuevo código se halló en la arpillera: supuso una revulsión y una nueva forma de expresión que fomentaba la participación en comunidad y empoderaba a la mujer en un contexto de sororidad, retomando una labor históricamente devaluada por el patriarcado –el bordado y la costura–⁹. La *textilidad* de estas creaciones surge como reacción pacífica y subversiva, enérgica e insumisa, ante el desgarrar sufrido por todo

.....
9. Roszika Parker ha analizado en su ya clásico *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* cómo en el Reino Unido, específicamente en el contexto de la Gran Bretaña de la Segunda Revolución Industrial (1870-1939), empieza a producirse una resignificación de las labores domésticas

tipo de violencias y atropellos que sufren las clases trabajadoras y más desfavorecidas de la sociedad latinoamericana. El activismo textil se presenta como respuesta pública, de contundente denuncia, ante el orden coercitivo del Estado.

Ana Longoni ha puntualizado que el giro gráfico trata “las formas de acción gráfica, entendiéndolas en un sentido amplio como modos de tomar posición en el espacio público, que se inaugurará como exposición en el museo [Reina Sofía] en mayo de 2022” (“Ana Longoni, sobre la reapertura de museos: ‘no queremos que vuelva la normalidad, porque era también el problema’”, 2020). Curiosamente, la inclusión de estas producciones textiles de agencia femenina en las grandes pinacotecas europeas plantea un cuestionamiento de los relatos construidos alrededor del canon histórico-artístico hegemónico, así como de la construcción de categorías como *arte y artesanía*, *baja y alta cultura*, etc., tal y como lo exponen Rozsika Parker, Griselda Pollock y Maria Antonietta Trasforini en algunos de sus estudios. Pollock (2013a) ha analizado críticamente cómo el arte por antonomasia se ha asociado con lo masculino, mientras que se han preestablecido etiquetas de diferenciación de género como *arte femenino* o *arte feminista* para referirse a creaciones de agencia femenina. Así pues, argumenta Pollock (2013a: 58), en la historia del arte, también escrita por hombres, el *arte de mujeres* estaba ya separado del arte y su calidad era supuestamente inferior. Para Pollock se hace imperante revisar, rastrear, recuperar y visibilizar el trabajo de mujeres artistas para su inclusión en la historia de la que han sido excluidas con el argumento de que esas figuras eran inexistentes y que sus creaciones eran de menor calidad que la de los hombres.

Los bordados en América Latina están relacionados con todo tipo de temáticas, entre ellas la denuncia de la violencia sistémica de algunos Estados. El activismo textil constata la muerte, el asesinato y la desaparición de seres queridos y discuten al Estado como partícipe de algunos de esos crímenes¹⁰. No obstante, no todas

.....
 como la costura y el bordado con la emergencia de los movimientos feministas que vindican la igualdad de derechos entre hombres y mujeres.

10. Me refiero aquí a las arpilleras en el caso de Chile, a los bordados reunidos en el *Archivo digital de textiles testimoniales* que incorporan casos de desplazamientos forzados en Colombia, o al singularísimo proyecto “Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo” (s. f.) de México. Cabe mencionar también el proyecto “Bordamos feminicidios” (Zamora, 2019) que surgió en 2011, en cuya página web se afirma lo siguiente: “El bordado es una tecnología que puede englobar el sincretismo de una comunidad, dar cuenta de los conocimientos ancestrales y expresar emociones a través de los hilos. También es un acto de paciencia, creatividad, tranquilidad. Y ¿por qué no? ser al mismo tiempo un acto de protesta... una exigencia para detener la violencia contra las mujeres, así lo piensa *Bordamos Feminicidios* una iniciativa que busca dar nombre y memoria a muchas víctimas de la violencia extrema contra las mujeres”. En el contexto chileno, un grupo que también tiene la intención de defender los derechos de las mujeres y denunciar la violencia machista es Bordadoras en Resistencia (2022).

FIGURA 1 | “8M: Bordaremos Resistência (Q. E.)”. Pontos de Luta



Fuente: cortesía de Pontos de Luta (2020).

esas creaciones se relacionan con la violencia. El caso de Brasil es peculiar pues es en este país el abanico reivindicaciones políticas a través del bordado es de lo más extenso. Para enmarcar las prácticas de escritura bordada que se analizan en los próximos apartados recurriré, por una parte, al mencionado *giro gráfico*; y por otra, propongo incluir este activismo textil dentro del *craftivismo*, movimiento de carácter internacional que aúna artesanía y activismo político. A mi modo ver, las actividades *craftivistas* están claramente relacionadas con el *giro gráfico*: el segundo abarcaría en gran medida a las primeras.

El activismo textil surge de la cotidianidad política y está anclado en la realidad inmediata de quienes lo producen. Los activistas se sienten apelados por una circunstancia determinada y deciden responder elaborando piezas textiles para apoyar y defender ideas, reivindicaciones y reformas, o bien para oponerse a cam-

bios que se llevan a cabo desde las instituciones. Como veremos en este apartado, el bordado surge del deseo de una parte de la ciudadanía de implicarse en las decisiones políticas para mostrar acuerdo o desacuerdo con ellas. Hay, por tanto, un componente ideológico claro en el activismo textil, son grupos que crean bordados en comunidad cuyas elaboraciones deben entenderse como originales formas de expresión de la ciudadanía. A través de la elaboración de bordados se opera una agencia por parte de mujeres que quieren hacerse oír, ser escuchadas y alzar su voz para interactuar con las decisiones políticas que afectan a su entorno. Además, es frecuente que estos colectivos lleven su producción al espacio público para visibilizar sus protestas; así ocurre con las dos asociaciones de bordadoras que se analizan en el siguiente apartado.

En cuanto a la forma, las prácticas del bordado que se analizan se relacionan con el llamado *craftivism* o *craftivismo*, como viene designándose en publicaciones académicas en español y portugués; este término, de origen estadounidense y acuñado en 2003, designa la mezcla entre artesanía (*craft*) y activismo (*activism*) político¹¹. Las arpilleras chilenas deben considerarse precursoras del movimiento *craftivista*. Remarco este hecho pues ocurre que la crítica anglosajona a veces ignora precursores de otros ámbitos culturales arrojándose una originalidad que ya estaba en otras geografías. Que el término *craftivismo* sea de origen anglosajón no implica que las y los iniciadores de aquello que designa sean producciones culturales o sujetos de ese ámbito cultural. Por otra parte, el *craftivismo* se ha relacionado con la cuarta ola feminista por su clara reivindicación de los derechos de las mujeres en las sociedades actuales. De hecho, las temáticas feministas son recurrentes en las producciones textiles de *Linhas do Horizonte* y *Pontos de Luta*¹². El bordado es un elemento esencial con el que trabajan estos activistas, que tienen en el *Craftivism Manifesto* (Baumstark *et al.*, 2017) las líneas maestras a seguir del movimiento. En este manifiesto se afirma lo siguiente:

Un *craftivista* es cualquiera que utilice su oficio para ayudar a un bien mayor. Tu oficio es tu voz. El *craftivismo* trata de levantar conciencias, crear un mundo mejor puntada a puntada, con cosas hechas a mano por personas. Trata también de compartir ideas con otros de manera cordial, no divisoria, y de celebrar las técnicas tradicionales de una nueva manera. Se propone recordar y respetar a aquellos creadores que vinieron antes que nosotros, añadiéndolos al diálogo y, a la vez, dejar algo para la próxima generación

11. El término *craftivism* fue acuñado por primera vez en 2003 por la escritora estadounidense Betsy Greer (2008; 2014), que lo desarrollaría después en varios libros.

12. Para más información sobre los objetivos e intencionalidades del *craftivismo* como movimiento de carácter internacional, ver Gauntlett (2011) y Corbett y Housley (2011).

de craftivistas. El craftivismo crea conversaciones amplias sobre problemáticas sociales incómodas. Un craftivista es cualquiera que utilice su oficio para ayudar a un bien mayor o para resistir ante grandes enfermedades sociales. La artesanía de un único individuo puede marcar la diferencia. Los craftivistas abren mentes y corazones. Se trata de conectar a través, por, y con las artes y oficios para crear una sociedad más compasiva. Los craftivistas son creadores, hackers, reparadores y modificadores de cosas materiales. Mi craftivismo puede ser diferente al tuyo y eso está bien. El craftivismo anima a las personas a desafiar la injusticia y a encontrar soluciones creativas para los conflictos. El craftivismo no espera que vengas con la técnica aprendida sino con disponibilidad de aprender. El oficio manual es visto a menudo como benigno, pasivo, predominantemente femenino y como pasatiempo doméstico. Al tomar estos estereotipos y subvertirlos, los craftivistas crean artesanías como herramientas útiles de protesta pacífica, proactivas y políticas. El craftivismo es una manera de hacer tangibles los grandes problemas, de tal forma que juntos podamos construir un mundo mejor. El craftivismo se propone recuperar los procesos lentos de creación a mano, reflexivos, hechos a propósito y con amor. Porque el activismo, sea a través de la creación manual o de otros medios, está hecho por individuos, no por máquinas. El craftivismo es una herramienta para crear en el acto una pequeña parte del mundo más cálido, más amistoso y más colorido que esperamos ver en el futuro. (Baumstark *et al.*, 2017, traducción propia)

El *craftivismo* abarcaría, sin duda, el activismo textil, de la misma manera que el concepto de *giro gráfico* englobaría las prácticas *craftivistas*. Para el activismo textil está claro el poder que pueden tener las elaboraciones hechas con hilo y aguja: no solo costuras y bordados, sino también prácticas con croché y otras creaciones como el llamado *quilt* o *quilting* que desde hace décadas son parte importante del activismo textil y cuentan con una historia propia¹³.

Los ejemplos que se van a analizar pueden enmarcarse en este movimiento que ha tenido impacto internacional en los últimos años. Ello no quiere decir que estas asociaciones se consideren *craftivistas*: no he encontrado en mi investigación referencia alguna al *craftivismo* en los textos de estas asociaciones; y podría ser el caso que no conozcan el movimiento por cuanto son colectivos que se ocupan de la realidad más inmediata de sus comunidades, y aunque aspiran a tener un impacto en la sociedad, no tienen la aspiración de internacionalizarse. El *craftivismo* se asocia

.....

13. Las elaboraciones en relación con el *quilt* (almazuela, colcha, edredón) o *quilting* (creación de almazuelas, colchas y edredones) también tienen carácter subversivo y han sido ampliamente estudiadas en distintos trabajos, principalmente en el ámbito anglosajón (Berlo; Crews, 2003; Macheski, 1994; Morris, 2011). Entre los proyectos relacionados con el *quilt* destaco el impactante Migrant Quilt Project (s. f.) que se solidariza con el auténtico drama que sufren principalmente los migrantes centroamericanos y mexicanos en el desierto de Sonora al intentar llegar a EE. UU.: muchos de ellos acaban muertos.

abiertamente con movimientos ecologistas y de izquierda: vemos que hay varias oraciones de este *Manifesto* en las que se puede observar una crítica al sistema de producción neoliberal que promueve la rápida producción en masa, de *usar y tirar*, como forma de consumo que ha deteriorado los ecosistemas y tenido un pésimo impacto en la biodiversidad del planeta¹⁴. Por el contrario, el *craftivismo* reivindica una vuelta a los oficios artesanales como la costura y el bordado, pero también a la cerámica y a la alfarería, a los trenzados con fibras vegetales y a la ebanistería, a la forja y a la marroquinería, etc. Se propone una vuelta a la lentitud y la laboriosidad del trabajo manual e individual; una forma de producción que choca frontalmente con la del sistema capitalista en la que prima la rapidez industrial en la creación de objetos hechos con el menor coste posible.

Dos ejemplos de la práctica de activismo textil y *craftivismo* en Brasil: Linhas do Horizonte y Pontos de Luta

En Brasil hay colectivos y asociaciones de *bordadeiras* diseminados en prácticamente todos los estados¹⁵. Para delimitar el extensísimo corpus de análisis que supondría abarcar todo el país, en este ensayo me limito a examinar el trabajo de dos asociaciones de bordadoras brasileñas de Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais: *Linhas do Horizonte* –Hilos del Horizonte– y *Pontos de Luta* –Puntadas de Lucha–. El estado de Minas Gerais tiene un importante legado de llamativas tradiciones de bordado y costura; claro ejemplo de ello son las *Tecelãs e Bordadeiras do Vale de Jequitinhonha* –Tejedoras y Bordadoras del Valle de Jequitinhonha–, que tienen la peculiaridad de recitar versos mientras bordan. Desde siempre, en las labores de tejer, coser y bordar ha sido muy frecuente charlar, recitar o cantar a la vez que se trabajaba, pues eran actividades usualmente realizadas de forma grupal. En el caso de las *Tecelãs e Bordadeiras do Vale de Jequitinhonha*, el bordado permanece

.....
14. El trabajo en la producción textil ha llevado a cientos de miles de personas en Latinoamérica a trabajar en muy precarias condiciones laborales y, a menudo, en la clandestinidad. Es el caso de las *maquilas* en México o de los cerca de 15 000 talleres clandestinos que, se calcula, existen en el conurbano bonaerense en Argentina, donde la mayoría de los trabajadores son inmigrantes bolivianos y se cree que podrían estar trabajando unas 150 000 personas en régimen de esclavitud (Gago, 2014: 133-196).

15. Sin ánimo de ser exhaustivo cito aquí las asociaciones de activismo textil BordaLuta de Brasília, Linhas de Curitiba, Linhas do Mar, Linhas do Rio, Linhas de Sampa, Linhas de Santos, Linhas de Sergipe, Linhas do Sul, Linhas de Vitória. Todas ellas tienen página de Facebook y siguen una línea ideológica similar a la de Linhas do Horizonte y Pontos de Luta. Este importante número de asociaciones deja claro el enorme trabajo que queda por hacer para examinar cuando menos algunas de las producciones de estas asociaciones.

muy ligado a la oralidad a través de cantos de trabajo y de la recitación de versos que se producen mientras bordan. Se observan aquí, en conjunción, la escritura del bordado y la oralidad del canto. No por casualidad las posturas físicas para realizar un bordado y escribir un texto son muy similares: cuerpo sedente, aguja/lápiz, tela/papel y una profusa actividad manual. Sin embargo, mientras la escritura se realiza normalmente en silencio, la actividad de bordar y tejer permite compartir conversación y contar historias: son acciones ligadas a la oralidad, e incluso a los cantos o canciones de trabajo (Arnold, 2014; Álvarez-Barrientos, 1997: 51-53). Importa señalar que las *Tecelãs e Bordadeiras do Vale de Jequitinhonha* desarrollan todo el proceso de producción del tejido, desde plantar el algodón y cosecharlo hasta su hilado y posterior bordado, unos saberes ancestrales que han pasado de generación en generación a través de la sororidad femenina. Estas tejedoras y bordadoras trabajan en distintos proyectos con el ánimo de conseguir algunos ingresos para sus familias y comunidades, vendiendo sus elaboraciones con la mediación y el apoyo de asociaciones y ONG¹⁶.

Los tejidos de las *Tecelãs e Bordadeiras do Vale de Jequitinhonha*, al igual que los bordados de *Linhas do Horizonte* y *Pontos de Luta*, comprenden las acciones simultáneas de hablar y bordar. En ese sentido, deben considerarse actividades pluricomunicativas en tanto muestran un claro vínculo entre elaboración textil, charla, narraciones orales, e incluso canto. Además, esta actividad grupal se realiza entre lo auditivo y lo visual, y es, por tanto, una actividad sinestésica. Por otro lado, esta elaboración común refuerza el sentido de sororidad y de pertenencia grupal, pues las y los activistas o colaboradores charlan y se conocen mientras realizan una labor común que persigue un objetivo compartido por todas y todos.

Un proyecto precursor de los que aquí se analizan en relación con el activismo textil, y que tuvo lugar en el estado brasileño de Minas Gerais, fue el de las *Bordadeiras da Vila Mariquinhas*, que comenzó su andadura alrededor del año 2000 (Craveiro, 2009: 7). Impulsadas por el artista Wilson de Avelar, el objetivo principal de este colectivo era denunciar, a través de sus bordados, la precaria situación socioeconómica en la que se encontraba un numeroso grupo de familias y reivindicar su derecho a la vivienda frente a los poderes públicos que las ignoraban¹⁷. Siguiendo la estela de las arpilleras chilenas, estas mujeres eligen el bordado como forma de contar su difícil

16. Para más información sobre los proyectos de estas bordadoras, se puede consultar la página web de la *Associação Jenipapense de Assistência à Infância* (Ajenai, s. f.), donde se podrán encontrar fotografías de sus excelentes bordados.

17. La historia y producción creativa de las *Bordadeiras da Vila Mariquinhas* ha sido minuciosamente analizada por Flávia Craveiro en el documental *Vila Mariquinhas: a memória no bordado* (2008) y en el libro *Escrituras bordadas* (2009).

FIGURA 2 | Elaboración grupal de bordados del colectivo Pontos de Luta

Fuente: cortesía de Pontos de Luta (2020).

historia de superación individual y grupal, la cual gira en torno a la problemática de los llamados *moradores de rua* (los sin techo, indigentes) que en Brasil alcanza cifras desproporcionadas, y a su lucha constante por tener una vivienda propia donde vivir con dignidad. La mayoría de los bordados producidos por las *Bordadeiras da Vila Mariquinhas* son elaboraciones de carácter autobiográfico, centradas en historias personales que dan a conocer las adversidades que pasaron estas familias hasta conseguir un lugar donde vivir dignamente. Sin duda, los bordados elaborados por estas *moradoras de rua* pueden ser considerados dentro del concepto del *testimonio*, pues relatan sus experiencias personales hasta conseguir un techo bajo el que vivir.

Linhas do Horizonte

Las dos asociaciones en las que se centra este análisis, y cuyas elaboraciones enmarco en las prácticas craftivistas y del giro gráfico, son *Linhas do Horizonte* (en español, Hilos del Horizonte) y Pontos de Luta, ambas asentadas en Belo Horizonte. Los dos colectivos fueron creados por mujeres y están conformados en su mayor parte por mujeres progresistas que provienen de las clases media y trabajadora brasileñas. En Belo Horizonte, por motivos de carácter histórico y sociopolítico, el asociacionismo y activismo cívico han tenido fuerte presencia; ejemplo de ello son estas asociaciones de bordadoras¹⁸. *Linhas do Horizonte* es pionera en el campo del activismo textil y de la lucha de resistencia política. Esta asociación explica con claridad en su página de Facebook su propósito fundacional:

Linhas do Horizonte es un grupo de resistencia que, a través del bordado y de otras formas de manifestación artística, borda resistencia contra toda forma de violencia contra los derechos humanos, políticos y ambientales: homofobia, racismo, intolerancia religiosa, censura, feminicidios, genocidios, etc. Actuamos para la restauración del estado democrático y de derecho en nuestro país y contra la catástrofe climática nacional y mundial. Prestamos apoyo y homenajes a personas y causas que estén bajo ataque a través de nuestros bordados. Linhas do Horizonte es un grupo autónomo de izquierda, suprapartidario, cuyas iniciativas y acciones no dependen de partidos, gremios, sindicatos, etc. 26 de diciembre, 2017. (“Linhas do Horizonte”, s. f., traducción propia)¹⁹

Dentro del concepto de *craftivismo*, explicado en páginas anteriores, *Linhas do Horizonte* subraya claramente que quiere ayudar mediante la artesanía a crear conversaciones sobre problemas sociales; pretende ayudar a resistir ante las enfermedades sociales en pro de una causa o bien mayor, y buscar soluciones creativas a conflictos mediante la creación de artesanías –bordados, en nuestro caso– como

18. Tanto la poesía como la narrativa brasileña se han interesado por las figuras femeninas que elaboran tejidos. Un ejemplo son los versos que abren este artículo, a través de los cuales se poetiza la labor de la encajera. Por su parte, la escritora Marina Colasanti ha ficcionalizado en el cuento *A moça tecelã* (*La muchacha tejedora*) el acto de tejer y destejer como actividades vitales de la creatividad femenina en lo que se puede considerar una reescritura contemporánea del mito griego de Penélope.

19. “O Linhas do Horizonte é um grupo de resistência que através do bordado e de outras formas de manifestação artística borda resistência contra toda forma de violência aos direitos humanos, políticos e ambientais: homofobia, racismo, intolerância religiosa, censura, feminicídios e genocídios, etc. Atuamos pela restauração do estado democrático de direito em nosso país e contra a catástrofe climática nacional e mundial. Prestamos apoio e homenagens a pessoas e causas que estejam sob ataques através de nossos bordados. O Linhas do Horizonte é um grupo autônomo de esquerda, suprapartidário, cujas iniciativas e ações independem de partidos, de outros coletivos, de agremiações, de sindicatos, etc. 26 de dezembro, 2017” (“Linhas do Horizonte”, s. f.).

herramientas útiles de protesta para visibilizar problemas de la sociedad. En efecto, *Linhas do Horizonte* sigue estas pautas *craftivistas* elaborando bordados para apoyar figuras icónicas de la izquierda brasileña que han sido vilipendiadas por los sucesivos gobiernos de derecha y extrema derecha brasileños. Entre esas figuras a las que se apoya se encuentran los expresidentes Luiz Inácio Lula da Silva y Dilma Rousseff, el exministro José Dirceu del *Partido dos Trabalhadores* (PT) y cantantes como Chico Buarque. La entrega de estos bordados a estas famosísimas figuras ha tenido repercusión mediática²⁰. El bordado se produce de forma grupal por decenas de manos con las que se busca construir un tejido no solo material, sino también social, que levante conciencias, al mismo tiempo que se homenajea a quienes promovieron los objetivos sociales defendidos por la asociación. Estas colchas o manteles, verdaderas obras de arte elaboradas con paciencia y esmero, conllevan una singular materialidad de textos bordados que, más allá de su visualidad, invitan a una tactilidad que no encontramos en textos escritos en papel; y, por tanto, posibilitan nuevas interacciones físicas con el texto y las imágenes²¹.

Su proceso de creación se basa en que, una vez elegido el tema, cada bordadora elabora libremente una pieza en relación con él; por lo general, todas las piezas son del mismo tamaño. Después se coserán unas a otras para formar la almazuela, colcha, o mantel definitivo. Interesa esta idea de suma de piezas que forman una obra colectiva, a la manera de un mosaico o puzzle. Los temas bordados son acordados entre las bordadoras: ataque a Chico Buarque en Leblón, apoyo a la presidenta Dilma Rousseff contra su destitución como presidenta, apoyo al presidente Luiz Inácio Lula da Silva contra su procesamiento y encarcelamiento, homenaje a José Dirceu, etc. Si, como argumenta el gran historiador del libro Roger Chartier (2013: 188-204), simplemente la intencionalidad de unir o atar diferentes partes juntas formaría un libro, se puede argumentar que estas colchas o manteles serían colchas-libro o manteles-libro y, además, serían libros únicos e irrepetibles de autoría múltiple o común. Bajo este supuesto, estas colchas-libro se compondrían de pañuelos-páginas. Así, la colcha de Lula (ver Figura 4) constaría de 84 páginas; la de José Dirceu, de 63; la de Dilma Rousseff (ver Figura 3), de 144; y la de Chico Buarque, de 99²². En estas páginas se bordan palabras e imágenes que hacen referencia a la vida de la persona

20. Ver Auler (2017; 2019).

21. Para ver imágenes de estas colchas se puede consultar la página de Facebook de *Linhas do Horizonte* (s. f.), en la que también hay videos de la entrega de las colchas.

22. Por ejemplo, un video con la entrega de la colcha por parte de *Linhas do Horizonte* a Chico Buarque se puede encontrar en YouTube con el título “Chico Buarque & Linhas do Horizonte relembando Zuzu Angel”. En la página web de la asociación se encuentran videos con la entrega de estas colchas a diversas personalidades brasileñas.

FIGURA 3

Mantel elaborado por Linhas do Horizonte para la presidenta Dilma Rousseff



Fuente: cortesía de Linhas do Horizonte (2017).

FIGURA 4

Entrega del mantel elaborado por Linhas do Horizonte al presidente Luiz Inácio Lula da Silva (zona superior izquierda de la imagen)



Fuente: cortesía de Linhas do Horizonte (2020).

homenajeadas, con lo que se forma una suerte de mosaico de momentos importantes de su vida. Las colchas pueden ser expuestas, pero también, literalmente, envolver a los homenajeados. Es decir, en tanto objeto, la colcha puede cumplir todas las funciones que se le presumen: cobertura para una cama que puede servir de adorno e incluso de abrigo. No es menor el hecho de que la colcha pueda abrigar a quienes se les regala, que quedarían así envueltos en el texto-textil que refleja momentos importantes de su propia vida bordada por otros. Estas creaciones pueden, sí, acoger físicamente a los homenajeados en una producción textil elaborada con el mayor cariño y con la mayor conciencia crítica. Son construcciones escriturarias de carácter textil que buscan mostrar el apoyo del colectivo y reconfortar a quienes sufrieron injusticias. Además, estos bordados son expuestos públicamente, motivo por el cual estas protestas entrarían en el denominado *giro gráfico*.

Pontos de Luta

La asociación de bordadoras *Linhas do Horizonte* tiene especial importancia porque a partir de ella surgió –por discrepancias internas– *Pontos de Luta* (en español, Puntadas de Lucha) en marzo de 2019. Al igual que su precursora, este colectivo,

compuesto por 45 bordadoras y un bordador, también provenientes de las clases media y trabajadora brasileñas, tiene un marcado sesgo ideológico de activismo de izquierda. Muchas de las bordadoras que la componen son afiliadas o simpatizantes del *Partido dos Trabalhadores* (PT) y del *Partido Socialismo e Liberdade* (PSOL). En su página de Facebook, la asociación se define de la siguiente manera:

Puntadas de Lucha es un colectivo de izquierda, que usa el bordado como lenguaje político. Somos resistencia contra el autoritarismo y la opresión. Con nuestras manos y nuestras ideas, puntada a puntada, bordamos por la justicia social, la democracia, la igualdad, la diversidad, la libertad y la fraternidad. Repudiamos todas las formas de prejuicio. Nos unimos a los movimientos indígenas, sin tierra, sin techo, trabajadores rurales y urbanos, sindicatos, mujeres, negros, LGBTI+ y toda lucha en defensa de derechos constitucionales y legales ya adquiridos o todavía por conquistar. Defendemos la libertad en el arte y en la cultura. Nuestro inicio fue en el colectivo *Linhas do Horizonte*, uno de los grupos pioneros en bordar la política. *Pontos de Luta* comenzó su trayectoria en marzo del 2019 de forma independiente para colaborar en la construcción de un mundo mejor, de manos dadas con todas las fuerzas mineras [de Minas Gerais], nacionales e internacionales. Afecto y lucha nos unen y nos mueven en dirección a un mundo donde todxs puedan sentirse reconocidos y acogidos. Sea bienvenida y bienvenido a nuestra página, le invitamos a sumarse con nosotros a esta caminata. Siga nuestra agenda y acciones. (“Pontos de Luta”, s. f., traducción propia)²³

A diferencia de otras asociaciones, *Pontos de Luta* surge como movimiento esencialmente ideológico de izquierda, con carácter reivindicativo. Interesa subrayar que la primera línea aclara que “usa el bordado como lenguaje político”. En ese sentido se puede considerar craftivista a esta asociación: hay numerosos puntos comunes entre la descripción del *Manifiesto del Craftivismo* (Baumstark *et al.*, 2017) y la descripción de *Linhas do Horizonte* y *Pontos de Luta* que no voy a reiterar aquí. Como se mencionó, el *testimonio* es un contradiscurso, una manera de materializar

.....
23. “O Pontos de Luta é um coletivo de esquerda, que usa o bordado como linguagem política. Somos resistência contra o autoritarismo e a opressão. Com nossas mãos e nossas ideias, ponto a ponto bordamos por justiça social, democracia, igualdade, diversidade, liberdade e fraternidade. Repudiamos todas as formas de preconceito. Nos unimos aos movimentos indígenas, sem terra, sem teto, trabalhadores rurais e urbanos, sindicatos, mulheres, negros, LGBTI+ e toda luta em defesa de direitos constitucionais e legais já adquiridos e ainda a conquistar. Defendemos a liberdade na arte e na cultura. Nosso início foi no coletivo Linhas do Horizonte, um dos grupos pioneiros a bordar política. O Pontos de Luta começou sua trajetória em março de 2019 de forma independente para colaborar na construção de um futuro melhor, de mãos dadas com todas as forças mineiras, nacionais e internacionais. Afeto e luta nos unem e nos movem em direção a um mundo onde todxs possam se sentir reconhecidos e acolhidos. Seja bem-vinda e bem-vindo à nossa página e convidamos você a somar conosco nesta caminhada. Acompanhe nossas agendas e ações” (“Pontos de Luta”, s. f.).

formas de pensar que se oponen al discurso hegemónico, oficialista e institucionalizado. Atendiendo a la cita anterior y al amplio espectro de sus reivindicaciones, los bordados de *Pontos de Luta* se podrían encuadrar como *testimonios* dentro de una ideología donde priman la solidaridad y la empatía. El hecho de que la creación de ciertas piezas sea colectiva es significativo pues se refiere a un trabajo comunitario, a un esfuerzo grupal para alcanzar metas que beneficien no al colectivo que las elabora, sino a la sociedad en general. Estos gestos marcan unas pautas que muestran caminos de solidaridad por los que transitar. Es decir, *Pontos de Luta* borda resistencia, no hay genuflexión ante las políticas de Estado; al contrario, propone encarar políticas e ideologías discriminatorias. *Pontos* es una asociación muy centrada en la realidad cotidiana de Brasil: son las injusticias del día a día las que marcan la producción de sus bordados que son expuestos en sus redes sociales, principalmente a través de Facebook e Instagram²⁴. Ocurre a menudo que otras asociaciones contactan a *Pontos de Luta* para que ayude a apoyar ciertas causas, este es un punto de interés en cuanto, dentro del giro gráfico, visibilizar el desacuerdo y las protestas en el espacio público es uno de los principales objetivos.

Interesa reflexionar sobre el hecho de que la confección de los textos en el craftivismo se opera en formatos siempre diferentes a la página y al libro tradicionales, materiales textuales a través de los cuales el *establishment* ha ejercido el poder. Aquí el bordado predomina; ¿qué lleva a estas asociaciones a elegir este tipo de formatos y no otro? En mi opinión, tiene mucho que ver con el proceso de valoración y elaboración de la producción gráfica y textual, en tanto que bordar textos implica la lentitud de la escritura, la recreación en la palabra y la imagen, la reflexión sobre lo escrito en oposición al *ruido textual* de la producción digital desorbitada, desenfrenada, rápida e irreflexiva que parece ser la pauta de nuestros días. Pero, además, se opone también a la producción textil industrial, valorando la creatividad personal del individuo; se prefiere el *hecho a mano* artesanal frente al *hecho a máquina* industrial. Se valora, pues, la lentitud frente a rapidez, la elaboración frente a la producción, lo reflexivo frente a lo irreflexivo, el trabajo en colectividad frente a la producción en masa²⁵. En suma, estas construcciones escriturarias parecen posicionarse contra

24. Parte de la información que se aporta en este apartado sobre *Pontos de Luta* me fue proporcionada por Lúcia Pinheiro Costa G. Machado, una de las coordinadoras del colectivo con la que tuve una conversación telefónica el 12 de diciembre de 2020 y a quien quiero agradecer por su generosidad y su tiempo. Esta conversación me ayudó a entender mejor los propósitos de la asociación y su *modus operandi* interno a la hora de escoger temas sobre los que bordan, voluntarias para bordar, etc.

25. Una iniciativa también desarrollada en la ciudad de Belo Horizonte fue el taller *Descobriendo e costurando relações na Praça da Liberdade* (*Descubriendo y cosiendo relaciones en la Plaza de la Libertad*, 2015) llevado a cabo por la artista Thereza Portes. Se trató de una intervención en esta frecuentada plaza de la capital de Minas Gerais, que consistía en buscar información sobre las personas que cuidan de ese espacio público

el ruido textual, contra las *fake news*, contra la omnipresencia y la ubicuidad de los textos que rodean nuestra cotidianidad en teléfonos, portátiles, televisiones, baños, taxis, autobuses, metros, restaurantes, etc., y que apenas tenemos tiempo de digerir de modo reflexivo. Vivimos, consciente o inconscientemente, rodeados de textos y discursos que se (re)producen a una velocidad imposible de procesar y asimilar, y que agotan a lectores y lectoras pues de forma constante esas escrituras interpelan a la acción a través de los imperativos usados en textos publicitarios hasta la extenuación: compra, gana, entra, ven, no dudes, etc.²⁶.

En la sociedad actual hay un exceso de estímulos que agota nuestra capacidad de atención. Por el contrario, el bordado exige la elaboración pausada y la reflexión. Creo que este es un punto clave del éxito entre las asociaciones de activistas textiles: su forma de operar ayuda a conversar pausadamente, a desarrollar el pensamiento crítico y a tomar conciencia y posición sobre problemáticas sociales muy diversas. La creación de textos-textiles por parte de asociaciones de bordadoras de Belo Horizonte huye de la estandarización de la escritura; promueve un proceso de elaboración de piezas creativas únicas que nada tienen que ver con la producción textual para la masa urbana. En el proceso de creación de esas construcciones escriturales a través del bordado se comparte conversación, conocimiento e ideología reforzando un tejido social en el que prevalece el pensamiento crítico. Aquí el texto-textil no es más un producto de compra/venta dentro de la lógica neoliberal, no tiene valor de mercancía; al contrario, se usa para interpelar a la conciencia del individuo o del transeúnte, y no al bolsillo del consumidor. Son elaboraciones manuales hechas sin la prisa y la irreflexión de la producción industrial. Es decir, en estas creaciones se huye de la lógica capitalista; no hay ánimo de lucro económico en la toma de posición de estas asociaciones, aunque se pueda dar el caso de que apoyen la recaudación de dinero para la defensa de alguna de las causas por las que bordan.

Para concluir quiero traer a colación un proyecto de *Pontos de Luta*. La asociación rinde homenaje a mujeres importantes para las bordadoras, y sobre esas figuras elaboran sus creaciones. Entre esos bordados aparecen relevantes figuras femeninas para las letras, las artes, el movimiento feminista y la sociedad brasileña de los siglos XX y XXI. Entre ellas, me detendré solo en una figura muy relevante para el

y bordar en colectividad un mantel sobre una gran mesa en la que se servía café y galletas mientras se invitaba a los transeúntes a sentarse a bordar. Es un taller que intentaba concienciar a las personas sobre la importancia de cuidar el espacio público. De hecho, esta misma iniciativa se había desarrollado en diversas plazas de la ciudad como en la también muy frecuentada *Praça da Estação* (Plaza de la Estación) en 2014. Estas intervenciones en la calle, en el espacio público, estarían también dentro del *giro gráfico*.

26. Para un análisis sobre las consecuencias de la saturación de estímulos a los que gran parte de la población actual está sometida, ver Han (2012).

activismo político brasileño de los últimos años, me refiero a Marielle Franco. El 14 de marzo de 2018 Franco fue asesinada con tres tiros en la cabeza pocos días después de haber denunciado a la Policía Militar brasileña por abuso de autoridad contra los habitantes de una favela. No es extraño entonces que se considere que esta activista fue ejecutada y no asesinada. Franco era militante del PSOL, partido con el que simpatizan muchas de las bordadoras de *Pontos de Luta*. Los bordados de *Pontos de Luta* ofrecen bastante relevancia a la figura de Marielle Franco, mujer negra y *favelada*, que llegó a ser concejala de Río de Janeiro y una de las grandes defensoras de los derechos de las mujeres negras que viven en las favelas. Ella misma se sentía orgullosa de provenir de la favela.

En el primer bordado (Figura 5) se lee “MARIELLE É SEMENTE” (Marielle es simiente), es decir, el ejemplo de activismo de Marielle Franco ha creado una

FIGURA 5 | Bordados de *Pontos de Luta* en homenaje a Marielle Franco (2020)



Fuente: cortesía de Pontos de Luta (2020)



semilla social que germina, por ejemplo, en *Pontos de Luta*. Marielle Franco apoyó abiertamente diversas causas relacionadas con el feminismo, la lucha antirracista, el movimiento LGBTQ y, en específico, el movimiento lésbico, razón por la cual en el segundo bordado (ver Figura 5) las ropas de Marielle parecen estar elaboradas con los colores de la bandera LGBTQ. Además, el lema “MARIELLI PRESENTE” bordado en violeta –color del feminismo– aclara que su figura, a pesar de haberse ido, está presente en la memoria de las bordadoras y de quienes defienden los derechos de las mujeres. El tercer y último bordado de la Figura 5 es igual al primero de esta serie, pero a este se han añadido algunas consignas como “Justicia para Marielle”, “Luche como una Marielle”, “Marielle presente” o, la más repetida, “Marielle Vive”, que expresa el deseo de hacer presente a través del bordado la figura de esta importante activista brasileña. Estos bordados se convierten en documentos de memoria y denuncia en cuanto que, por una parte, rescatan figuras icónicas del movimiento feminista y sus legados que deben ser referencia para futuras generaciones de mujeres y, por otra parte, denuncian las dificultades que sufrieron. Con la intención de crear conciencia sobre distintas problemáticas que sufren las mujeres, estos bordados se exponen en el espacio público a fin de buscar contacto con los transeúntes y, también, en el espacio virtual, en las redes sociales, para llegar a un público más amplio. Esta exposición pública de los bordados es una característica importante del giro gráfico. Es así como estas creaciones de agencia femenina se convierten en escrituras de resistencia feminista, pues promueven causas para defender los derechos a la educación y la libertad de las mujeres de las clases más desfavorecidas de la sociedad brasileña en una tentativa de mejorar sus vidas.

Conclusión

Detrás de cada bordado hay una historia. En los casos analizados en este artículo, los bordados son historias que relacionan el activismo político con el textil: el segundo sirve para reivindicar el primero. A partir de la propia materialidad de los bordados, y teorizando sobre ella, en este ensayo se han desarrollado una serie de conceptos teóricos –*testimonio*, *giro gráfico*, *craftivismo*– con la intención de tener nuevas herramientas para el análisis de la producción de bordados y de otro tipo de producciones dentro del activismo textil. Al encuadrar esas elaboraciones en el contexto sociopolítico concreto de Brasil, se ha podido examinar el caso específico de activismo textil en dos asociaciones brasileñas –*Linhas do Horizonte* y *Pontos de Luta*– para poner de manifiesto el amplio abanico de causas que estos colectivos reivindican.

El auge sin precedentes que vive el activismo textil en Brasil debe servir como llamada de atención para quienes –tanto desde la tribuna política como desde el púlpito o el altar de la iglesia– quieran llevar a la práctica políticas que supongan una regresión de los avances sociales o promover un recorte de las libertades personales de los ciudadanos, específicamente de las mujeres: sepan que hay miles de agujas e hilos preparados para aguantar el embate y bordar resistencia.

Referencias

- Acedo-Alonso, Noemí (2017). El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 64, 39-69.
- Adams, Jacqueline (2014). *Art Against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras under Pinochet*. Austin: University of Texas Press.
- Agosín, Marjorie (1996). *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile: 1974-1994*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Alvarado, Elvia (1989). *Don't Be Afraid Gringo: A Honduran Woman Speaks from the Heart*. New York: Harper & Row.
- Álvarez-Barrientos, Joaquín; Rodríguez-Sánchez de León, María José (1997). *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- Ana Longoni, sobre la reapertura de museos: “no queremos que vuelva la normalidad, porque era también el problema” (19 de agosto de 2020). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2020/08/19/ana-longoni-sobre-la-reapertura-de-museos-no-queremos-que-vuelva-la-normalidad-porque-era-tambien-el-problema/#:~:text=La%20investigadora%20Ana%20Longoni%2C%20que,de%20cruce%20entre%20presencialidad%20y>
- Archivo digital de textiles testimoniales (s. f.). *Archivo digital de textiles testimoniales*. Recuperado de <http://www.textiletestimoniales.org/creadores/>
- Arnold, Denise (2014). Los ritmos del textil: comparaciones entre las formas cantadas y tejidas de Las tejedoras amerindias. En *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (pp. 24-40), compilado por Albino Chacón-Gutiérrez; Charleene Cortez-Sosa. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica.
- Associação Jenipapense de Assistência à Infância - Ajenai (s. f.). *Ajenai*. Recuperado de <https://ajenai.webnode.com.br/>

- Auler, Marcelo (2017). Linhas do Horizonte: Protestos bordados com arte. *Blog Marcelo Auler*. Recuperado de <https://marceloauler.com.br/linhas-do-horizonte-protestos-bordados-com-arte/>
- Auler, Marcelo (2019). 2020, seu nome tem que ser Resistência. *Blog Marcelo Auler*. Recuperado de <https://marceloauler.com.br/2020-seu-nome-tem-que-ser-resistencia/>
- Barrios de Chungara, Domitila (1985). *¡Aquí también Domitila! Testimonios*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Baumstark, Mary; Carpenter, Ele; Davies, Joanna; Gooderham, Tamara; Greer, Betsy; Harvey, Bridget; Marsh, Rebecca; Marvel, Manna; Miller, Ari; Nectar, Iris; Nielsen, Abi; Poppelin, Elin; Varvis, Cat (2017). *Craftivism Manifesto*. Recuperado de <http://craftivism.com/wp-content/uploads/2017/04/craftivism-manifesto-2.0.pdf>
- Berlo, Janet; Crews, Patricia (2003). *Wild by Design: Two Hundred Years of Innovation and Artistry in American Quilts*. Seattle: University of Washington Press.
- Berveley, John (1989). The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative). *Modern Fiction Studies*, 35(1), 11-28.
- Bordadoras en Resistencia (2022). *Instagram*. https://www.instagram.com/bordadoras_en_resistencia/?hl=en
- Bryan-Wilson, Julia (2017). *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Chartier, Roger (2013). What is a Book? En *The Cambridge Companion to Textual Scholarship* (pp. 188-204), editado por Neil Fraistat; Julia Flanders. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colasanti, Marina (2010). A moça tecelã. En *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (pp. 9-14). São Paulo: Global Editora.
- Corbett, Sarah; Housley, Sarah (2011). The Craftivist Collective Guide to Craftivism. *Utopian Studies*, 22(2), 344-351.
- Corominas, Joan; Pascual, José (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Craveiro, Flávia (2009). *Escrituras bordadas*. Belo Horizonte: Editora Arte.
- Craveiro, Flávia (2020). Vila Mariquinhas: a memória no bordado. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XBxazROR20>
- De Certeau, Michel (2010). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- De Jesus, Carolina Maria (1993). *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Ática.

- Espantoso-Rodríguez, Teresa; Vanegas-Carrasco, Carolina; Torres-Arroyo, Ana (Eds.) (2017). *Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano*. Buenos Aires: UBA.
- Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo (s. f.). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/fuentes-rojas>
- Gago, Verónica (2014). *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gauntlett, David (2011). *Making is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0*. London: Polity Press.
- Gráfica política: una investigación en curso (s. f.). *Centro Cultural de Cooperación Floreal Gorini*. Recuperado de <https://www.centrocultural.coop/eventos/grafica-politica-una-investigacion-en-curso>
- Grafton, Anthony (2007). La historia de las ideas. Preceptos y prácticas, 1950-2000. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 11, 123-148.
- Greer, Betsy (2008). *Knitting for Good: a guide to Creating Personal, Social & Political Change, Stitch by Stitch*. Boston: Trumpeter.
- Greer, Betsy (2014). *Craftivism: The Art of Craft and Activism*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Gugelberger, Georg (1996). *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Han, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Harlow, Barbara (1987). *Resistance Literature*. New York: Methuen.
- Jameson, Fredric (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Krennerich, Michael; Góngora-Mera, Manuel (2006). Los derechos sociales en América Latina. Desafíos en justicia, política y economía. *Centro de Derechos Humanos de Nuremberg*. Recuperado de <https://www.menschenrechte.org/wp-content/uploads/2009/09/DESC.pdf>
- Linhas do Horizonte (s. f.). *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/linhasdohorizontebh/>
- Lopes-Zamariola, Paola (2019). Políticas de archivo. Entrevista con Ana Longoni. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 30, 205-213.
- Macheski, Cecilia (1994). *Quilt Stories*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Menchú, Rigoberta (1985). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Ciudad de México: Siglo XXI.

- Migrant Quilt Project (s. f.). *Migrant Quilt Project*. Recuperado de <http://migrantquiltproject.org/>
- Montes, Rocío (25 de octubre de 2020). Una abrumadora mayoría de chilenos aprueba enterrar la Constitución de Pinochet. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/internacional/2020-10-26/una-abrumadora-mayoria-de-chilenos-aprueba-enterrar-la-constitucion-de-pinochet.html>
- Morris, Charles (2011). *Remembering the AIDS Quilt. Rhetoric and Public Affairs*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Paiva, Manuel; Hernández, María (1983). *Arpilleras, Chile, 1983*. Santiago: s.i.
- Parker, Roszika (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press.
- Petrucci, Armando (1999). *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- Pollock, Griselda (2013a). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Pollock, Griselda (2013b). *After-affects/After-images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University Press.
- Pontos de Luta (s. f.). *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/pontosdeluta/>
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Red de Conceptualismos del Sur - RedCSur (s. f.). *RedCSur*. Recuperado de <https://redcsur.net/>
- Ruiz-Serna, Daniel; Del Cairo, Carlos (2016). Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno. *Revista de Estudios Sociales*, 55, 193-204.
- Sánchez, Verónica; Ortiz, María Luisa (Eds.) (2019). *Arpilleras, Colección del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Seligmann, Márcio (2003). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp.
- Seligmann, Márcio; Ginzburg, Jaime; Foot, Francisco (2012). *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Trasforini, Maria Antonietta (2009). *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Yúdice, George (1991). Testimonio and Postmodernism. *Latin American Perspective*, 18(3), 15-31.
- Zamora, Anaiz (2019). Bordamos feminicidios. De la nota roja al bordado para restaurar la memoria. *Luchadoras*. Recuperado de <https://luchadoras.mx/bordamos-feminicidios/>

Crocheteando sentidos. Experiencias del colectivo Tejedores de Resistencia en Bogotá*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5125>

*Crocheting Meanings and Feelings. Experiences
of the Collective Tejedores de Resistencia in Bogota*

Sandra Milena Babativa-Chirivi**

Escuela Nacional de Antropología e Historia (Ciudad de México, México)

.....

* Este texto hace parte de la investigación doctoral titulada *Bordando la memoria para imaginar la vida: prácticas textiles que narran historias de violencia en Latinoamérica*, realizada entre 2018 y 2022. Financiada con recursos propios. Artículo de investigación recibido el 30.09.2021 y aceptado el 18.05.2022.

** Estudiante del Doctorado en Historia y Etnohistoria, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH); Magíster en Historia y Etnohistoria de la ENAH; antropóloga e historiadora de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá; con experiencia en trabajo con comunidades de artesanas tejedoras, así como con colectivos de tejedoras-bordadoras-costureras por la memoria en Colombia y México. Correo electrónico: sandrababativa@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8557-9864>

Cómo citar/How to cite

Babativa-Chirivi, Sandra Milena (2022). Crocheteando sentidos. Experiencias del colectivo Tejedores de Resistencia en Bogotá. *Revista CS*, 38, 49-82. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5125>

Resumen

Abstract

El 8 de mayo de 2021, al calor del Paro Nacional en Colombia, nació el colectivo Tejedores de Resistencia, cuyo propósito es crear una gran pieza textil compuesta por 6402 *granny square* o cuadritos tejidos a crochet, en colores amarillo, azul, rojo y blanco. A través de mi propia experiencia como miembro del colectivo, así como varios encuentros virtuales que se han llevado a cabo entre junio y septiembre de 2021, este texto pretende recoger algunos sentidos que se han venido gestando durante el proceso, en particular evidenciando la importancia del hacer como mecanismo que va otorgando significados a la labor, así como el desborde de emociones y sensaciones. Las prácticas mismas, la agencia de los objetos y las juntanzas en espacios públicos y virtuales, son el centro de la reflexión que se expone a continuación, como un ejercicio analítico desde una mirada a la vez etnográfica e introspectiva.

PALABRAS CLAVE:

tejido, hacer, sentidos, emociones, juntanza

.....

The collective Tejedores de Resistencia was born on May 8, 2021, in the heat of the National Strike in Colombia. Its purpose is to create a large textile piece made of 6402 granny squares or crocheted squares in yellow, blue, red, and white colors. Through my own experience as a member of the collective and after several virtual meetings held between June and September 2021, this text aims to retrieve some meanings and feelings that have been developing during the process. Particularly, we show the importance of doing as a mechanism that gives meaning to the work, as well as the emotions and sensations overflow. The practices themselves, the agency of the objects and the gatherings in public and virtual spaces, are the center of the analysis exposed below, as an analytical exercise from an ethnographic and introspective point of view.

KEYWORDS:

Knitting, Doing, Meanings, Emotions, Gathering

Introducción

El 28 de abril de 2021, multitudes, en su mayoría de jóvenes, salieron a las calles de las principales ciudades de Colombia para exigir el derrocamiento de un proyecto de reforma tributaria que atentaba contra los derechos básicos de buena parte de la población, además, en medio de la pandemia por Covid-19. Lejos de ser este un hecho aislado, reflejaba la continuidad de la denuncia e inconformidad de la ciudadanía ante el mal gobierno del presidente Iván Duque, lo cual ya se había evidenciado desde noviembre de 2019, cuando se levantó un gran paro nacional a raíz del asesinato de varios menores de edad durante un bombardeo a un campamento de la guerrilla, el claro incumplimiento de los acuerdos de paz, el asesinato sistemático de líderes sociales en diversas regiones del país, entre otras problemáticas, todo lo cual sucedía ante una postura indiferente del Gobierno.

La célebre frase “¿De qué me hablas, viejo?”, proferida el 6 de noviembre de 2019 por el presidente de la república (“No escuché...”, 2019), ante el cuestionamiento por el ya referido bombardeo, encendió la rabia de muchos de quienes salieron a las calles, rabia que fue enardecida cuando, unos días después, fue asesinado el joven Dylan Cruz, en el centro de Bogotá, a manos de las fuerzas policiales durante las manifestaciones. Fue esta brutal violencia la que incentivó la movilización de miles, de diversos sectores sociales, en diversos territorios y con diversas exigencias, apagadas, eventualmente, ante la crisis mundial a comienzos de marzo de 2020, pero que resurgiría meses después, también a causa de un asesinato a manos de la policía (Murillo, 2021). Finalmente, en abril de 2021, se reavivó el fuego de la marcha, para exigir no solo cambios en las políticas del Gobierno, sino el reconocimiento de esta brutal violencia, y la justicia para quienes fueron asesinados, mutilados, violentados sexualmente, agredidos y desaparecidos por el Estado colombiano.

El bombardeo de imágenes, videos y denuncias que mostraban el accionar de la fuerza pública ante las movilizaciones sociales encendió también las alarmas de organizaciones internacionales, de migrantes colombianos fuera del país y de otros sectores que, normalmente, se mantenían al margen de estas formas de denuncia. Angustia, desesperación e indignación fueron algunos de los sentimientos que nos inundaban en aquellos primeros días del mes de mayo de 2021, y yo, como muchos otros que vivimos en Ciudad de México, decidimos salir a la calle para expresar nuestro apoyo al paro nacional, así como nuestro repudio ante lo que estaba sucediendo, impulsados por un mar de emociones que nos pedían a gritos HACER (Figura 1).

Esta necesidad de hacer es, precisamente, el hilo que conduce este texto, a través del cual busco retratar los sentires, pensamientos y reflexiones que se han ido gestando en las trayectorias del colectivo Tejedores de Resistencia (en adelante TdR),

FIGURA 1

Encuentro de colombianos en el Monumento a la Revolución (8 de mayo de 2021)



Fuente: Sandra Babativa

desde su surgimiento al calor de la protesta y la juntanza en la Plaza de la Hoja de Bogotá, el 8 de mayo de 2021. La experiencia aquí registrada hace parte de mi investigación doctoral, en la cual reflexiono sobre diversas prácticas textiles como oficios de la memoria en contextos de violencia política en América Latina, pero también es parte de mi activismo textil, de esa rabia desbordada, de la necesidad de hablar desde adentro, de mi ser propio como tejedora, como antropóloga, historiadora, mujer, joven, colombiana, que ha venido encontrando en los hilos y las agujas un camino para la investigación, así como una herramienta de acción.

Entre agujas, marchas, plantones, juntanzas y conversas virtuales, el colectivo TdR viene elaborando cinco grandes piezas textiles a muchas manos, creando redes de apoyo en varios puntos del territorio colombiano, a través de las cuales se han venido entramando palabras, ideas, sensaciones y pensamientos, de los cuales quisiera aquí ofrecer algunas puntadas que han sido tejidas en conjunto con Pipe, Anny, María, Mich, Anne, Em, Aida y muchos otros que se han unido a este proyecto (Figura 2). Así, este texto responde más a un nosotros que a un yo; agradezco a todos por los encuentros desde la distancia¹.

FIGURA 2 | Tejedores de Resistencia en Plaza de la Hoja (1 de agosto de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

.....

1. A lo largo del texto, no se mencionarán nombres específicos, en parte por petición expresa de los participantes y en parte porque son el resultado de las reflexiones colectivas. Estas ideas surgen de los encuentros virtuales que fueron realizados entre junio y septiembre de 2021, algunos de ellos con el núcleo del colectivo TdR y otros en espacios más abiertos donde han participado tejedor@s de distintas geografías, algunos de los cuales han estado en el proceso desde sus comienzos, y otros que se han ido integrando. Algunas frases textuales se mencionan aquí entre comillas.

A través de una observación etnográfica participante, haciendo uso de las herramientas digitales y de la información disponible en redes sociales, este trabajo da cuenta de los encuentros y conversas de TdR entre mayo y septiembre de 2021, los cuales se insertan en un amplio conjunto de prácticas textiles que se han venido articulando como lenguajes de la memoria, de denuncia y de accionar político en toda América Latina, desde mediados del siglo XX. El texto inicia con esta mirada hacia los objetos textiles y sus trayectorias recientes en contextos de violencia política, así como con una breve introducción a lo que hasta el momento ha sido el desarrollo del colectivo. Un segundo apartado explora la potencia del hacer y de la materialidad como elementos centrales de la memoria. Los siguientes apartados continúan esta reflexión al preguntarse cómo se van creando dichas memorias, cómo se les van otorgando sentidos y cómo se van transformando en acciones, luchas e incidencias dentro de un sector más amplio. Finalmente, se concluye con una intuición sobre el poder de estas materialidades que transformamos a la par que nos transforman.

Tejer es resistir

Es innegable que tejer es una de las actividades que nos ha acompañado desde hace miles de años, interactuando de manera directa en nuestro desarrollo como especie, al igual que es indudable que una inmensidad de objetos textiles, aunque sean industriales, rodean nuestra vida cotidiana. No obstante, poco reparamos en ello, y menos aún consideramos que el oficio textil contiene un universo entero de sentidos, a tal punto que recientemente se ha venido constituyendo como un lenguaje en sí mismo, una materialidad que nos permite narrar el mundo de otras maneras, con otros intereses, e impactando de manera diversa en quien lo hace y quien lo observa.

Un ejemplo de ello son las culturas americanas, en donde encontramos el tejido como una forma de conservar la historia, como objeto, pero también, a través de su amplia iconografía, lo que Gladys Ilarregui (1996: 13) define, refuncionalizando el concepto de intertextualidad, como un “entretejido de elementos, desde el texto del telar a la vida misma desde donde ha surgido esa expresión particular”. Existen también evidencias prehispánicas que muestran cómo el oficio textil era ampliamente valorado en tanto fuente de conocimiento, portador de la cosmovisión y la memoria, cuyo máximo esplendor es quizá el mundo andino, donde ser tejedora era una de las profesiones más prestantes, a la par que los quipus incas se consolidaron como una forma muy elaborada de registro contable, así como narrativo (Murra, 1975).

La importancia social de los textiles se reinventa también en otros escenarios, como el que nos convoca, el cual surge a mediados del siglo XX en la búsqueda de

un *hacer memoria* que no solo permitiera hablar de sucesos reprimidos, ocultos, traumáticos e inenarrables, sino de aquellos que necesitaban otras formas de ser representados. Para Marjorie Agosin (1985), las prácticas textiles conformaron una escritura que contaba lo que las palabras y el habla no podían decir, pero también fueron espacios para el empoderamiento de quienes los elaboraban. Pérez-Hernández y Viñolo (2010), así como Sánchez, Bustos y Chocontá (2019), retratan cómo, en los años sesenta del siglo XX, surgieron movimientos sociales de mujeres, principalmente en Estados Unidos, que buscaban reivindicarse desde las acciones femeninas, convirtiendo el acto de tejer en una acción política feminista, principalmente en los escenarios de mujeres blancas de clase media, y en ciertos círculos académicos. Progresivamente, estos oficios se fueron transformando ante nuevas miradas y perspectivas, replicándose en diversos territorios de América Latina, en sectores afectados por el convulsivo escenario político, en donde esta labor fue desenredando la memoria, detonando la palabra y sanando las heridas.

Desde los años setenta y hasta la actualidad, arpilleras, pañuelos bordados, textiles testimoniales, mantas, entre otras materialidades, son parte de un ejercicio de memoria, naciendo de los territorios golpeados por la violencia, y permaneciendo en el tiempo como un lenguaje vivo que se va transformando. Rápidamente, las iniciativas se multiplican, las colectividades empiezan a adoptar el tejer como parte de su accionar, los bordados salen a las calles, entran a los museos, los costureros ahora se cuentan por decenas en las ciudades y en regiones alejadas de países como México y Colombia, inundan las redes sociales, adoptando recientemente nuevas luchas como la violencia de género, las problemáticas ambientales, la exigencia de derechos, la búsqueda de los desaparecidos, entre otras.

TdR surgió así, en un escenario de ebullición textil, donde una diversidad de individuos y colectivos se expresaron a través de estos oficios en respuesta a la brutal intervención de la policía y la violación de los derechos humanos. En los primeros días de mayo de 2021, una iniciativa virtual de memoria textil, Mil Agujas por la Dignidad, invitó, de manera pública, a “sumar puntadas en apoyo a l@s compañer@s colombian@s para que todo el mundo se entere que en Colombia y América Latina es costumbre la violación de los derechos humanos” (“Mil agujas por la dignidad”, 2021). Rápidamente, la campaña *#nomásmuertesporluchar* recibió respuesta de varios países y de varias ciudades en Colombia, publicando decenas de fotografías con bordados, costuras y tejidos. Como esta, otras iniciativas textiles empezaron a surgir y se fortalecieron en medio de la protesta, colectivos como la Juntanza de Bordado Nacional, El Ojo de la Aguja y Mujeres Haciendo Memoria-Costurero de Suba mostraron su apoyo al paro, bordando y cosiendo frases, imágenes, homenajes a los asesinados; consignas como *Nos están Matando*, *SOS Colombia* y *Resiste Colombia*

fueron bordadas y publicadas en redes sociales, convirtiendo los hilos de la tricolor y el mapa del territorio colombiano en lenguajes compartidos y comprendidos en múltiples geografías.

Tejer, bordar o coser se convierte, en este contexto, no solo en una forma de expresión, sino en un oficio vital para dejar salir la rabia, la frustración, la indignación ante lo sucedido, una inquietud apremiante que se desborda a través de las manos, muy similar a lo que algunas comunidades nahuas del estado de Guerrero (México) describen como *maquequesquiya*, una sensación de cosquilleo en las manos que expresa una emoción de intranquilidad, la cual debe aliviarse apropiadamente. Ildefonso Leónides (2015) lo define como un ardor, un querer desahogarse con las manos, un estado corporal de ira y alegría, un estado reflexivo, una combinación de adrenalina y tensión, una ansiedad que se canaliza a través de golpes en peleas ritualizadas durante sus festividades. Esta emoción, cuya traducción no existe de manera satisfactoria en español, resulta muy acertada para comprender ese cosquilleo, ansiedad y, muchas veces, urgencia de tejer, coser o bordar, para dejar salir aquello que nos angustia, lo que a su vez nos deja entrever la importancia del Hacer (en mayúscula), como uno de los elementos centrales que da sentido a esta diversidad de prácticas textiles.

Este desasosiego fue el germen del colectivo Tejedores de Resistencia, cuyo propósito inicial fue aventurarse a las calles para hablar a través de los hilos, resistir a través de ellos y denunciar no solo la violencia que se estaba viviendo en el momento, sino muchas otras, legitimando, a su vez, el derecho a la protesta, tomándose las calles a puntadas. La primera reunión de TdR se organizó a través de las redes sociales con un cartelito que invitaba a unirse al plantón de las mujeres de MAFAPO², para tejer 6402 cuadritos a crochet de 10 x 10 cm, y con ellos formar una gran bandera que reflejara la magnitud de la violencia. Un corto mensaje acompañando su primera publicación de Instagram marcaría el camino futuro: “Solo hacía falta un primer paso para unirnos” (“Tejedores de resistencia”, 2021) (Figura 3).

A partir de ese momento, se fueron uniendo más personas a lo que luego sería un colectivo, siempre unidos por la consigna de tejer cuadritos, mientras se fue propiciando la conversa, las ideas, los nuevos propósitos. Durante el primer mes, la mayoría de los encuentros se llevaron a cabo al calor del paro, en Bogotá, acompañando las marchas y los plantones en distintos puntos, enseñando las puntadas, recibiendo donaciones, mientras se contemplaba la inmensidad de la aventura emprendida. Con el tiempo, se fue ajustando la idea inicial, se pensó que los colores de

.....

2. MAFAPO: Madres de Falsos Positivos, colectivo de mujeres madres de desaparecidos en Soacha, municipio cercano a Bogotá, creado a raíz de lo que luego se conocería como el caso de los falsos positivos o ejecuciones extrajudiciales cometidas por el ejército nacional, principalmente entre 2002 y 2010.

la bandera deberían invertirse, que no debería ser una sino 4 piezas textiles (Figura 4), y que cada una de ellas contendría un mensaje que abordara un gran caso de violencia sistemática ejercida por el Estado.

FIGURA 3 | Primer cartel de convocatoria Tejedores de Resistencia (mayo de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

FIGURA 4 | Proyección digital de las 4 piezas a elaborar por el colectivo



Fuente: Tejedores de Resistencia.

La invitación a tejer 6402 carpetas de crochet como un acto de resistencia se fue enriqueciendo en cada encuentro (Figura 5), en la marcha, en Portal de la Resistencia, en las localidades, en Usme, Ciudad Bolívar, Suba, al norte y al sur, convirtiéndose en oportunidad para recordar esos 6402, y para preguntarse por los que aquí no se cuentan, por las violencias en los barrios, los muertos olvidados, los silenciados y, a la vez, ser un espacio para contar las historias propias, esos recuerdos de quienes los conocieron, de los lugares que habitaron, de las historias que por esas calles transitaron, los prejuicios, las dudas, el interés por conocer esa parte de la historia que no se cuenta en noticieros.

FIGURA 5 | Primeros encuentros en Plaza de la Hoja (13 de mayo de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

Permite buscar como una forma artística y cultural de transmutar ese dolor, algo muy propio del ser humano, el arte siempre nos ha cruzado justamente para expresar eso que no siempre podemos expresar con palabras, y que aparte queremos que otras personas hagan interpretaciones sobre ello. Y creo que en Colombia el proceso de memoria, de verdad, nos ha volcado a decir justamente como: “Oiga, esto no es un asunto solo mío”, (...) no es un asunto solo mío porque es que usted está habitando este territorio (...) y quiero que también entienda ese dolor, pero más allá me entienda porque se sostiene (...) cuando empezamos a hacer esta denuncia, para mí es hacer un llamado a reconocer qué hay detrás de cada carpeta... decir quiénes son y que no se queden tras la figura de “es que era un vándalo, es que tenía vínculos con tal grupo armado”. No, se trata de reconocer qué vidas están detrás y qué vidas están en resistencia. (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021)

En los meses posteriores a su primer encuentro, las experiencias de Tejedores de Resistencia se multiplicaron, nuevos actores se fueron juntando también porque cambiaron los escenarios, y elaborar uno de estos cuadritos se convirtió en una posibilidad de hacer para el que decide no salir a la calle, es expresión de ese *maquequesqilla*, ese ardor en el cuerpo, en las manos, en el alma, para algunos el recuerdo de cuando fueron jóvenes, de sus propias luchas. En este proceso, aparecen nuevos escenarios: la plaza, la calle, la escuela; van apareciendo también quienes fueron víctimas, quienes tejen los cuadritos de sus propios muertos, que ya no son esos 6402, sino muchos más, y esta cifra se vuelve un hito, una metáfora, una síntesis de esa violencia que no para, una justicia que no llega y una memoria que se niega.

En el último evento donde estuve, una señora se sentó al lado mío y me dijo que si le enseñaba a tejer eso que estaba haciendo, y yo empecé a enseñarle, le di material, le presté una de mis agujas y empecé a enseñarle, y la señora terminó la carpeta (...), quedó como en forma de atrapasueños, y dijo: “¿Me lo puede regalar? Es que este yo lo quiero... este es mi muerto, a mí hace 3 meses me mataron a mi hijo los policías de acá y acabo de tejer mi hijo”. (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021)

Como parte de su accionar, TdR ha logrado llegar a otros escenarios, promoviendo encuentros en otras ciudades; realizando encuentros virtuales (Figura 6); manteniendo, gracias a las herramientas digitales, la conexión entre las diferentes geografías; recibiendo material tejido de distintos puntos y, eventualmente, programando *cose-tones* que acompañan, en algunas fechas emblemáticas, a otros colectivos y también a otras luchas. Si bien el trabajo textil se mantiene vigente y aún no se ha completado el objetivo de los más de 6000 cuadritos, la labor del colectivo ha empezado a ocupar otros escenarios donde las piezas ya terminadas hacen presencia; de igual manera,

TdR ha venido trabajando con otras iniciativas textiles, con otros procesos sociales, al tiempo que se plantea nuevos trasegares. Al momento de escribir este artículo (junio de 2022), se ha terminado una de las piezas propuestas, se creó una pieza no contemplada inicialmente (Figura 7) que aborda el tema de la desaparición forzada y, en total, se han tejido cerca de 5000 cuadritos o *granny square*.

FIGURA 6 | Carteles convocando a encuentros virtuales (junio-septiembre de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

FIGURA 7 | “L_s desaparecid_s ¿Dónde están?”, pieza textil TdR (enero de 2022)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

Hacer memoria con las manos

Para comprender el sentido de estos oficios textiles, es necesario, en primer lugar, reflexionar sobre qué es la memoria y por qué es un escenario en disputa. Algunos actores de la política colombiana han cuestionado recientemente la pertinencia de una Comisión de la Verdad para superar el conflicto, afirmando que no representa más que un gasto inservible en un país que requiere justicia y paz, aunque sea a punta de bala, mientras otros hacen hincapié en el precario conocimiento histórico que, en general, tenemos los colombianos, lo que nos impide comprender los procesos que nos afectan en la actualidad y que se han venido replicando a través de décadas.

Para Beatriz Sarlo (2006), el pasado es siempre conflictivo, se encuentra al acecho como una captura del presente, un advenimiento que atormenta, sobre todo, a quien no quiere recordar. Por su parte, Elizabeth Jelin (2002) define memoria como un trabajo, un proceso de rememoración que, si bien parte de un hacer individual, está mediado directa e indirectamente por nuestros marcos sociales y culturales, el contexto en el cual se produce, las disputas y el entretendido de memorias individuales que configuran un relato permeado de intereses, luchas de poder, de representación, de justicia y de legitimación de una visión del pasado. Así, la memoria se figura como un ejercicio en donde las tradiciones, las innovaciones, los intereses, los contextos, los lenguajes y los objetos son fundamentales para configurar sus narrativas, descrita por Isabel Piper-Shafir (2002: 34)

como una forma de acción social que produce la realidad que recuerda. Desde esa perspectiva, se hace indispensable analizar los efectos que tiene la manera en que recordamos los acontecimientos del pasado, pues se pueden construir múltiples memorias (...). La memoria es una actividad social que construye y reconstruye el pasado a partir del presente, de sus intereses y proyecciones futuras. Se construye a través de prácticas discursivas y comunicativas que le otorgan su valor y significado (...). De este modo, el recuerdo no se corresponde con un pasado pretérito, sino que, al hacer memoria, estamos construyendo una versión del pasado que contiene argumentaciones y justificaciones que la sostienen y legitiman socialmente.

Estas memorias son, pues, una construcción de carácter cultural, colectivo, compartido, transmitido y, a la vez, detonado en espacios de conflicto y de disputa, que, en tanto representación, tienen unos modos particulares, unas cualidades propias, en donde la materialidad se vuelve fuente esencial para comprender el sentido del mensaje que se quiere comunicar. Al respecto, Carlo Severi (2010: 134) cuestiona el estatus exclusivo y reducido de las tradiciones orales como técnicas culturales para conservar y transmitir el conocimiento, reconociendo la existencia de otras

formas mnemónicas como imágenes, objetos y lugares, que constituyen lenguajes poligráficos a través de los cuales se establecen relaciones “entre figura humana, y memoria en su modo de constituir una tradición que nosotros nos obstinamos en creer exclusivamente oral, relegando las imágenes a una vaga decoración”. André Leroi-Gourhan (1971) reconoce también la existencia de una riqueza en los sistemas de representación gráfica y sus correspondencias simbólicas, que, en muchos sentidos, suple al lenguaje en los procesos de pensamiento reflexivo y de abstracción de la realidad, así como en la comunicación y trasmisión de un entramado mitológico, afirmando que la imagen posee una libertad dimensional que siempre faltará a la escritura. Por su parte, Walter Mignolo (1995) argumenta cómo la mentalidad moderna no solo limitó, sino que estigmatizó otras prácticas, categorizando a la palabra escrita como única fuente de conocimiento fidedigno. Estos autores

abren camino para explorar la cualidad sensorial de la memoria y de la imagen/artefacto como su portadora, en el sentido que esta última tiene la potencia de comunicar múltiples significados sobrepuestos y de generar en el espectador no solo la recepción de la información, sino una respuesta emocional. Así, el “hacer” memoria, adquiere nuevas connotaciones en la medida que la intervención plástica o material se vuelve esencial para comprender la memoria en sí, siendo el medio parte constituyente del contenido y del contexto en el cual se produce. (...) [Se presentan] como estrategias para la resistir al olvido, creativas, innovadoras, tradicionales y a la vez vigentes e inmersas en dinámicas de poder que las convierten en muchos sentidos en formas de memoria disidentes. (Babativa, 2020: 1798)

En tanto hacer, estas memorias son ejercicios que involucran el cuerpo, que implican un estar allí, un estar con otros, interactuar e ir descubriendo el impacto de lo que se puede hacer con una aguja e hilo. Mientras se entrelazan los hilos, se desenvuelve la palabra, y ello tiene mucho que ver con el proceso físico de recordar, inexorablemente conectado con el sentir, entendido este último como sensación, pero también como sentimiento. Los procesos cognitivos presentes en el acto de rememorar involucran todo el cuerpo, y ya otros autores han explorado la capacidad del textil como actividad terapéutica, de duelo, en tanto que estas actividades repetitivas permiten al cerebro concentrarse en una actividad, dejando que el pensamiento fluya de maneras diferentes, encontrando también una satisfacción en el acto de crear al tiempo que se atraviesan emociones de tristeza ante la razón por la cual se está tejiendo. Sin la intención aquí de profundizar en la comprensión fisiológica del tejer, lo importante de rescatar es cómo al hacerlo sucede algo en nuestros cuerpos, nos permite fluir entre emociones, entretejer los pensamientos propios y colectivos, siendo, en últimas, una herramienta para crear un lenguaje no verbal que

se comprende y se comparte en el acto mismo. A través del tejido, en su hacer y en su despliegue, se desbordan las penas, se cuentan memorias y se sana: “Para mí, tejer es una terapia, y creo que hace parte de un proceso de sanación, de un proceso de exigencia de la no repetición, siento que es una manera de denunciar” (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021).

Es necesario estar ahí, que el cuerpo esté presente para que logre evocar esas cosas del dolor y las pueda sacar (...). [TdR] me ayudó a hacer mi proceso de duelo, porque no encontraba de qué manera hacerlo, y, pues, también se encuentra con el dolor de los familiares y las personas que uno se encuentra en la calle, que prácticamente están en la movilización y al otro día no. (Tejedora miembro TdR, comunicación personal, 21.09.2021)

Más que mi oficio es mi terapia. A mí hace poco me diagnostican con depresión mayor y, a pesar de todas las terapias, todo lo holístico, toda la inteligencia emocional y demás que por mi trabajo sé, el tejer es lo único que me ayuda a entrelazar mis emociones. (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021)

El tejido transforma a quien lo elabora, lo cuestiona, le provoca sentimientos que se expresan en estas variaciones de la labor, al tiempo que ese sentimiento transforma el tejido que se está elaborando, convirtiendo la memoria también en una experiencia estética. Aunque no preocupa la perfección técnica ni el origen de la misma, sí posee un sentido estético, se busca lo bello, se cuida, se recurre a otros aprendizajes de la infancia, al recuerdo de las madres, abuelas, o se toman talleres para adquirir nuevas destrezas y lograr así comunicar ya no solo con la palabra, sino con la materialidad misma, donde queda impresa la huella de cada persona, las puntadas distinguibles como marca de un trabajo colectivo, y la expresión de un sentir y un estilo individual. Michèle Coquet (2018) argumenta que el proceso de producción de los objetos es uno de los aspectos menos considerados por la antropología del arte, pero que es central para comprender la relación de la materia y el pensamiento. Esta autora propone que dicha experiencia sensible del mundo no se encuentra separada de las operaciones inteligibles, como ya lo había planteado Claude Levi-Strauss, y que, por tanto, es necesario descubrir la armonía entre la búsqueda de sentido y el espacio físico en el que este se encuentra y se mantiene vivo.

El oficio y la forma de ver, de abordar, de bordar el mundo está de la mano y es maravilloso (...). Cada quien atrae historias de acuerdo como teje, cada quien atrae lo que necesita además para su propio camino, su propio trasegar, el mismo hilo le va trayendo todo, incluso si elige llamarlo como tejer muertos, como si cada vez el hilo de la vida nos va trayendo a cada quien una relación muy particular con esto, a pesar [de] que estamos haciendo lo mismo, y nos llegan personas diferentes, situaciones diferentes,

digámoslo así: muertos diferentes. Es maravilloso poder unirnos todas y todos en este mismo tejido. (Tejedor en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021)

El acto de tejer es también una crítica a las formas modernas de hacer, automáticas, inmediatas, industriales, homogéneas, es un acto de resistencia en sí, en la medida que tomar una aguja para hacer algo, un tejido, una costura, un remiendo, son conocimientos que hemos perdido ante la facilidad del consumo. Una de las tejedoras recuerda que, en su niñez, este saber hacer era parte esencial para hacerle frente a las carencias, se aprendía en las escuelas no solo porque era un *oficio femenino*, sino porque era necesario y, por ello, aunque se teja para vender o para hacer memoria, siempre parece que dejamos algo en él, le tomamos cariño y también hacemos felices a otros.

Indiscutiblemente, no todos los tejidos son iguales, algunos solo se hacen, otros cuestan, y también muchos de ellos son herramientas de explotación. Pero estos tejidos que nos convocan impactan en nosotros, detonan sentidos (como sensaciones y como significados), “nos pone en otra onda”, nos preguntamos qué es lo que dice, quienes lo hacen y por qué, o incluso sirven para solo tejerlos y en ese proceso dejar salir los dolores, la indignación, la depresión, “tejo para no desesperar”. Podemos ver, sentir con nuestras manos, porque no solo tejemos hilos, y en este proceso resulta muy importante enfatizar en lo que se siente y se vive cuando se teje, en cómo se perciben estos objetos. “A veces creo que no es tan importante la técnica, sino el poder que tienen los hilos, ya sean bordados, ya sean en macramé, como sea, pero creo que los hilos tienen una fuerza impresionante” (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021).

Tejiendo los sentidos

Mientras se teje, el hacer se presenta como el camino para encontrar el sentido; es decir, el movimiento social, la acción, la intervención del espacio y el compartir van delante de un ejercicio de pensamiento; lo que se va gestando no está acorazado por una estructura ideológica o unos preceptos y propósitos previamente establecidos, sino que es en el tejer mismo, en el encontrarse, donde se discute y se negocia lo que la misma pieza textil significa. En este sentido, como afirman algunos compañer@s tejedores, primero se hace y luego se nombra, los pensamientos se *performan*, se crean a través de los hilos, algunas veces sin buscarlos, y otras veces en esos escenarios donde se propicia la conversa.

La bandera se ha ido dando, no es una cosa que desde el principio hubiéramos tenido claro cuál es ese propósito de llevarla, de mostrarla, de tenerla en ciertos lugares. (...)

Para mí se ha ido alimentando un propósito inicial, se ha ido transformando, y quizás hasta cambiado, o sea, ha mutado ese propósito, porque inicialmente muchas personas están por el hecho de tejer, para hacer parte de la bandera, pero no se proyectaron tanto hasta pensar qué significa llevarla (...), ya ha sido un lugar más político, un lugar de enunciar y defender por qué se lleva, exponer los argumentos de esa cifra. (Tejedora miembro TdR, comunicación personal, 21.09.2021)

Ello nos conecta con la propuesta de Henare, Holbraad y Wastell (2007), para quienes los objetos son centrales para pensar la cultura, en tanto que materia e idea son dos caras de la misma moneda, elementos constitutivos de una misma realidad imbricada, con la cual buscan recobrar la importancia del mundo material y otorgarle un lugar central en la producción de significados.

[Como] ha observado Tim Ingold, la cultura es concebida como cerniéndose sobre el mundo material, pero sin penetrarlo. En este modelo, los significados se agregan a las cosas, se imponen a sí mismos sobre las cosas o son incorporados a ciertas cosas, pero siempre presupone que son –en primera instancia– distintos de las cosas en sí mismas (...) [nuestro] fin es explorar las consecuencias de una posibilidad aparentemente contra-intuitiva: que las cosas podrían ser tratadas como significados sui generis (...) el punto de inicio es tratar significado y cosa como una identidad (...) [donde] los significados no son “portados” por las cosas, sino que precisamente son idénticos a ellas³. (Henare *et al*, 2007: 3)

La plasticidad del pensamiento es un elemento central en este proceso, en tanto que las ideas se van encontrando en los lugares donde el tejido transita, y se crean desde las posturas de los tejedores, sus experiencias de vida, su relación con el pasado y presente violento de nuestro país; en esta misma dinámica, los significados pueden ser múltiples, diversos e, incluso, contradictorios.

Uno mismo está ahí como transitando, removiendo cosas, renovando cosas, preguntándose nuevas cosas, entonces surgen nuevos propósitos... a mí no me parece mal que una señora que está en su casita quiera tejer y punto. Porque lo chévere [de] que haya muchos propósitos es que cada quien encuentra desde esta forma multiforme donde cada quien milita de muchas formas, así como está en muchos colectivos no está en ninguno, y este tejido permitió que mucha gente saliera solamente a tejer, y ahora teje y escucha que pasan cosas (...). A mí me está gustando ver la bandera como posibilidad, como algo que genere pregunta, además de la memoria, además del compromiso con las víctimas. (Tejedor en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.06.2021)

.....
3. Traducción de Andrés Laguens.

Recientemente, las conversas nos llevan por nuevas posibilidades, preguntándonos qué sigue ahora que la labor textil se va culminando, cómo intervenir los tejidos, cómo hablar a través de ellos de otras temáticas, tocar otros casos, nombrar y ver a quienes representa, personificarlos de alguna manera, pero también pensando en que hay otros de los que no se habla, que poco se recuerdan, que no fueron denunciados, y nos preguntamos también qué es lo que tejemos, si es este un hacer de muerte o de vida, qué es lo que nos significa cada vez que hacemos uno de los cuadritos, en qué pensamos, qué nos suscita, qué emociones detona, cómo se mezclan los dolores, las alegrías, las pasiones de crear con nuestras manos y, a la vez, reconocerlo como una labor que nos atraviesa, nos destruye un poco y nos desconsuela.

La bandera, en su inmensidad, permite dimensionar, sentir, tocar la magnitud de las violencias ejercidas, al tiempo que la particularidad de cada una de sus piezas refleja a ese alguien que fue asesinado por el Estado, explorando el sentido de unir, de juntar las individualidades en una gran pieza de memoria y resistencia. Así, ya no solo hablamos de 6402, hablamos de los más de 1100 líderes sociales muertos desde la fecha de los acuerdos, los más de 97 colombianos asesinados en el marco de las protestas, los firmantes de paz, los que han perdido los ojos, los desaparecidos, los detenidos en el CAI de San Mateo, los jóvenes en el norte de Bogotá. Como una fotografía a la que podemos hacer *zoom*, estas banderas nos permiten acercarnos a cada historia y, a la vez, contemplar el panorama de una realidad cruenta que está vigente, que crece día a día, y que convierte este tejer en una labor inacabable.

Tejer también significa un choque, es enfrentarse a la realidad de que cada cuadrito es un muerto, que cada uno es diferente porque es una vida, una persona que no se conoce, pero se recuerda, se piensa, se llora, alguien al que dedicamos un poquito de nuestro tiempo para significar el tiempo que les fue arrebatado, las memorias que ya no podrán contar y las experiencias que no podrán vivir; cada cuadrito es también una familia que recuerda, que busca, un hombre o mujer que lucha.

Habían dicho que cada carpetica era diferente, tiene la impronta de quien la hace, entonces para mí cada una de esas carpetas –lo pensaba con esa frase– es una persona, una persona que yo no conocí, y es una persona que no va a poder vivir todo lo que narra la canción, no le va a poder regalar a alguien sus memorias... Cuando estaba escondiendo los hilos yo lo único que pude hacer fue sentarme a llorar con esa tristeza de sentir que cada uno de esos cuadritos era una persona que no va a poder evocar esos recuerdos, y ha sido un poquito complejo porque se va[n] mezclando todos estos sentimientos. Y, en efecto, no es solo hacer las carpetas y solo unir las, es lo que significan... es el contenido que tiene toda esta labor que estamos haciendo, es que no se trata ni de la lana ni de la carpeta, sino de todo el significado que hay detrás. (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021)

Los cuadritos también somos nosotros, los que tejemos, y esta conjunción de vidas nos afecta porque nos conecta entre nosotros, a veces nos enreda, nos cuesta tejerlos, coserlos, nos llena de pesadumbre, nos atormenta.

En los primeros días que salimos, y más que todo cuando salíamos a la calle, las pesadillas eran una cosa bárbara. Los sueños que teníamos eran muy particulares porque sabíamos que no eran nuestros, no era un recuerdo nuestro ni cosas que nos habían pasado. Yo me sentía soñando vidas que no eran la mía, y soñé con desplazados, que mataban gente, que me llevaba la policía. En ese primer mes, y teníamos que hablarlo entre nosotros, así, tejiendo. O, por ejemplo, sentir el peso que hablábamos, que la bandera pesa como un muerto, son muchas cosas simbólicas que han girado en torno a esto. (Tejedor en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021)

Ella, la bandera, también provoca sentidos que son perceptibles al contemplar la labor terminada; la unión de todas sus partes ofrece un paisaje diverso, en donde lo que impacta no es la homogeneidad de sus puntadas, sino la diversidad de tonalidades, de materiales, de manos que la han intervenido (Figura 8). Se perciben estos sentimientos allí plasmados: si se tiene rabia, quedará apretado, habrá que destejer muchas veces, dejarlo a un lado e intentar en otro momento, pero cuando se teje con alegría las horas pasan desapercibidas y se nutre con la satisfacción de ver un pedacito terminado. Muchos se observan a sí mismos en esta gran labor, encontrando cómo sus mismos cuadritos cambian de día en día, los que han aprendido allí, en el acto, y ven con gusto que lo que han aportado se encuentra al lado del tejedor de años, del que se lanza a tejer de a cientos, y que desborda en la labor su acción política.

Aparecen aquí también otros sentidos, los discursos de la nación, los sentires que detonan el compartir un territorio y una historia. Cuando sale a las calles esta gran bandera –empezando por el hecho mismo de que sea una bandera– se impone con sus más de 8 metros de largo y 2 de alto, como un símbolo de una Colombia en pena, una tricolor invertida, donde el rojo domina el paisaje resignificando el precepto de la sangre derramada, el blanco se interpone para hablar de las vidas allí condensadas, y su materialidad soporta la muy apropiada alegoría de pesar como un muerto. Somos una nación en agonía, pero también somos fuerza, y la bandera nos conecta con otros territorios, está hecha a pedacitos de distintas geografías, y ahora ella busca viajar para recorrer las montañas, ríos, ciudades y hogares donde fue tejida. En su hacer y su despliegue nos junta, nos permite conocer otras memorias, otros hechos violentos, otras luchas, de alguna manera las interioriza y las pone en diálogo a través de las conversas que propicia entre quienes la acompañan (Figura 9).

Así, los sentidos que damos al textil son de cada uno, a la vez que compartidos; se enredan en la labor misma, en el durante y en las posibilidades de un después; pero

FIGURA 8 | Tonalidades, materiales y puntadas diversas (25 de junio de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

FIGURA 9 | Juntanza de arte textil y resistencia en Parkway (20 de septiembre de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

también son procesos discontinuos, irregulares, que a veces caminan al unísono y a veces se contraponen, lo que no debe entenderse como una ruptura. La apuesta de TdR no es la búsqueda de la unidad; la misma plástica del tejido nos enseña todo lo contrario: la belleza y la potencia de lo diverso para crear la juntanza, y, así como la tricolor se viste de incontables tonalidades, también quienes tejen son diversos en sus ideas, adscripciones, orígenes e intereses.

Por tanto, la riqueza de este tejido radica justamente en su polisemia, su capacidad para contener una multiplicidad de sentidos que se yuxtaponen a manera de palimpsesto, y su plasticidad para transformar, enriquecer o cuestionar estos significados con el paso del tiempo y dependiendo de los intereses. La cantidad de tiempo que necesita, el cuidado y la paciencia propias de la actividad textil, son también formas de expresar los sentimientos, la solidaridad, el afecto que se tiene ante la persona o situación que se trata, pero también son metáfora del proceso de memoria, de lo que significa la lucha por los derechos y la resistencia ante un gobierno opresor. Aquí cada mano que interviene se nota, se busca notar, implica un trabajo colectivo, un trabajo humano, donde el error también adquiere sentido.

Tejidos que son persona

Tres meses y unas semanas después de la primera puntada, el 28 de agosto de 2021, en la zona rural de Mondoñedo, el colectivo TdR dio a luz a su primera gran pieza textil (Figura 10). Una bebida de aproximadamente 20 kilos, compuesta por 1764 cuadritos amarillos, azules, rojos y blancos, con la leyenda *6402 ejecuciones extrajudiciales*. Esta bandera, quien todavía no ha sido nombrada apropiadamente, es ahora un miembro del colectivo, uno que requiere de cuidados específicos, que solo viaja en carro, que no debe mojarse, ensuciarse, estirarse, y de la cual nos sentimos bien orgullosos.

Me parece muy chévere que emerja desde nuestras vivencias esa noción de concebirla, o sea, que no está *a priori*, que evidentemente sabemos que es una persona en la medida que hace presencia, acompaña, genera preguntas, incomodidades, violencias, y lo que hacemos es como acompañar a esa persona... Está chévere que, como los niños, genera incomodidades, aprovechar de ahí para convocar la palabra o el diálogo más que la confrontación, porque además es como mostrarle al niño para qué está ahí. (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 09.09.2021)

Quienes hemos participado en su elaboración vamos entendiendo, cada vez más, cómo es que el tejido habla, hace memoria, comprendiendo que debemos dejar que sea él quien nos enseñe, nos muestre los errores y, más allá de una técnica impecable, nos comparta la fuerza de sus hilos. Alfred Gell (2016) explora la capacidad de

FIGURA 10 | Primera muestra de la bandera, Mondoñedo (28 de agosto de 2021)

Fuente: Tejedores de Resistencia.

acción y transformación de los objetos, denominados por algunos como agencia o eficacia, afirmando que son también estos artefactos los que hacen diferentes cosas según el fenómeno en el que se encuentren involucrados. Su propuesta responde, precisamente, a la necesidad de mirar fuera del objeto, a reflexionar por las dinámicas que suceden posterior a su elaboración, una suerte de experiencia compartida de una estética cultural que define las formas de ver al objeto, la legitimidad de un sistema estético en el curso de la interacción social que define los modos en que este circula y es recibido, resignificado, reutilizado y constantemente transformado.

Esta agencia se expresa de maneras diversas a través de nuestro hacer, en tanto que la pieza textil actúa sobre otros, pertenece a esos otros de quienes habla y a quienes afecta, y, en este sentido, no fue hecha para guardarse, sino para mostrarse, dirigiéndose por caminos no pensados de antemano, en un tránsito donde logre descubrir que es ella misma objeto de negociaciones, acuerdos, relaciones de mutua convivencia, tratando de mediar los espacios que habita, pero con la certeza de que mucho de lo que ella ahora es escapa de nuestro control y observación. La labor que el colectivo ha asumido es la del cuidado, como padres atentos, comprometidos a dejarla ser, buscando los escenarios de su actuar e intentando no agotarla, no dejarla morir.

Es relevante pensar en la cualidad sensorial de los artefactos, así como la experiencia sensible y emocional, para comprender cómo el objeto adquiere agencia y *actúa* sobre los sujetos que lo elaboran y lo observan, lo que, a su vez, da cuenta de cómo el hacer memoria está constantemente atravesado de sentimientos y emociones muy diversos, en su mayoría dolorosos, que significan de otras maneras el contacto con el material, el lugar donde se elabora, el estilo, la estética, los usos. No podemos descuidar al sujeto por concentrar nuestra mirada en el artefacto ni tampoco mirar solo a los sujetos sin contemplar la agencia del objeto. Coquet (2018: 124) nos plantea que son precisamente estas sensibilidades las que otorgan un sentido particular al mundo material, lo que denomina lenguaje de la estética:

[entendida como] lo que actúa sobre nuestros sentidos, lo que nos mueve y suscita en nosotros alegría, encanto, placer, asombro, estupor o miedo, lo que (...) emana de la materia prima de la experiencia. (...) Cómo la estética –modo de percepción, interpretación y transformación del mundo, a la vez personal y colectivo– penetra la cultura, cincelandos los gestos, las palabras, los cuerpos y las producciones de los hombres, así como las relaciones que estos mantienen entre sí.

Alice Dolan y Sally Holloway (2016) incursionan en lo que ellas denominan *emotional textiles*, objetos que se elaboran para transmitir identidades y emociones a través del tiempo y el espacio, a la vez que algunos objetos pueden constituirse como *tokens* que transmiten una memoria y una emoción individual. Para ellas, los textiles tienen un potencial emocional condensado en los materiales, los dueños y hacedores, en las asociaciones que crean con el trabajo del hogar, la inversión de tiempo, la admiración de una destreza, el confort, la experiencia táctil, entre otros posibles que mantienen esta carga emocional a lo largo del tiempo, aunque el impacto y el significado pueda transformarse. Tanto los procesos de elaboración y la atmósfera como el traspaso generacional de estas piezas y las diversas formas de conservación son también parte de esta respuesta emocional.

Las juntanzas y las conversas

Conversábamos recientemente con los compañeros de TdR sobre el creciente uso de conceptos como juntanza, conversa, arrejuntar, que más allá de ser simples formas coloquiales de hablar, expresan el sentido profundo de lo que hacemos, en primer lugar, porque nos ubica en un espacio contestatario, fuera de las normas (del lenguaje y del actuar), en donde las prácticas y los discursos se gestan al interior de las comunidades, en la cotidianidad, en la marcha misma, decolonizando los escenarios del conocimiento y dando vuelta de tuerca a los modelos hegemónicos.

Fuimos personas que espontáneamente nos fuimos uniendo, no somos de una misma universidad, no tenemos una filiación religiosa, una formación política en común, no nos conocíamos antes. Todos estábamos en otra onda, cada quien por su lado, pero todos sintiendo estas ganas de hacer algo por esa manifestación, porque ese dolor tenía que transmutarse, tenía que salir, pero a la vez teníamos que contribuir a un proceso de paro porque sentíamos la necesidad de hacer. (Tejedor miembro de TdR, comunicación personal, 27.09.2021)

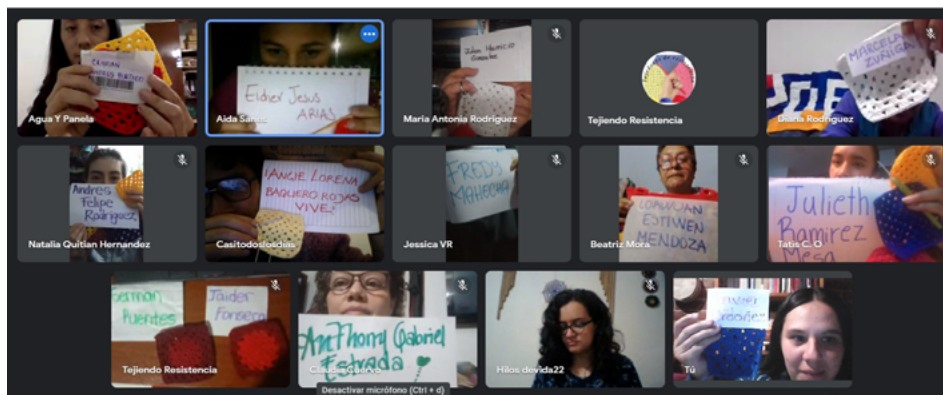
Juntarse es encontrarse de otra forma, alejada del formato de reunión, asamblea, congreso, unión, en cuanto no se busca la uniformidad, el protocolo, la jerarquía. Aquí todos son y todos están, se mueven entre distintas colectividades, se proponen objetivos e intereses distintos sin que ello sea de entrada una cualidad conflictiva. Como la bandera, somos fragmentos, pero juntos somos otra cosa, y, de igual manera, cada cuadrito sirve para componer otros discursos, otros haceres en otros momentos. Esta es una de las potencias del tejernos, apropiarnos no solo de una técnica, sino de una forma de hacer, de transgredir nuestros formatos culturales para pensarnos diferente, para entender a ese otro en sus dinámicas y sus problemáticas individuales, construir en conjunto.

Esa espontaneidad nos saca de la cotidianidad, de unas reglas y de algo establecido... Para mí, al ser una experiencia colectiva, que estamos juntando tanto la memoria de nosotros como colombianos, como nuestras propias experiencias en torno al tejido, creo que eso es un poder incalculable, nos desborda de maneras impresionantes. (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021)

Es transgresor llevar el tejido al espacio público, incomodar, tomarse las calles y los parques para hacer comunidad, creando espacios para conversar, para conocernos, juntarnos en un mundo que promueve la individualidad y el silencio. Compartir y hacer red son oficios que nos permiten ver y abordar el mundo de otras maneras; crear lazos afectivos con quienes tal vez no hemos estado físicamente, pero que ahora hacen parte de nuestras vidas; crear nuevos territorios virtuales (Figura 11); comprender otras formas de relacionarse, de visibilizar estos haceres, encontrando también en el *post*, el *hashtag*, el comentario, unas formas bien contemporáneas de la juntanza, muy interesantes, aunque muy poco exploradas. En TdR, los accionares son diversos, algunos pertenecen a otras organizaciones, otros prefieren salir a la calle a tejer porque “no tienen el nivel de violencia o rabia para tirar piedra”, y porque prefieren así unir a las personas, repensar en los parques lo que se aprendió en casa y en la escuela.

FIGURA 11

Encuentro virtual en conmemoración del 9 de septiembre de 2020
(9 de septiembre de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

Hay otros que encuentran en el acto de crear la síntesis de su forma de resistir, en el enseñar o en el uso de eso que llamamos *tiempo libre*. Las redes sociales son también los escenarios de algunos para hacer la lucha, y, para otros, es nuevamente la labor colectiva la que los conecta con el proceso, aprendiendo de los otros una mirada renovada del conflicto.

Yo siempre había visto desde lejos, era duro ver lo que estaba sucediendo, me he dado cuenta de las mentiras de la televisión, las cosas no son como las cuentan ahí. Al principio me daba duro saber que lo que se está construyendo es ir contando la gente que han matado, que han asesinado, me ha dado duro, me ha sacado lágrimas. (Tejedora en encuentros virtuales, comunicación personal, 29.07.2021)

Tejer en colectivo permite acercar diversas formas de existir, personas que habitan sectores de la sociedad heterogéneos, pero que, a la vez, comparten la memoria de esos oficios, las enseñanzas de madres y abuelas. Erika Silva, arpillera chilena, habla del tejido como una experiencia democrática, porque todos hemos tenido siempre en nuestras casas al menos un hilo y una aguja.

Es más fácil que el arte vaya al pueblo, [a] que el pueblo vaya a la galería de arte (...). A veces la gente ve una pieza y te abraza y llora, y tú no has hablado nada, entonces en esa lógica de cuanto nuestro sistema educacional, coartan la capacidad de hablar desde distintas formas que nos hacen menos humanos y más autómatas, el poder de la palabra parece que predomina en todo, pero el poder del arte explica sin explicar, habla sin hablar. (...) Somos un medio para entregar herramientas para que nuestro pueblo

también tenga ese lenguaje, aprenda a hablar de esa forma. Nosotros optamos por la arpillera porque creemos que es superdemocrático, porque en todas las casas hay ropa vieja, hay hilo, hay aguja y hay tijera. Si hiciéramos escultura en mármol no sería tan fácil porque no todos lo tienen en la casa; entonces desde la materialidad democrática hasta en los hogares más humildes existen esos materiales, por lo tanto, creemos que es un lenguaje democrático. (Erika Silva, comunicación personal, 14.04.2021)

Esta cualidad democrática del oficio es, quizá, una de sus características más significativas para comprender el porqué de su eficacia en distintos contextos a lo largo de América Latina, además de ser un conocimiento que *ya estaba allí*, guardado en la memoria de muchos que provienen de familias donde antes se tejía, aunque no necesariamente. Otra cualidad que resuena poderosamente es la creatividad, esa pasión por hacer algo nuevo, una curiosidad innata y una inteligencia para cambiar, para pensar nuevos caminos, no solamente porque sea necesario, sino porque es satisfactorio el hacer, en muchos sentidos el dar vida a un objeto, ver el mundo desde otra perspectiva y actuar en consecuencia.

En la juntanza, cada cuadrado cuenta, cada cuadrado se va contando, y todos vamos contando a través de un oficio que involucra cada mano, cada lugar, cada palabra, una labor inacabable en la que el hacer se vuelve necesario para construir una memoria diferente, para expresar de manera no convencional el dolor y el inconformismo ante la situación vivida, encontrando códigos inesperados para expresar estos sentimientos, donde la palabra no es suficiente. Estos objetos no son arte ni artesanía, son algo más poderoso, un mensaje contundente, una memoria impresa en otros formatos, que duele, pero también que da esperanza.

El *aprender haciendo* es otro aspecto de estos encuentros que atraviesan el cuerpo y hacen parte de la magia o encanto al cual refieren muchos de los tejedores. Nos construimos a muchas manos, entrelazamos las memorias y remendamos los pesares, vemos en el otro el dolor propio, y se comparte a través de las texturas, es, a fin de cuentas, una memoria que se hace en el hacer, en el contacto con el otro, muchas veces sin la intermediación de la palabra, una historia de a puntadas (Figuras 12-15).

Un día encuentro una invitación para tejer y desde ese momento hago parte de Tejedores de Resistencia, y aun continuamos con el proceso de tejido después de 4 meses de estar generando conexiones con personas de otras ciudades, enseñando sobre todo (...). Tener la posibilidad de compartir un aprendizaje que plenamente yo no lo tengo tampoco (...) es una forma de hacer algo con mis manos, generar algo más allá de las ideas (...). No solamente es la intención de enseñar un tejido específicamente, sino, en este caso, enseñar el potencial que tiene ese tejido, el potencial de denuncia, de exigir que los actos de violencia no se repitan y (preguntarse) esa violencia desde dónde viene también. (Tejedora miembro de TdR, comunicación personal, 21.09.2021)

FIGURA 12 | Tejedores de Resistencia en Túquerres (21 de agosto de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

FIGURA 13 | Tejedores de Resistencia en Ciudad de México (18 de julio de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

FIGURA 14 | Tejedores de Resistencia en Tunja (15 de agosto de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

FIGURA 15 | Tejedores de Resistencia en Popayán (24 de agosto de 2021)



Fuente: Tejedores de Resistencia.

Conclusiones: textil y sociedad entretejidos

El acto de convertir una memoria en una pieza textil no es simplemente el cambio de un formato, es un hacer que transforma la memoria misma, llenándola de otros sentidos cuya comprensión excede, como hemos visto, la capacidad del habla o la escritura, constituyendo un lenguaje propio del cual aquí se han ofrecido solo algunas puntadas. Compartir y participar en el colectivo Tejedores de Resistencia me ha permitido preguntarme por una experiencia sensible integral, ya que los contenidos semánticos de los objetos no solo se comparten a través de su composición visual como producto terminado, sino en el conjunto de sus propiedades materiales y su relación con el cuerpo que las transforma o es transformado por ellas, en donde los sentidos, las sensaciones y los sentimientos pueden muchas veces eclipsar la apreciación racional e interpretativa del objeto.

Michèle Coquet (2018) cuestiona lo que ella denomina una ambición universalista de la semiótica greimasiana de la década de los ochenta, en la que se suponía que las herramientas de la lingüística estructural servían para leer las expresiones plásticas; al contrario de estas posturas, encuentra en las aproximaciones antropológicas una forma de discutir con estas propuestas, al dar cuenta no solo de las dinámicas sociales que interactúan alrededor de los objetos, sino de la importancia de la experiencia sensible en este proceso. Propone, además, la primacía del motivo gráfico con respecto al lenguaje, retomando los trabajos de Griaule y Dieterlen, ya que el primero “tiene una capacidad de connotación ilimitada ya que puede condensar, en algunos rasgos trazados con un solo gesto, un número infinito de contenidos semánticos” (Coquet, 2018: 56).

A través del hacer textil es posible transmitir y comunicar memorias, identidades, pensamientos y sentidos, no solamente por aquello que visualmente expone, sino gracias a toda una experiencia de los sentidos que complejizan la idea de un significado extralingüístico y de la capacidad polisémica de los objetos, su vida y sus transmutaciones a lo largo del tiempo. Ello expresa también el reto que implica describir en palabras una experiencia que, en gran medida, solo puede ser compartida a través del hacer/sentir mismo, ya que son inefables, y es precisamente esta cualidad la que much@s de l@s tejedor@s, bordador@s y costurer@s señalan como la más entrañable de esta labor, permitiéndoles no solo transmitir una memoria, sino un sentimiento, una empatía, al tiempo que resulta sanadora para el individuo y reveladora para el colectivo.

Estas colectividades se apropian también de los conceptos asociados al tejer para dilucidar el sentido que la práctica contiene, como una propuesta para pensarnos como sociedad a través de la materialidad textil, encontrando que dichas metáforas

inciden en el cuerpo, el pensamiento, la memoria y la sociedad misma, recurriendo al acto de zurcir, unir, amarrar, coser, remendar, cobijar, tejer, hilar, al estar rotos, al ser retazos, para comprender la vida, como descubriendo lo que ya muchos pueblos nos han enseñado: que el tejido es la propia representación del universo.

Otro aspecto es la cualidad del hacer textil para crear algo nuevo, a partir de un saber tradicional cuyos espacios convencionales son otros. Al igual que con una puntada básica se pueden crear ilimitadas formas, para mí, resulta ser una metáfora de la vida en sí misma, de lo que somos como parte de una sociedad y del potencial de agencia que tenemos en su interior. Las formas, como se han ido apropiando de los saberes, son también ejercicios de memoria viva, reflejan la plasticidad de la cultura y las interrelaciones que podemos crear entre grupos diversos.

Esta aproximación no busca encontrar en el textil algo exclusivo de su hacer, ya que muchas de estas reflexiones se pueden aplicar a otras formas de arte u otras iniciativas que se han creado en estos espacios de conflicto; no obstante, busca preguntarse por aquel encanto que encuentran quienes lo elaboran, ese algo que compartimos y nos cuesta tanto volver palabra, una esencia que engancha, que enamora, que ha permitido la continuidad de estos procesos por décadas y que también se ha perfilado ante la sociedad como una apuesta por la lucha no violenta, por encontrar otras formas de exigir y expresar el inconformismo, una forma no convencional de condensar el pasado para pensar en un futuro diferente.

Así, lo que hallamos a través del textil no es solamente una metáfora del mundo, sino la realidad en sí misma; es decir, cuando nos juntamos a tejer, nos conectamos, nos urdimos, nos tejemos; cuando entre muchos se hace una gran bandera para denunciar la muerte, ese tejido pesa como la muerte misma y cada puntada es distinta como lo es cada uno de los fallecidos. Este gran tejido nos arropa, nos une, nos junta, somos hilos que no se rompen y agujas que no se callan⁴. El hacer atraviesa al textil en todo momento, en un antes, un durante y un después, transforma la materia, al hacedor y también al colectivo que lo acompaña, produce emociones a la vez que condensa los sentirs de otros, es objeto y sujeto, es lenguaje, es el fin y también el medio.

Finalmente, solo me resta preguntarme por las implicaciones de estar implicado, las relaciones particulares que yo misma he establecido con el tejido que me acompaña mientras escribo estas palabras, el tejido sobre el que he llorado, he pensado, con el que he salido a las calles y a través del cual he conocido personas que me han enseñado, con las que he compartido y con las que me unen lazos afectivos que se han ido acrecentando en el día a día. Yo también soy Tejedores de Resistencia.

.....

4. Tomo aquí prestada la frase que pronuncian las compañeras bordadoras del colectivo Fuentes Rojas de Ciudad de México.

Referencias

- Agosin, Marjorie (1985). Agujas que hablan, las arpilleras chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 523-529.
- Babativa, Sandra (2020). Memorias que se bordan. El pepenado en la comunidad de San Juan Ixtenco. *Cambios y permanencias*, 11(2), 1794-1825.
- Coquet, Michèle (2018). *Figuración, creación y estética. Etnografía de las prácticas y antropología de las imágenes*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Dolan, Alice; Holloway, Sally (2016). Emotional Textiles: An Introduction. *Textile. Cloth and Culture*, 14(2), 152-159.
- Gell, Alfred (2016). *Arte y agencia, una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb.
- Henare, Amiria; Holbraad, Martin; Wastell, Sari (2007). *Thinking Through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*. London: Routledge.
- Illarregui, Gladys (1996). Discursos contra el silencio: los textiles mexicas y Frida Kahlo. *Letras femeninas*, 22(1-2), 9-18.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Leónides, Ildefonso (2015). *El Maquequesquiya función, relación y continuidad con el ciclo agrícola. Ritualidad y sentimientos en los hombres jaguar* [Tesis de licenciatura]. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Leroi-Gourhan, André (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Mignolo, Walter (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Mil agujas por la dignidad (2021). *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/milagujasporladignidad/photos/a.103593127778284/334878334649761>
- Murillo, Óscar (16 de marzo de 2021). Javier Ordóñez, el asesinato que sumió a Bogotá en un caos. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/bogota/javier-ordonez-historia-del-asesinato-bogota-537555>
- Murra, John (1975). La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino* (pp. 145-170). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- “No escuché lo que me pregunto”: Duque, sobre “¿De qué me hablas, viejo?” (7 de noviembre de 2019). *Caracol Radio*. Recuperado de https://caracol.com.co/emisora/2019/11/07/barranquilla/1573126517_001466.html

- Pérez-Hernández, Alba; Viñolo, María (2010). Las arpilleras, una alternativa textil de participación y resistencia. En *Por qué tienen que decir que somos diferentes. Las mujeres inmigrantes sujetos de acción política* (pp. 41-54). Granada: Universidad de Granada.
- Piper-Shafir, Isabel (2002). Memoria colectiva y relaciones de género: ¿prácticas de dominación o resistencia? *Realidad*, 85, 31-43.
- Sánchez, Eliana; Pérez-Bustos, Tania; Chocontá, Alexandra (2019). ¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital*, 19(3), e2407.
- Sarlo, Beatriz (2006). *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.
- Severi, Carlo (2010). *El sendero y la voz, una antropología de la memoria*. Buenos Aires: Sb.
- Tejedores de resistencia (2021). *Instagram*. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/COqjAD-nlQX/>

Memorial y archivo textil

El Ojo de la Aguja: diálogos entre investigación y activismo, una propuesta para la *documentación sin daño**

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5207>

El Ojo de la Aguja (The Eye of the Needle), Memorial and Textile Archive: Dialogues Between Research and Activism, a Proposal on Documentation Without Harm

Colectivo El Ojo de la Aguja**

(Medellín, Colombia)

Laura Cristina Cuadros***

Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

Adriana Marcela Villamizar-Gelvez****

Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

Erika Yuliet Álvarez-Calle*****

Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

Isabel Cristina González-Arango*****

Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

Heidy Cristina Gómez-Ramírez*****

Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

.....

* Este artículo es un reporte de caso, resultado del proyecto de investigación *Defender la vida y el territorio en tiempos de transición: daños políticos en los procesos organizativos y comunitarios por causa del asesinato de líderes y lideresas sociales en el Norte y Nordeste de Antioquia después de la firma del Acuerdo de Paz*, financiado por la Convocatoria Temática 2020: ciencia e innovación en respuesta a los desafíos universitarios y de país, del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia; realizado por el grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio, del Instituto de Estudios Regionales (INER) de la misma universidad, el Colectivo El Ojo de la Aguja y la Corporación Jurídica Libertad

(Colombia), entre 2020 y 2021. Agradecemos a Olga Elena Jaramillo Gómez, docente de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas e investigadora asociada al grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio; y a Yessica Restrepo Puerta, socióloga e investigadora de la Universidad de Antioquia, quienes hicieron parte del proyecto de investigación y con sus reflexiones aportaron a su desarrollo. Reporte de caso recibido el 04.11.2021 y aceptado el 15.08.2022.

** Colectivo de Colombia que promueve acciones de activismo textil para dignificar la vida, denunciar y reclamar justicia por los líderes y lideresas sociales, defensores y defensoras de derechos humanos, y firmantes de paz asesinados en Colombia desde el 1 de diciembre de 2016. Quienes escribimos el artículo hacemos parte del Ojo de la Aguja y decidimos asumir la autoría colectiva como un reconocimiento a las múltiples voces y puntadas que han posibilitado estas reflexiones. Correo electrónico: losojosdelaguja@gmail.com

*** Socióloga, tejedora e investigadora; especialista en Estudios de Violencia de Género Contra las Mujeres; integrante del grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio. Correo electrónico: cristina.cuadros@udea.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8783-0194>

**** Socióloga e investigadora; integrante del grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio. Correo electrónico: adriana.villamizar@udea.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4676-6189>

***** Socióloga e investigadora; integrante del grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio. Correo electrónico: eyuliet.alvarez@udea.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8787-3653>

***** Antropóloga, tejedora, magíster en Ciencias de la Información con énfasis en Memoria y Sociedad de la Universidad de Antioquia; docente del INER e investigadora asociada al grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio. Correo electrónico: isabel.gonzalez@udea.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8345-8097>

***** Socióloga y magíster en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina); docente Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia e investigadora asociada al grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio. Correo electrónico: heidy.gomez@udea.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1773-3553>

Cómo citar/How to cite

Colectivo El Ojo de la Aguja; Cuadros, Laura Cristina; Villamizar-Gelves, Adriana Marcela; Álvarez-Calle, Erika Yuliet; González-Arango, Isabel Cristina; Gómez-Ramírez, Heidy Cristina (2022). Memorial y archivo textil El Ojo de la Aguja: diálogos entre investigación y activismo, una propuesta para la *documentación sin daño*. *Revista CS*, 38, 83-112. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5207>

Resumen

Abstract

Este artículo presenta los aprendizajes del proceso de elaboración de los principios de documentación que guían a El Ojo de la Aguja como memorial y archivo textil de derechos humanos, y la manera en que el encuentro entre activismo textil e investigación académica permitió fortalecer reflexiones y aguzar la mirada como un ejercicio de memoria cuidadosa, orientado hacia una propuesta de documentación sin daño que busca dignificar el legado de los liderazgos silenciados en Colombia. Revisar experiencias de activismo y memoria textil en América Latina permitió ubicar al colectivo El Ojo de la Aguja como una propuesta que articula prácticas textiles, activismo y documentación de coyunturas sociopolíticas, mediante un lenguaje que se resignifica para reconstruir hechos del pasado y hacer memoria del presente, en una iniciativa textil que surge como denuncia ante la continuidad de la violencia política en Colombia y el incumplimiento de los Acuerdos de Paz.

PALABRAS CLAVE:

liderazgos sociales, activismo textil, documentación sin daño, memorial, archivo textil

.....

This article presents the lessons learned from the elaboration process of the documentation principles guiding El Ojo de la Aguja as a memorial and textile archive of human rights. It also presents the way in which the encounter between textile activism and academic research enabled to improve the reflections and sharpen the gaze as a careful exercise of memory. Its scope is a proposal on documentation without harm that seeks to dignify the legacy of silenced leaderships in Colombia. Reviewing experiences of textile activism and memory in Latin America allowed to position the collective El Ojo de la Aguja as a proposal that articulates textile practices, activism, and documentation of socio-political situations through a re-signified language to reconstruct past events and make memory of the present. This textile initiative was born as a complaint against the continuity of political violence in Colombia and the breach of the Peace Accords.

KEYWORDS:

Social Leadership, Textile Activism, Documentation without Harm, Memorial, Textile Archive

Introducción

Los activismos textiles son expresiones ciudadanas lideradas por mujeres que reivindican las prácticas textiles como medio para la agencia política. En América Latina, tienen antecedentes importantes en Chile, México y Colombia, donde se preguntan sobre cómo hacer de los oficios textiles medios para reconstruir memorias de dictaduras, períodos de violencia política o de guerras (Arias-López, 2017; Bello-Tocancipá; Aranguren-Romero, 2020; González-Arango, 2014; 2019; Quiceno-Toro; Villamizar-Gelves, 2020; Rivera-García, 2017). En los últimos años, en medio de las coyunturas sociopolíticas que han llevado a diferentes países latinoamericanos a jornadas de movilización masiva o estallidos sociales de gran relevancia, ha sido notoria la tendencia a la emergencia de activismos textiles como expresiones de protesta social que tienen en común no solo la construcción de documentos textiles que buscan denunciar situaciones de violencia y desigualdad, sino que, de manera explícita o implícita, estas iniciativas están constituyendo archivos de derechos humanos (González-Arango, 2019) que resignifican y cuestionan los marcos temporales de la rememoración como anclada al pasado, para situarla en el ámbito de lo cotidiano, del presente y de acontecimientos que se lucha por denunciar, transformar o evitar, haciendo de la memoria una herramienta política y simbólica en contra de los abusos del poder y el olvido (Vignolo; Jaramillo; Cabrera, 2017).

La producción de estos archivos textiles llama la atención sobre la necesidad de detenerse a reflexionar acerca de cómo se están construyendo, y qué procesos de documentación y sistematización están acompañando –o no– su elaboración, pues son acervos de documentos textiles de carácter político (González-Arango, 2019) que se están produciendo para interpelar y proponer discusiones en el escenario público. Es por esto que cabe preguntarse: ¿qué tipos de hechos están documentando los activismos textiles emergentes en coyunturas sociopolíticas recientes?, ¿cómo están haciendo la documentación de los hechos en medio de las coyunturas?, y ¿qué prácticas de cuidado requieren los ejercicios de documentación de estos activismos textiles?

En este artículo, presentamos las reflexiones que hemos construido en el diálogo de dos espacios de práctica textil, el primero, la experiencia del colectivo El Ojo de la Aguja, una iniciativa de activismo textil conformada por mujeres en Colombia, desde 2017, con el objetivo de construir un memorial y archivo textil de líderes y lideresas sociales, defensores y defensoras de derechos humanos, y firmantes de paz asesinados por su labor de defensa y cuidado de la vida y el territorio desde la firma de los Acuerdos de Paz entre las antiguas Farc-EP y el Estado colombiano. A partir de allí, dialogamos con el segundo espacio, que es el proyecto de investigación *Defender la*

vida y el territorio en tiempos de transición: daños políticos en los procesos organizativos y comunitarios por causa del asesinato de líderes y lideresas sociales en el Norte y Nordeste de Antioquia después de la firma del Acuerdo de Paz. Esta experiencia de interlocución nos permitió profundizar sobre el cuidado que se debe tener en el ejercicio de documentación, desde las prácticas textiles, para que este no se convierta en una nueva acción violenta y, antes bien, contribuya a un ejercicio de memoria cuidadosa que busca dignificar el legado de los liderazgos silenciados en Colombia, en medio de un conflicto que persiste aún en medio de un proceso de transición política.

El artículo está dividido en 4 partes. La primera es una reflexión sobre experiencias de activismo y memoria textil en América Latina, que nos permite profundizar en las relaciones que se tejen entre prácticas textiles, activismos y documentación de coyunturas sociopolíticas. La segunda describe el contexto del surgimiento de El Ojo de la Aguja como iniciativa de activismo textil, para denunciar el asesinato sistemático de las personas que ejercen liderazgos en Colombia, justo después de la firma de los Acuerdos de Paz. En la tercera, presentamos cómo ha sido el proceso de elaboración de los principios de documentación que guían a El Ojo de la Aguja como memorial y archivo textil de derechos humanos, y la manera en que el encuentro entre activismo textil e investigación académica permitió fortalecer reflexiones, aguzar la mirada y ajustar las categorías para la sistematización de la información que aporte a la *documentación sin daño*. En este apartado, narramos cómo fue la definición de cada uno de los criterios que orientan el ejercicio de documentación del colectivo; para ello, incluimos apartes de una *bitácora* que fue elaborada colectivamente en el proceso de recolección, validación y sistematización de la información, para consolidar la base de datos que sostiene o es el *bastidor* del archivo y el memorial; en ella, consignamos las preguntas, reflexiones y discusiones que nos permitieron tomar decisiones para ajustar los criterios y la organización de las categorías a documentar. En el último apartado, compartimos las consideraciones finales.

Activismos y memorias textiles en América Latina

El activismo textil, en la historia reciente de América Latina, ha tenido lugar tanto para vincular las prácticas textiles con acciones de memoria y acompañamiento psicosocial en períodos de violencia por causa de dictaduras o guerras (Arias-López, 2017; Bello-Tocancipá; Aranguren-Romero, 2020; González, 2014; 2019; Quiceno-Toro; Villamizar-Gelves, 2020; Rivera-García, 2017), como con el uso de las prácticas textiles para la denuncia de hechos, violencias y situaciones de desigualdad vigentes y de orden coyuntural.

Respecto a estas últimas expresiones de activismo textil, cabe señalar algunos casos. En 2011, en México, el poeta Javier Sicilia convocó a la *Marcha nacional por la paz con justicia y dignidad*, para exigir el cese de violencia exacerbada en el país; luego de esta movilización, surgieron los colectivos Fuentes Rojas: una víctima, un pañuelo, y Bordando por la paz y la memoria de México, los cuales se han tomado las calles desde ese momento para invitar a bordar y visibilizar los nombres de quienes han sido víctimas de la violencia y la desaparición forzada en este país, en medio de las disputas de los grupos delincuenciales y del narcotráfico (Olalde-Rico, 2019; Aguilar, 2020).

En Chile, en medio de las movilizaciones que surgieron en octubre de 2019 en contra del incremento en el costo de los pasajes de transporte público y otras reformas promovidas por el gobierno de Sebastián Piñera (Centro de Investigación y Educación Popular, 2019), se popularizó, como uno de los tantos escenarios de protesta social, la convocatoria de grupos de tejedoras, bordadoras, arpilleristas y artistas textiles, para reunirse a bordar y tejer piezas textiles de denuncia y manifestación. En este escenario, resaltan iniciativas como Borda sus ojos, convocada por las artistas Lilian Urzúa y María Ignacia Jerez, quienes, ante el escandaloso número de víctimas oculares de la represión de la fuerza pública chilena, promovieron una iniciativa colaborativa para bordar los ojos perdidos; el resultado fue una pieza textil de 875 ojos bordados que fue exhibida en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago (Riffo-Burdiles, 2019).

También está el surgimiento, en diciembre de 2019, del movimiento Mil Agujas por la Dignidad, el cual fue promovido por la artista visual Karen Rosentreter como una forma de apoyar, desde distintos lugares del mundo y mediante el lenguaje textil, la exigencia de derechos en Chile. Al día de hoy, esta plataforma divulga, mediante redes sociales como Facebook e Instagram, expresiones de protesta textil, acciones pedagógicas y encuentros comunitarios no solo en Chile, sino en diferentes países (“Manifiesto”, 2019). Otra experiencia que se suma a los activismos textiles en Chile es la labor del colectivo Memorarte, que, desde 2016, viene promoviendo el bordado de arpilleras urbanas para “no olvidar, para registrar la memoria y para incidir” (“Elaboramos arpilleras urbanas...”, s.f.).

En Brasil, en julio de 2021, ante un escándalo por corrupción del gobierno de Jair Bolsonaro en la compra de vacunas para mitigar los impactos de la pandemia del covid-19, sectores de la sociedad salieron a las calles a promover consignas como *Vacina no braco, comida no prato e fora Bolsonaro* [Vacuna en el brazo, comida en el plato y fuera Bolsonaro] y *Memória não morrerá* [La memoria no morirá], las cuales también tuvieron apoyo de grupos activistas textiles como Linhas do Sampa, Linhas do Rio, Linhas do Horizonte, Linhas do Mar, Linhas de Santos, Pontos de Luta y

Bordaluta, que salieron a las calles con pancartas, banderas y pañuelos bordados, denunciando las negligencias del gobierno (“Coletivo de bordadeiras...”, 2021).

En Colombia, en el año 2020, surgió la Juntanza de Bordado Nacional como una convocatoria en la que participaron grupos como el Colectivo de Mujeres Entre Puntadas y Pomarrosa (Zapatoca, Santander), El Costurero de Moravia (Medellín, Antioquia), Moiras tejedoras (Juan Frío, Norte de Santander) y personas tejedoras, costureras y bordadoras, para denunciar, mediante piezas textiles de libre creación, el incremento de las violencias de género durante la pandemia, esta invitación dio como resultado una gran manta que recoge las experiencias de mujeres de toda Colombia, quienes, con sus agujas, reclaman justicia y exigen el cuidado de la vida (“La Gran Manta Nacional”, 2020). Otra intervención importante fue la iniciativa de los Costureros de la Memoria para conmemorar el 9 de abril de 2022, quienes abrazaron y arrojaron a la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, con más de 540 metros de tela que documentan acontecimientos específicos y aportan a la verdad (“Costureros de la memoria...”, 2021).

Las iniciativas mencionadas son algunas dentro de muchas que evidencian la incidencia de los activismos textiles. Dentro de esta tendencia, ubicamos nuestra experiencia del colectivo El Ojo de la Aguja, pues, como se verá en el próximo apartado, surgió como denuncia de la continuidad de la violencia política en Colombia y el incumplimiento de los Acuerdos de Paz. Estos repertorios de activismos textiles latinoamericanos llaman nuestra atención porque nos indican que las prácticas textiles son un lenguaje que se resignifica para reconstruir no solo hechos pasados, sino también para resignificar los marcos temporales de la memoria, lo cual habla de la potencialidad que tienen los textiles como documentos y herramientas (González-Arango, 2019) de incidencia sobre los relatos que se producen de las coyunturas sociopolíticas y estallidos sociales.

“Hilar su legado, bordar su nombre”: surgimiento de El Ojo de la Aguja

El 27 de enero de 2018 fue asesinado Temístocles Machado (Don Temis), líder afrocolombiano de Buenaventura, Valle del Cauca, quien durante años denunció cómo el despojo de tierras en su territorio tenía una relación directa con los intereses de funcionarios y funcionarias, a nivel local y nacional, para la instauración de proyectos de infraestructura (Restrepo, 2018). Para esa fecha, organizaciones como el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ) ya habían comenzado a denunciar la sistematicidad en el asesinato de líderes y lideresas sociales que se

venía presentando en Colombia justo después de la firma de los Acuerdos de Paz entre las Farc-EP y el Estado (González-Perafán, 2017). Sin embargo, la muerte de Don Temis fue un hecho que alertó sobre las dimensiones que estaba tomando la persistencia de la violencia política en el país en el contexto transicional, pues si él, que era un líder reconocido a nivel nacional y contaba con redes organizativas fuertes, había sido silenciado¹, cualquiera podía serlo. El mensaje dejado con su asesinato era claro: las vidas de los líderes y lideresas sociales, y de los defensores y defensoras de derechos humanos en Colombia corrían peligro, y la construcción de la paz territorial se vislumbraba como un proyecto en vilo.

Lo que ha sucedido desde el asesinato de Don Temis hasta el 2022 es mucho más desalentador: la cifra ha ido en aumento año tras año. Ante la continuidad en los asesinatos, múltiples reacciones por parte de la sociedad civil han surgido para denunciar la sistematicidad y los patrones de estos hechos, y exigir justicia y no impunidad; desde las organizaciones sociales, se han convocado plantones, marchas y velatones, y también se han generado acciones jurídicas para exigir al Estado una atención prioritaria para la protección de los líderes y lideresas sociales, defensores y defensoras de derechos humanos.

En este contexto de iniciativas ciudadanas de denuncia y exigencia, surgió el colectivo El Ojo de la Aguja, conformado en abril de 2017 por un grupo de mujeres que nos unimos para construir un memorial y archivo textil de los líderes y lideresas sociales, defensores, defensoras y firmantes de paz² asesinados desde la firma de los Acuerdos de Paz. Inspiradas en un intercambio de experiencias, que tuvo lugar en 2014 con los colectivos mexicanos Fuentes Rojas: una víctima, un pañuelo, y Bordando por la paz y la memoria de México, que se han tomado calles y plazas para bordar los nombres y las historias de las víctimas de la violencia de este país en pañuelos blancos, decidimos replicar esta experiencia en Colombia para denunciar la violencia política que se vive en contra de quienes ejercen una labor de liderazgo para defender y cuidar la vida y los territorios.

Comenzamos a guiar las agujas para promover una acción de memoria y denuncia por el asesinato de líderes y lideresas sociales, defensores y defensoras de derechos humanos, y firmantes de paz. Nos propusimos bordar sus nombres con hilo rojo en pañuelos blancos para exponerlos en el espacio público (Figura 1) y visibilizar la

.....
1. En algunas ocasiones, a lo largo del artículo, nos referimos a los asesinatos como silenciamientos, con el propósito de evidenciar que con los asesinatos hay una intención por acallar las luchas y generar daños a nivel comunitario, político y organizativo.

2. Decidimos documentar los asesinatos de los y las firmantes de paz porque evidencian eventos sistemáticos de vulneración de la vida, la falta de garantías para el ejercicio político en tiempos de transición y el incumplimiento del Acuerdo de Paz.

continuidad de la guerra y el incumplimiento del Estado, en un momento en el que las comunidades esperaban la construcción de paz en sus territorios. Desde el activismo textil realizamos estas acciones para dignificar las trayectorias de cada persona asesinada, propiciar vínculos de empatía, indignación y comprensión frente a estos hechos de violencia, y generar espacios no solo de encuentro para reivindicar la vida y la memoria, sino de aprendizaje y acción política para identificar tanto los móviles y responsables de los asesinatos como las organizaciones y territorios más afectados, ampliando, de este modo, las preguntas y el conocimiento sobre el fenómeno.

FIGURA 1 | Plantón textil de El Ojo de la Aguja. Carmen de Viboral, Antioquia (10 de diciembre de 2020)



Fuente: elaboración propia.

¿Por qué un memorial?

La palabra memorial tiene su origen etimológico en el vocablo latín *memoriālis*, integrado por *memo* más el sufijo de relación *al*, que significa recuerdo, memoria o monumento. Con base en este origen, los memoriales se han definido como acciones y lugares cuyo objetivo es hacer memoria sobre algún hecho o evento particular, y expresar, en muchos casos, las disputas políticas por el pasado y el lugar de lucha, negociación asimétrica, denuncia y resistencia que emprendedores de memoria (Jelin, 2002a) configuran en el marco de contextos de vulneración sistemática de los derechos humanos y/o transición política. Son acciones de *memoria ejemplar* que buscan la exigencia de justicia y las garantías de no repetición (Jaramillo, 2010; Jelin, 2002b; Piper, 2014).

Junto con monumentos, placas conmemorativas, murales, grafitis, entre otras expresiones materiales en el espacio público, los memoriales configuran lugares, marcas o territorialidades de la memoria que señalan, como prueba contra el olvido y la impunidad, los espacios y momentos en los que ocurrieron acontecimientos violentos, creando así repertorios para conmemorar la vida y la dignidad de personas que fueron víctimas de estos hechos. Al promover estas acciones, los memoriales activan sentidos que permiten construir relatos y narrativas no solo de nuestras versiones del pasado, sino de la apropiación material y simbólica del presente, y de las posibilidades y expectativas de futuro (Vignolo *et al.*, 2017). De igual manera, señalan que, por sí mismo, recordar no es un acto de resistencia, sino que son los efectos del recuerdo, los sentidos y las acciones que emergen en la producción de subjetividades los que configuran la memoria como resistencia:

Para que nuestra sociedad se haga responsable de la violencia que ejerció sobre sí misma es importante que la sepa parte de su propia historia. Los lugares de memoria pueden contribuir a eso en la medida en que sean tratados como un actor social con el cual construir nuestras memorias, no un receptáculo de recuerdos, ni la prueba material de la objetividad de una historia. Es fundamental que los grupos y sectores diversos sociales se apropien de estos sitios y contribuyan a hacer de ellos espacios complejos, polisémicos y cambiantes. (Piper; Hevia, 2012: 129)

En ese sentido, El Ojo de la Aguja como memorial es un lugar itinerante de memoria y una acción colectiva que convoca al encuentro en la plaza, la calle, el museo, el barrio o cualquier lugar público para comprender y nombrar la dimensión del daño social y político que implica el asesinato y silenciamiento de los líderes y lideresas sociales, defensores y defensoras de derechos humanos, y firmantes de paz. A partir de la acción de exponer los pañuelos bordados con los nombres de quienes han sido asesinados y de la invitación a guiar las agujas para documentar más nombres, sea en el espacio público o privado, se busca crear una memoria colectiva que reconozca la vulneración de los derechos humanos y el legado que cada una de estas personas le ha dejado al país.

En este escenario itinerante de exposición, los pañuelos toman vida como entidades dotadas de agencia que interpelan e invitan a detenerse, observar, leer y recordar (Figura 2), como estrategia política que demanda un esfuerzo para comprender, a través de la narrativa textil, los daños de una guerra que continúa y se transforma, minando el camino de la transición política hacia la construcción de una paz estable y duradera. Cada pañuelo es una materialidad que testimonia, un documento vivo y sensible que, al estar junto a otros, crea un lugar social inesperado y en expansión que moviliza una narrativa compleja por la pluralidad de voces que convoca y las violencias que denuncia y documenta.

FIGURA 2

Plantón textil El Ojo de la Aguja. Universidad de Antioquia
(30 de julio de 2018)



Fuente: fotografía de Nelson Ramírez (INER).

Una característica del memorial El Ojo de la Aguja es que ha sido posible por el trabajo voluntario de personas que, desde distintos territorios de Colombia e incluso otros países, se han dispuesto para elaborar los pañuelos. Son muchas manos de ciudadanos y ciudadanas que se han sumado ofreciendo su tiempo, creatividad y saberes para continuar esta labor, la mayoría de ellas no tienen lazos de parentesco directos con las personas que han sido silenciadas ni hacen parte de los procesos organizativos a los que pertenecían, sin embargo, con empatía y conscientes de la acción política en la que participan, reconocen la incidencia de estos gestos para expresar la indignación, el dolor y la demanda urgente por el respeto al trabajo comunitario para la defensa de la vida y el territorio.

¿Por qué un archivo textil de derechos humanos?

Entendemos la noción de archivo como dispositivo multiforme, plural, como un vehículo de la memoria y un acervo documental abierto y siempre incompleto, fragmentario, que reúne, organiza y dispone para la consulta en el espacio público

un memorial en el que cada pañuelo bordado es un documento y una herramienta para denunciar y luchar contra el olvido. La instalación de los documentos que conforman este archivo móvil y abierto configura una acción performática, que de acuerdo con el contexto en el que se realiza puede privilegiar aspectos temáticos, temporales, espaciales y de género para su consulta. En conjunto, El Ojo de la Aguja se constituye como un espacio para la conmemoración, la elaboración colectiva del duelo y el reconocimiento de las trayectorias y luchas de las personas que nos faltan a todos y todas.

Como archivo textil de derechos humanos, El Ojo de la Aguja es un acervo documental vivo que tiene como soporte la tela y la narrativa textil para registrar, conservar y visibilizar los asesinatos y las graves, masivas y sistemáticas vulneraciones en contra de los líderes y lideresas sociales, defensores y defensoras de derechos humanos, y firmantes de paz, que han ocurrido en Colombia a partir de la firma del Acuerdo de Paz. La necesidad de documentar estos casos parte de observar que, en su mayoría, los principales responsables de las violaciones son organizaciones armadas no estatales –insurgencia o paramilitarismo– y agentes del Estado, lo cual nos advierte sobre la continuidad del conflicto armado en el que la impunidad evidencia un *pasado que no pasa*.

Los cimientos del archivo textil son materiales y digitales. Por una parte, están los pañuelos bordados y, por otra, la base de datos digital detallada³ que es resultado de la investigación y la contrastación de fuentes secundarias que sustentan la información que contiene cada pañuelo. Más allá de las cifras, el interés es nombrar, reivindicar y dignificar las vidas de quienes han sido silenciados por cuidar y defender los territorios. Desde un sentido crítico de la documentación, y siguiendo a Christen y Anderson (2019), El Ojo de la Aguja se inscribe dentro de la categoría de archivos lentos (*toward slow archives*), aquellos que se caracterizan por tomarse el tiempo de reflexionar, documentar e intercambiar el conocimiento como una red de relaciones dadas por las formas en las que se construye el documento en sí mismo; entraña nociones de registro y documentación basadas en una ética del cuidado para hacer memoria, desestigmatizar y poner en relación el valor del quehacer social y político de personas que, sistemáticamente, han sido asesinadas en este período de transición política.

.....
3. La base de datos ha sido construida en Excel, las variables que la constituyen son el resultado de un ejercicio reflexivo en el colectivo. El registro y la documentación se realiza de manera permanente. Actualmente, la base de datos es de acceso interno, sin embargo, esperamos que en la medida que se vaya consolidando, pueda ser de acceso público a través de la página web de El Ojo de la Aguja.

Una propuesta para la documentación sin daño

La construcción del memorial y archivo textil ha sido un proceso atravesado por aprendizajes y reflexiones constantes, las cuales se han fortalecido tanto por los encuentros efímeros que ocurren en cada acción en el espacio público, como por los diálogos que estos posibilitan a largo plazo. Entre 2020 y 2021, el trabajo realizado con el proyecto de investigación *Defender la vida y el territorio en tiempos de transición: daños políticos en los procesos organizativos y comunitarios por causa del asesinato de líderes y lideresas sociales en el Norte y Nordeste de Antioquia después de la firma del Acuerdo de Paz* aportó nuevas reflexiones teóricas y metodológicas a la investigación y activismo textil de El Ojo de la Aguja, pues implicó detenernos a reflexionar, aclarar y concretar muchas de las discusiones que veníamos teniendo para encontrar maneras de hacer seguimiento riguroso y cuidadoso de los casos y las fuentes que nos suministraban la información para el bordado de cada pañuelo.

Los procesos de documentación de hechos violentos y de vulneración de derechos humanos en contextos como el colombiano, donde la guerra persiste, los actores armados confluyen y se reordenan, y el número de víctimas pareciera no acabar, implican una acción de compromiso y cuidado; es un ejercicio que requiere atención a cada detalle: ¿cuáles son los hechos a documentar?, ¿para qué se quiere documentar?, ¿cuáles son las fuentes de información a consultar? En este apartado queremos compartir algunas reflexiones metodológicas surgidas a partir del proceso de construcción y documentación de la base de datos del memorial y archivo textil. Se trata de enunciar cuál ha sido el enfoque que nos ha orientado en este ejercicio y cuáles son los criterios de documentación que hemos construido a lo largo del proceso.

Cuando decidimos construir el memorial, nos enfrentamos al reto de definir cuál era la forma más respetuosa y responsable de acercarnos, reconocer y nombrar cada uno de los asesinatos. Resolver esta pregunta no ha sido fácil y, por el contrario, nos ha llevado a otros interrogantes. El enfoque de la acción sin daño (ASD) nos ofreció luces para encontrar algunas respuestas. Según Ana Luz Rodríguez Puentes (2010), este enfoque parte de la idea de que las intervenciones realizadas en contextos de conflicto social no son neutrales; por eso, es necesario que cada institución, organización o grupo que quiera llevar a cabo algún proyecto o actividad en estos escenarios prevea los posibles daños que pueda causar en la población. Al mismo tiempo, es un enfoque que intenta disminuir y prevenir nuevas afectaciones, pues “no dañar significa actuar y tomar todas las precauciones para hacerlo bien y asumir, además, las consecuencias de lo actuado” (Rodríguez-Puentes, 2010: 38).

Las orientaciones de la ASD nos guiaron para tomar como premisa que la acción de documentar y hacer activismo textil no puede generar nuevos dolores o riesgos

para las familias, comunidades y organizaciones sociales que han sufrido las pérdidas de sus líderes y lideresas sociales, defensores y defensoras de derechos humanos, y firmantes de paz. Por el contrario, este ejercicio de documentación debe aportar a la denuncia de los hechos para evitar la impunidad, y debe contribuir a los ejercicios de memoria de los liderazgos que han sido silenciados. A partir de este enfoque, decidimos orientarnos hacia la documentación sin daño, pero ¿en qué consiste?, ¿cómo lo hemos hecho (o aprendido a hacer)? Aquí compartimos algunos aprendizajes que hemos concluido sobre lo que implica esta propuesta que, consideramos, aún está en construcción; son algunos apuntes de acciones que hemos identificado como esenciales para que los ejercicios de activismo textil, documentación y construcción de archivos de hechos violentos no traigan nuevos daños.

Cuidar desde el lenguaje

En el marco del proyecto de investigación, empezamos a reflexionar que cada palabra y cada gesto que se usa en el proceso de la documentación sin daño requiere de cuidado especial para procurar el respeto por el sentir del otro y la otra, y evitar la exposición a otras formas de violencia, que en muchos casos llevan a la revictimización de la persona silenciada e, incluso, de sus familiares y amigos; de hecho, al hacer esta disertación, decidimos nombrar nuestra acción en el marco de la construcción de un memorial y archivo textil de derechos humanos. Desde ese momento comprendimos la importancia de cuidar desde el lenguaje, pues nombrarlo de esa manera implicó *pasar por el corazón* el proceso mismo de El Ojo de la Aguja. Esta determinación implicó identificar que nuestro objetivo no era únicamente elaborar una base de datos que registrara y cuantificara los casos, sino que era contribuir a la creación de una memoria colectiva y de un acervo documental vivo que tuviera como soporte la narrativa textil para registrar, conservar y visibilizar los silenciamientos.

Esas mismas reflexiones nos llevaron a discutir cuál era la mejor forma de nombrar cada una de las categorías que constituyen la base de datos que alimenta el memorial, también a reflexionar si era necesario agregar nuevas categorías o cambiar otras. El enfoque interseccional de las teorías de género fue inspirador en este proceso, pues contribuyó a ampliar la mirada hacia otras formas de violencia, más allá de las visibilizadas y problematizadas legal, mediática y socialmente, que afectan a individuos y colectivos vulnerables como consecuencia de la interacción y entrecruzamiento de discriminaciones y desigualdades múltiples, que también pueden dar lugar a otras formas de resistencia. Este enfoque implica la necesidad de examinar las identidades complejas, a partir de la interacción de las categorías de género, clase social, raza/etnia, nacionalidad, edad, identidad sexual y diversidad

sexo-genérica (Guzmán-Ordaz; Jiménez-Rodrigo, 2015; Viveros-Vigoya, 2016). Identificar e incluir estas características da lugar al reconocimiento íntegro de una persona que está situada en un contexto específico.

Inicialmente, este enfoque nos señaló que no bastaba con incluir el nombre de la persona para saber quién era o qué hacía; si nuestra intención era dignificar su vida, debíamos incluir categorías que nos permitieran reconocer los diversos aspectos que la constituyen. Empezamos por reflexionar acerca de las vidas de quienes han sido silenciados y silenciadas más allá de las cifras, por eso incluimos una categoría que aporta a la reconstrucción de la semblanza de la persona, esto con el fin de reconocer algunos aspectos de su vida, reivindicarles y dignificarles desde su quehacer cotidiano, social y político, como integrantes de una familia, comunidad u organización social. Además, en el momento de cruce y validación con otras bases de datos nos dimos cuenta de que, por lo general, no se incluyen categorías como edad y género, así que decidimos agregarlas, pues permiten reconocer la diversidad de personas que están liderando luchas por la defensa de la vida y los territorios, según la identidad de género y el momento vital.

El cuidado desde el uso del lenguaje también lo incorporamos en la forma de describir las circunstancias de modo y lugar en el que ocurrieron los asesinatos, pues por un lado, reconocimos que era fundamental denunciar estos hechos de manera directa y sin eufemismos, pero, por otro, sabíamos que no podíamos usar un lenguaje sensacionalista que reprodujera el sesgo en la información y centrara la atención exclusivamente en los detalles de la muerte violenta. De esta manera, en la base de datos incluimos categorías que buscan documentar los hechos de violencia asociados, antecedentes y presuntos responsables, sin embargo, el diligenciamiento de estos datos no se refiere a la descripción de la muerte, sino al contexto en que esta ocurrió, buscando documentar datos que nos ayuden a comprender el fenómeno de la sistematicidad en los asesinatos, más que aquellos que revictimizan y remueven el dolor de la pérdida.

Por su parte, en la variable de presuntos responsables, algunas bases de datos como las del Programa Somos Defensores califican como *desconocidos* a los actores armados cuando no se ha identificado quién cometió el asesinato. El tratamiento que se ha hecho de este tipo de variables nos situó en la discusión sobre el compromiso ético-político con las víctimas, al ser una forma de nombrar que promueve la impunidad de los casos y cierra la posibilidad de encontrar patrones de sistematicidad en los actores implicados, así como la relación que estos puedan tener con otro tipo de actores. Además, es importante no perder de vista que, en varios casos, la no identificación de los actores armados no se debe al desconocimiento de las mismas comunidades sobre quién cometió el asesinato, sino a que son actores que

en el momento no portan identificación, precisamente como estrategia para no ser reconocidos. Nombrarlos como *actores sin identificar* significa entender esta propuesta de documentación sin daño como una herramienta que deja abierta la posibilidad de actualizar la información cuando se trata de esclarecer los casos, encontrar responsables directos e indirectos, establecer relaciones, y reclamar justicia y verdad ante la forma como se está desarrollando la continuidad de la violencia política en Colombia.

Tal vez la reflexión más importante a la hora de designar las variables fue nombrar como *acciones de defensa, cuidado de la vida y permanencia en el territorio* lo que generalmente es denominado como *factores de riesgo* en algunas investigaciones, informes y bases de datos que se han dedicado al análisis del fenómeno, lo cual aportó otra lectura a las causas de los silenciamientos sistemáticos, particularmente desde la estrecha relación que tienen las personas con su participación en acciones de defensa, bajo contextos sociopolíticos de alto riesgo para la vida y dignidad de los territorios y comunidades. Nos distanciamos de nombrar esta categoría como *factores de riesgo* porque promueve la estigmatización del ejercicio de liderazgo, al comprenderlo como una labor que por sí misma pone en riesgo a las personas, además, porque desconoce y no prioriza la participación en acciones de defensa de las personas en sus territorios. Por su parte, nombrarla *acciones de defensa, cuidado de la vida y permanencia en el territorio* nos permitió una mirada relacional que pone en el centro la labor de liderazgo y trayectoria organizativa y comunitaria de estas personas, en afinidad con las relaciones constituidas con actores armados legales e ilegales, económicos o estatales, en tanto representan un riesgo para sus vidas y los lugares que habitan, donde el ejercicio del liderazgo se ve constantemente estigmatizado.

Los cambios en las formas de nombrar nos llevaron a sentirnos más próximas con la sensibilidad de bordar los pañuelos, pues cada uno de ellos es un documento vivo y emotivo que, al estar junto a otros, moviliza una narrativa compleja por la pluralidad de voces que convoca y por las violencias que denuncia y documenta, por eso mismo, como gesto de respeto y cuidado con quienes han sido silenciados y silenciadas, con las organizaciones sociales, con sus familias y con las manos que se unen a la elaboración del memorial, ha sido necesario definir una forma más sensible de reconocer y nombrar cada uno de los asesinatos, para que esa pluralidad de voces se sienta representada en una categorización más cercana a la dignidad y más justa en los modos de pensamiento ante hechos que remueven el alma y el corazón. Buscamos promover la reflexión sobre cómo nombramos para que pensemos en qué decimos y en cómo lo decimos, y así, posibilitar transformaciones de nuestras perspectivas y realidades respecto a expresiones normativizadas que transgreden y reproducen la vulneración.

Nombrar para dignificar

Con el fin de alarmar sobre el fenómeno de los asesinatos de líderes, lideresas, defensores, defensoras y firmantes de paz, el registro y cubrimiento por parte de los medios de comunicación tradicionales a nivel nacional ha priorizado la divulgación de las cifras. Unos se centran en los porcentajes diferenciados por año, como en el siguiente titular del periódico El Tiempo: “Asesinatos de líderes sociales aumentaron en un 45%” (2018); otros enfatizan en las cifras, como el cubrimiento del diario El Espectador sobre los líderes y lideresas asesinados en 2020 durante la pandemia: “Los 199 líderes sociales asesinados en 2020, la otra tragedia a la sombra del Covid-19” (2021). Si bien esta información genera impacto, no ofrece todo lo necesario para comprender la dimensión de las afectaciones individuales y colectivas que tiene el silenciamiento de una persona líder. Una cifra ofrece una información inmediata y mediática, pero no hace memoria ni dignifica el legado de quien fue asesinado.

Para contrarrestar este relato que enfatiza en las cifras, organizaciones como INDEPAZ, Somos Defensores y la Comisión Colombiana de Juristas (CCJ) se han dedicado a llevar un registro de los nombres, las pertenencias organizativas y los perfiles de los líderes asesinados. En un ejercicio de hacer memoria y evitar que estos nombres se pierdan en el universo de información, las bases de datos con los nombres han sido importantes para dejar una constancia que permite realizar los procedimientos jurídicos necesarios para evitar la impunidad. Justamente, han sido estas bases de datos las fuentes que nos han permitido consignar en los pañuelos los nombres de cada una de las personas asesinadas.

Si bien desde que comenzamos la construcción del memorial y archivo textil ha sido una premisa bordar los nombres, el enfoque de la acción sin daño, desde el principio ético de la dignidad humana (Rodríguez-Puentes, 2010), nos invitó a identificar que detenernos a nombrar es una acción que dignifica a la persona y su labor. La muerte de un líder o lideresa social, defensor o defensora de derechos humanos, o firmante de paz no es un número, es una vida que ha sido arrebatada a una familia, a una comunidad y a un territorio. Registrar todos los nombres, uno junto a otro, es visibilizar que las luchas comunitarias se encarnan en cuerpos que están situados en territorios concretos y concentran un acumulado de experiencias valiosas que no son reemplazables: un líder o lideresa social es una persona que ha trabajado para serlo y es reconocido por su comunidad, un defensor o defensora es una persona que ha adquirido conocimientos para la defensa de los derechos humanos fundamentales, un firmante de paz es una persona que decidió asumir el deseo de transformación social del país por medio de otros caminos que no son el de la confrontación armada. Recordarles por su nombre es un reconocimiento a los

seres humanos que estaban disponiendo su fuerza vital para el cuidado y la defensa de una comunidad o un territorio.

El *nominar* también aparece como un ejercicio importante al momento de guiar las agujas e invitar a bordar a cada líder y lideresa social, defensor y defensora de derechos humanos, y firmante de paz. Quien borda cada puntada repite el nombre, lo guarda en su recuerdo. También, nominarles en el espacio público es una invitación a imprimir su legado en quienes se acercan, provoca un ejercicio de imaginación que implica que cada pañuelo testimonia una historia de vida, encarna a alguien que no es abstracto ni representativo, sino que fue alguien que existió y tenía una historia.

Documentar sin premura

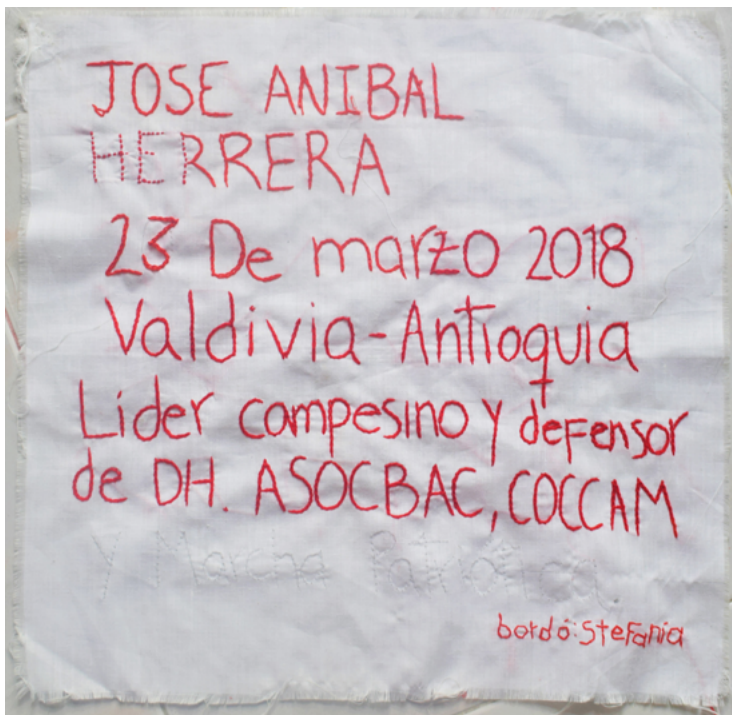
Uno de los mayores retos al iniciar el memorial fue enfrentarnos al registro de un fenómeno doloroso que está *sucediendo*. Desde el 1 de diciembre de 2016 hemos presenciado semana tras semana noticias, comunicados o denuncias que nos alertan sobre una nueva amenaza o un asesinato de un líder o lideresa social, defensor o defensora de derechos humanos, o firmante de paz. En este contexto, la urgencia por registrar y denunciar públicamente los hechos para evitar la impunidad es inevitable. Aunque entendemos esta necesidad, en el ejercicio de construcción del memorial y archivo textil de derechos humanos buscamos no solo registrar el hecho y las circunstancias del asesinato, sino que también hacemos un ejercicio que nos acerque a la persona y nos hable sobre su historia de vida, sus sueños y las luchas que estaba defendiendo.

En las revisiones preliminares que realizamos sobre cómo estaba siendo documentado el fenómeno de los asesinatos y silenciamientos, empezamos a evidenciar vacíos y errores en la información, inconsistencias en los registros. Esto nos llevó a crear una bitácora en la que consignamos las reflexiones suscitadas que dieron lugar a una propuesta de documentación sin premura, a revisar caso a caso, a desentrañar uno a uno con el fin de llegar a una fuente de información más directa y confiable; a realizar una búsqueda más exhaustiva y recuperar datos que ayuden a reivindicar las vidas que han sido silenciadas. Este ejercicio ha implicado tomarse el tiempo para buscar información acerca de cada persona: ¿quién era?, ¿dónde vivía?, ¿cuál era el territorio o la lucha que defendía?, ¿en qué trabajaba?, ¿tenía familia? Responder este tipo de preguntas nos ha permitido construir una reseña de cada ser humano que hace parte del memorial.

Siguiendo este criterio hemos encontrado, por ejemplo, que en el caso de José Aníbal Herrera (ver Figura 3), asesinado el 23 de marzo de 2018, las bases de datos consultadas registraron el lugar del asesinato en el municipio de Valdivia (Antioquia);

sin embargo, medios como La Paz en el Terreno (“Líderes asesinados...”, 2018) y Human Rights Defender Memorial (“José Aníbal Herrera”, 2018) informaron que su cuerpo fue encontrado en el río Cauca, cerca al municipio de Caucasia, por lo tanto, se pierde el contexto geográfico del asesinato, no hay información precisa sobre la ocurrencia del hecho y otras vulneraciones asociadas, como intentos de desaparición forzada.

FIGURA 3 | Pañuelo bordado del líder social silenciado



Fuente: elaboración propia.

Revisar, validar y triangular la información

Entre las diversas instituciones, organizaciones sociales y de derechos humanos, medios de comunicación y grupos de investigación que han registrado, documentado e investigado sobre las causas y los patrones de este fenómeno, encontramos que cada una de estas iniciativas ha privilegiado aspectos diferentes para el registro de la información; algunas de ellas solo registran el nombre y lugar de los hechos, otras van más allá y proponen una categorización de perfiles de liderazgo y perte-

nencia organizativa. Por eso, durante el proceso de documentación, identificamos que el criterio de selección, revisión, validación y triangulación (cruce de dos o más fuentes) era indispensable para un ejercicio de documentación sin daño, por lo tanto, generamos varios interrogantes para definir cuáles eran las fuentes más adecuadas: ¿qué instituciones u organizaciones están registrando los casos?, ¿hay medios de comunicación que estén haciendo seguimiento detallado?, ¿cómo lo están haciendo?, ¿qué fuentes están utilizando?, ¿cuáles son los criterios de su registro?, ¿qué están privilegiando?

De esa manera, el proceso de revisión, validación y triangulación de las fuentes consultadas consistió en tres momentos. En primer lugar, la revisión de las fuentes que ofrecen un registro de los nombres de las personas asesinadas desde 2016 hasta la actualidad y los datos generales de cada uno de los hechos. Las fuentes consultadas fueron: los informes especiales de derechos humanos sobre la situación de lideresas y líderes sociales, defensoras y defensores, y excombatientes de las Farc-EP y sus familiares, realizados entre INDEPAZ, la Cumbre Agraria, Campesina, Étnica y Popular, y Marcha Patriótica (2019), y los boletines anuales emitidos desde 2016 por el Sistema de Información Sobre Agresiones contra Personas Defensoras de Derechos Humanos en Colombia (SIADDHH), del Programa Somos Defensores (2016; 2017; 2018; 2019).

Cuando empezamos a identificar y registrar a las personas silenciadas, encontramos que, en algunos casos, se presentaban inconsistencias. Por ejemplo, en la base de datos de INDEPAZ aparecen registros como NN y doble registro, como es el caso de Luis Fernando Jaramillo Vélez, asesinado el 4 de septiembre de 2019, en el municipio de Maceo (Antioquia). Estas inconsistencias evidenciaron la necesidad de contrastar y depurar los datos.

Posteriormente, consultamos otras fuentes que fueron importantes para la validación de la información: la base de datos incluida en el libro *¿Cuáles son los patrones? Asesinatos de líderes sociales en el Post Acuerdo* (Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, 2018)⁴ y dos bases de datos de la Comisión Colombiana de Juristas (CCJ) del 1 de agosto de 2018 al 31 de diciembre de 2019, y del 1 de enero al 31 de julio de 2020, realizadas como parte del informe *El riesgo de defender y liderar* (CCJ *et al.*, 2020). Por ser construidas entre diversas organizaciones sociales, contienen información confiable que nos permitió completar y validar los casos que

.....

4. Realizado por el Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, la Comisión Colombiana de Juristas, Verdad Abierta, la Coordinación Colombia Europa Estados Unidos, el Programa Somos Defensores, el Centro de Investigación y Educación Popular, la Asociación Campesina del Catatumbo, el Movimiento Ríos Vivos y la Confederación Acción Comunal.

contaban con inconsistencias. En estas encontramos referentes importantes para la documentación sin daño, porque privilegian el registro colectivo y la inclusión de variables que generalmente no se encuentran en otras fuentes, entre ellas género, identidad o etnia de la persona, labor que realizaba, organización a la que pertenecía y vulneraciones conexas; lo que demuestra el interés por no documentar solo cifras, sino evidenciar otros aspectos importantes para el análisis de la sistematicidad en los asesinatos de quienes lideran y defienden los territorios.

En un segundo momento, se realiza la revisión de fuentes y triangulación de datos que presentan de manera amplia los casos y permiten identificar características específicas sobre las personas, su labor de liderazgo e información del contexto de los asesinatos. Los comunicados emitidos por las organizaciones sociales y comunitarias sobre las personas asesinadas fueron fuente primaria de la base de datos por la veracidad de la información y el contexto. Privilegiamos las voces, denuncias y exigencias que parten de las mismas organizaciones.

Los periódicos nacionales, regionales y locales como *El Espectador*, *El Tiempo*, *El Universal*, *El Colombiano* y *La Razón* nos ayudaron a realizar una validación caso por caso para lograr la triangulación de la información y completar algunos datos. No obstante, nos encontramos con que el cubrimiento de algunos de estos medios tiene una intención por registrar los casos al instante, por lo tanto, no ofrecen toda la información que buscamos documentar y, por el contrario, privilegian los datos del asesinato a partir del sesgo de descripción y de selección, entendiéndolos como hechos aislados y no como parte de un fenómeno sistemático, dejando de lado factores explicativos y de contexto. En ocasiones, la revisión de diversas fuentes periodísticas muestra inconsistencias en los datos reportados sobre un mismo hecho. Por ejemplo, en el caso de Gildardo Antonio Valdés, asesinado en el municipio de Anorí (Antioquia), la información sobre la fecha del asesinato y los hechos de violencia asociados no es clara, en HRD Memorial, la fecha del asesinato fue registrada el 25 de enero de 2017 (“Gildardo Antonio Valdés”, 2017); en *Por los Derechos Humanos.com*, el 5 de junio de 2017 (“10 homicidios...”, 2017); y en *El Tiempo*, el 28 de marzo de 2017 (Restrepo-Escobar, 2018), fechas que inclusive tienen meses de diferencia, lo que hace compleja la documentación clara y verídica de casos como estos.

Los medios e iniciativas periodísticas alternativas como *Pacifista*, *VerdadAbierta.com*, *La Liga Contra el Silencio*, *Agencia Prensa Rural*, *Agencia de Prensa del Instituto Popular de Capacitación* y *La Paz en el Terreno*, fueron de gran relevancia porque han asumido una labor investigativa orientada al cubrimiento de la sistematicidad de los asesinatos y los contextos territoriales donde la problemática es más compleja, ofreciendo información relacional de los conflictos locales y socioambientales con los actores armados legales e ilegales y los gremios económicos, asimismo, del lugar

de las organizaciones sociales y su labor de liderazgo y defensa de los territorios en medio de estas tensiones. La consulta y contrastación de la información con estos medios alternativos ha significado la posibilidad de validar y evadir los sesgos de descripción y selección de otras fuentes.

Un tercer momento es el de la validación con otras fuentes que contienen información primaria y cercana sobre los asesinatos, ejercicio que realizamos solo con algunos casos, cuando ha sido posible acercarse a las organizaciones o colectivos.

La base de datos que hace seguimiento a las amenazas a líderes y lideresas sociales, y defensores y defensoras de derechos humanos en Antioquia de la Corporación Jurídica Libertad⁵ ha sido una fuente fundamental para la fase final de verificación de los casos de asesinatos que se presentan en este departamento, en tanto se documenta con información de familiares y personas cercanas a las asesinadas. En el marco del proyecto de investigación, accedimos a esta base de datos y validamos los casos que esta organización ha documentado entre el 24 de noviembre de 2016 y el 31 de diciembre de 2020. Por último, los pañuelos que conforman el memorial y archivo textil El Ojo de la Aguja también se han convertido en documentos cercanos y sensibles de validación.

El acercamiento a la pluralidad de fuentes ha sido una invitación a realizar un ejercicio paciente y exhaustivo para así facilitar la verificación de la información (Archila-Neira; García-Velandia; Parra-Rojas; Restrepo-Rodríguez, 2019) y constituir criterios propios para la sistematización de datos y posterior documentación del memorial. Desde la ASD hemos identificado que este es un momento fundamental para evitar posibles daños, ya que la inclusión de una información errónea o poco clara puede afectar el esclarecimiento de este fenómeno. Privilegiamos la voz de las organizaciones sociales, el nombrar a las personas, sus relaciones cercanas y sus luchas, buscar información que permita describir de manera clara las circunstancias en las que ocurrió el asesinato y, de ser posible, nombrar a los responsables en los casos en que esto no represente un nuevo riesgo para las comunidades y familias.

Generar acciones para sensibilizar

Como memorial y archivo textil itinerante, El Ojo de la Aguja ha viajado a lugares como el norte y nordeste de Antioquia para reconocer que en estos territorios hay líderes y lideresas sociales, defensores y defensoras de derechos humanos, y

.....
5. Esta base de datos ha sido construida con el Proceso Social de Garantías de Antioquia, al cual pertenecen diferentes organizaciones de las nueve subregiones del departamento, por lo tanto, en su proceso de documentación hacen un seguimiento constante y un acompañamiento jurídico de todas las amenazas, a partir de las denuncias reportadas directamente por las organizaciones sociales.

firmantes de paz que nos faltan, personas pertenecientes a los mismos afluentes y montañas que defienden. Transportar los pañuelos a los territorios es un dispositivo de memoria que se traduce en acción política de juntanza y denuncia, generando así sensibilidades profundas e impresiones diferentes a experiencias previas por el acercamiento que posibilita con familiares, amigos y amigas, compañeros y compañeras de las personas silenciadas.

Cuando viajamos a Toledo, dispusimos una galería textil que nos permitió intercambiar saberes e hilar historias entre mujeres de otros rincones del país con las Mujeres Defensoras del Agua y de la Vida - AMARÚ; los pañuelos dispuestos en el tendedero de ropa ubicado en la huerta de la casa de una de las mujeres se ondeaban ante el horizonte de las montañas que arropan al río Cauca. Las mujeres de AMARÚ los leyeron uno a uno, tal vez con sobresalto de encontrar el nombre de alguien cercano allí. De repente, escuchamos a una de ellas leer pausadamente y en voz alta: “Hugo Albeiro George Pérez” (ver Figura 4); se detuvo y dijo, bajando la voz: “ese es mi papá”.

FIGURA 4 | Galería textil El Ojo de la Aguja. Toledo, Antioquia (25 de junio de 2021)



Fuente: elaboración propia.

En ese momento nos enfrentamos a un encuentro inesperado que activó la sensibilidad de las participantes, fue como si el hilo rojo trazara el camino hacia aquella mujer para remendar su corazón roto y los dolores acumulados por la pérdida de su padre. Todas nos sentimos arropadas en ese instante, aun conscientes de los daños que causan los asesinatos de quienes defienden nuestros territorios, y al ofrendar un abrazo, recordamos la fuerza de las puntadas colectivas que representan los hilos en resistencia de estas mujeres, hombres, jóvenes, niñas y niños, que ante el dolor de la pérdida no se detienen y conservan la memoria. Esta experiencia nos confirmó el poder del lenguaje textil y de las cercanías que convoca El Ojo de la Aguja, posibilitando otros encuentros con una realidad que a veces no dimensionamos, pero que nos atraviesa el alma.

En Puerto Valdivia, los pañuelos estaban instalados junto a la galería textil dispuesta en la granja La Poderosa, esta vez para intercambiar experiencias entre el tejido y los saberes agroecológicos de las guardianas violetas y su organización Humaniz-Arte Rural. Una de las lideresas de la organización empezó a leer pañuelo tras pañuelo hasta encontrarse con el nombre de José Aníbal Herrera, su gran amigo y compañero de lucha. Entre la gratitud, la inquietud y las lágrimas evocó los procesos de defensa del territorio de aquel líder silenciado y, conmovida, preguntó al resto de sus compañeras si aún lo recordaban y por qué. Como un ejercicio de memoria que, según Jelin (2002a), se convierte en una construcción más que en un recuerdo, algunas de ellas empezaron a narrar fragmentos o características de su compañero silenciado.

El hilo rojo sirvió como puente para remendar colectivamente la memoria de uno de los líderes sociales del memorial, y para saber que sus acciones de defensa del territorio y cuidado de la vida dejaron un vacío en su compañera, pero también el legado de la fuerza para seguir defendiendo la permanencia digna en el territorio. Por eso, como dispositivo de memoria, cuando El Ojo de la Aguja viaja a los territorios, activa dolores, recuerdos, historias y trayectorias más allá de lo que nos dicen los pañuelos, posibilitando un ejercicio de memoria que se hace necesario desde lo colectivo y desde distintas narrativas a partir de lo textil.

En la vereda La Plancha, de Anorí, la exposición de los pañuelos en el Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación (ETCR) Jhon Bautista Peña (ver Figura 5) convocó a varias organizaciones que, diversas como su territorio, son la expresión de resistencia y defensa de una vida en dignidad. El Ojo de la Aguja tuvo gran acogida y generó asombro entre los hombres y mujeres firmantes de paz, pues aun cuando insisten en otro país posible, los nombres de las personas asesinadas les recordaron los daños que han dejado los incumplimientos del Acuerdo de Paz. Es así como el memorial es el relato de una guerra que continúa y se transforma,

minando el camino de la transición política hacia la construcción de una paz estable y duradera. En este lugar se activó el recuerdo esperanzador de un Acuerdo de Paz como camino de superación del conflicto y la violencia política, pero que por la falta de voluntades en su implementación ha sumado más dolores a un país ya herido.

FIGURA 5 | Galería textil El Ojo de la Aguja. ETCR Jhon Bautista Peña, de Anorí, Antioquia (22 de mayo de 2021)



Fuente: elaboración propia.

Consideraciones finales

Seguir el ritmo de las puntadas y valorar el tiempo y el devenir de lo textil hace que la acción de documentar trascienda el registro de datos y la visibilización de los hechos, para lograr sensibilizar, recordar y dignificar lo que se documenta. La invitación a bordar un pañuelo por cada líder y lideresa social, defensor y defensora de derechos humanos, y firmante de paz silenciado es una forma de generar una interacción más íntima y detenida entre quienes se unen a la elaboración del memorial y la historia de la persona sobre la cual se está bordando; cuidar su nombre implica que otras y otros se acerquen al contexto de un país que vulnera los derechos humanos de las personas que defienden los territorios. Pero los pañuelos no solo generan sensibilidad en quien los borda, disponerlos en la plaza, la calle, el museo, el barrio o cualquier lugar público significa irrumpir en la cotidianidad de habitantes y transeúntes que se aproximan a ellos para observarlos, palparlos o leerlos, y posibilitar así otras cercanías con una narrativa textil que expresa la realidad actual de quienes participan en acciones de defensa, cuidado de la vida y permanencia en el territorio. De esta

manera, se va hilvanando una memoria colectiva que reconoce y dignifica las vidas que se han perdido, sus historias y trayectorias de lucha.

La construcción de la bitácora, de la mano de los procesos de elaboración de los archivos textiles, da lugar a aprendizajes que enriquecen el hacer, desde lo que podríamos denominar una etnografía textil que se realiza en el mismo momento en que los pañuelos se construyen y se vivencian con quienes los bordan. Esta experiencia atraviesa sus sentidos y lleva a reconocer las huellas y memorias del pasado, contrastándolas, a través de ese lenguaje, con el presente. De esta manera, se convierte en una propuesta metodológica para la investigación, que permite entender y trascender el sentido de lo material y lo estético, desde una consciencia política –que es y debe ser finalmente uno de los principales propósitos de la investigación–, y entendida como una forma de producción de conocimiento.

El memorial y archivo textil invita a considerar la relación entre la documentación sin daño y el hacer memoria del presente o memoria viva, en tanto desde las bases de datos se produce una información que en ocasiones es inconsistente o deja de lado elementos de contexto relevantes. Es un llamado en la forma como se nombran las personas y se registra el hecho, que, además de un principio ético que debería guiar este tipo de procesos, se trata también de un asunto de cuidado en la conservación de la memoria de quienes ya no están, así como de las afectaciones emocionales y políticas que estos hechos generan en sus entornos cercanos. Es entonces la pregunta por cómo se está haciendo, qué define la existencia o la omisión de una variable en el dato.

El Ojo de la Aguja dialoga con otras experiencias a nivel latinoamericano, desde las cuales se busca hacer un reconocimiento a la memoria y a la dignificación de las víctimas en contextos de violencia sociopolítica. Contempla la importancia de flexibilizar las formas del hacer que siempre están en un aprendizaje continuo para la construcción de memorias del presente, por tanto, implica un proceso abierto que requiere tiempo para la reflexión, la visibilización y la construcción de redes que se conectan y dialogan desde su activismo político como ejercicio colectivo.

Si bien este artículo contribuye al proceso de la documentación sin daño, conllevó además, un ejercicio de reflexividad por parte de quienes hacemos parte del colectivo, porque implicó documentarnos a nosotras mismas, haciendo conciencia de los caminos que se abrieron y las decisiones que se debieron tomar para continuar la ruta que iba mostrando la bitácora en su registro del día a día. Por ello, también nos concebimos en un ejercicio de escritura colectiva que identificó y unificó nuestro sentir.

El memorial y archivo textil de derechos humanos se ha convertido en documentos cercanos y sensibles, en lugares de memoria donde familiares, amigos, amigas, compañeros y compañeras han encontrado un espacio para honrar la vida de la per-

sona que fue silenciada. Son experiencias que, aunque dolorosas, han legitimado la propuesta de documentación sin daño, conformando un archivo textil que se nutre y complementa de lo que acontece en el encuentro mismo para hacer del dolor que produce la muerte un acto solidario.

Referencias

- 10 homicidios y 111 agresiones a líderes durante el primer semestre de 2017 (2017). *Por los Derechos Humanos*. Recuperado de <https://www.porlosderechoshumanos.com/10-homicidios-y-111-agresiones-a-lideres-durante-el-primer-semester-de-2017/>
- Aguilar, Paola (12 de agosto de 2020). Fuentes rojas: bordando por la paz. *Infoactivismo*. Recuperado de <https://infoactivismo.org/fuentes-rojas-bordando-por-la-paz/>
- Archila-Neira, Mauricio; García-Velandia, Martha Cecilia; Parra-Rojas, Leonardo; Restrepo-Rodríguez, Ana María (2019). *Cuando la copa se rebosa: luchas sociales en Colombia, 1975-2015*. Bogotá: Fundación Centro de Investigación y Educación Popular/Programa por la Paz CINEP-PPP.
- Arias-López, Beatriz Elena (2017). Entre-tejidos y redes. Recursos estratégicos de cuidado de la vida y promoción de la salud mental en contextos de sufrimiento social. *Prospectiva*, 23, 51-72. Recuperado de <https://revistapropectiva.univalle.edu.co/index.php/prospectiva/article/view/4586/6808>
- Asesinatos de líderes sociales aumentaron un 45 por ciento (2018). *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/asesinatos-de-lideres-sociales-aumentaron-un-45-por-ciento-en-el-2017-168592>
- Bello-Tocancipá, Andrea Carolina; Aranguren-Romero, Juan Pablo (2020). Voces de hilos y agujas: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART*, 6, 181-204. <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.10>
- Centro de Investigación y Educación Popular (2019). *Octubre de 2019: estallido social en el Chile neoliberal*. Recuperado de <https://www.revistacienciasinep.com/home/octubre-de-2019-estallido-social-en-el-chile-neoliberal/>
- Christen, Kimberly; Anderson, Jane (2019). Toward Slow Archives. *Archival Science*, 19, 87-116.
- Coletivo de bordadeiras prepara homenagem às vítimas da covid-19 (2021). *Correio Braziliense*. Recuperado de <https://www.correio braziliense.com.br/cidades-df/2021/06/4932582-coletivo-de-bordadeiras-prepara-homenagem-as-vitimas-da-covid-19.html>

Comisión Colombiana de Juristas; Asociación Campesina del Catatumbo; Asociación de Campesinos del Sur de Córdoba; Asociación Campesina para el Desarrollo del Alto Sinú; Conferencia Nacional de Organizaciones Afrocolombianas; Colectivo de Abogados “José Alvear Restrepo”; Centro de Investigación y Educación Popular-Programa por la Paz; Colombia Diversa; Comité de Solidaridad con los Presos Políticos; Confederación Nacional de Acción Comunal; Coordinación Colombia Europa Estados Unidos; Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales; Instituto de estudios para el desarrollo y la paz; Marcha Patriótica; Organización Nacional Indígena de Colombia; Proceso de Unidad Popular del Suroccidente Colombiano; Red de Derechos Humanos del Sur Occidente Colombiano “Francisco Isaías Cifuentes”; Red por la Vida y los Derechos Humanos del Cauca; Sisma Mujer; VerdadAbierta.com (2020). *El riesgo de defender y liderar: pautas comunes y afectaciones diferenciales en las violaciones de los derechos humanos de las personas defensoras en Colombia* [Informe]. Bogotá: AltaVoz.

Costureros de la memoria abrazan y arropan la Comisión de la Verdad en el ‘Día de las víctimas’ (2022). *Comisión de la Verdad*. Recuperado de <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/costureros-de-la-memoria-abrazan-y-arropan-la-comision-de-la-verdad-en-el-dia-de-las-victimas>

Elaboramos arpilleras urbanas. Bordamos para no olvidar, para registrar la memoria y para incidir (s.f). *Memorarte*. Recuperado de <http://memorartearpillerasurbanas.blogspot.com/>

Gildardo Antonio Valdés (2017). *Human Rights Defender Memorial*. Recuperado de <https://hrdmemorial.org/es/hrdrecord/gildardo-antonio-valdes/>

González-Arango, Isabel Cristina (2014). Un derecho elaborado puntada a puntada. La experiencia del costurero Tejedoras por la memoria de Sonsón. *Revista Trabajo Social*, 18-19, 77-100. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338231/20793381>

González-Arango, Isabel Cristina (2019). *Repositorio digital para la documentación de textiles testimoniales del conflicto armado en Colombia* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

González-Perafán, Leonardo (2017). Informe de líderes, defensores de DDHH, miembros de FARC y sus familiares asesinados durante 2017. *Indepaz*. Recuperado de <http://www.indepaz.org.co/informe-de-lideres-defensores-de-ddhh-miembros-de-farc-y-sus-familiares-asesinados-durante-2017/>

Guzmán-Ordaz, Raquel; Jiménez-Rodrigo, María (2015). La interseccionalidad como instrumento analítico de interpelación en la violencia de género. *Oñati Socio-Legal Series*, 5(2), 596-612. Recuperado de <http://ssrn.com/abstract=2611644>

- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz; Cumbre Agraria, Campesina, Étnica y Popular; Marcha Patriótica (2019). *Informe especial: violación a los derechos humanos en tiempos de paz*. Bogotá: INDEPAZ.
- Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales; Comisión Colombiana de Juristas; VerdadAbierta; Coordinación Colombia Europa Estados Unidos; Programa Somos Defensores; Centro de Investigación y Educación Popular; Asociación Campesina del Catatumbo; Movimiento Ríos Vivos; Confederación Acción Comunal (2018). *¿Cuáles son los patrones? Asesinatos de líderes sociales en el post acuerdo*. Bogotá: IEPRI.
- Jaramillo, Jefferson (2010). El imperativo social y político de la memoria. *Revista Colombia de Sociología*, 33(1), 45-68. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/15639/16417>
- Jelin, Elizabeth (2002a). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2002b). Los sentidos de la conmemoración. En *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"* (pp. 245-250). Madrid: Siglo XXI.
- José Aníbal Herrera (2018). *Human Rights Defender Memorial*. Recuperado de <https://hrdmemorial.org/hrdrecord/jose-anibal-herrera/>
- La Gran Manta Nacional (2020). *Mujeres Confiar*. Recuperado de <https://mujeresconfiar.com/la-gran-manta-nacional/>
- Líderes asesinados desde la firma del Acuerdo (2018). *La Paz en el Terreno*. Recuperado de <https://www.lapazenelterreno.com/lider-social/jose-anibal-herrera>
- Los 199 líderes sociales asesinados en 2020, la otra tragedia a la sombra del Covid-19 (21 de mayo de 2021). *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/los-199-lideres-sociales-asesinados-en-2020-la-otra-tragedia-a-la-sombra-del-covid-19-article/>
- Manifiesto (2019). *Manifiesto Mil Agujas por la Dignidad* Recuperado de <https://milagujasporladign.wixsite.com/manifestaciontextil/manifiesto>
- Olalde-Rico, Katia (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Recuperado de https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/06/K_O_Una-victima-un-panuelo-comprimido.pdf
- Piper, Isabel (2014). Espacios y narrativas: construcciones del pasado reciente en el Chile de la post dictadura. *Clepsidra*, 2, 48-65.
- Piper, Isabel; Hevia, Evelyn (2012). *Espacio y recuerdo: archipiélago de memorias en Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Programa Somos Defensores (2016). *Contra las cuerdas. Informe anual 2016 SIADDHH*. Recuperado de <https://somosdefensores.org/wp-content/uploads/2018/08/Contra-las-cuerdas.-Informe-Anual-Espa%C3%B1ol-220217227p.pdf>

Programa Somos Defensores (2017). *Piedra en el zapato. Informe anual 2017 SIADDHH*. Recuperado de https://somosdefensores.org/wp-content/uploads/2019/05/INFORME-SOMOS-DEFENSORES-2017-ANUAL_ESPAN%CC%83OL.pdf

Programa Somos Defensores (2018). *La naranja mecánica. Informe anual 2018 SIADDHH*. Recuperado de <https://somosdefensores.org/wp-content/uploads/2019/04/informe-somos-defensores-2019-espanol-web.pdf>

Programa Somos Defensores (2019). *La ceguera. Informe anual 2019 SIADDHH*. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1jYXd8GjrDjOERyTOJG5gDA4A55UEqYVN/view>

Quiceno-Toro, Natalia; Villamizar-Gelves, Adriana Marcela (2020). Mujeres atrateñas, oficios reparadores y espacios de vida. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(2), 111-137. <https://doi.org/10.22380/2539472X.702>

Restrepo-Escobar, Orlando (18 de abril de 2018). El caso de Gildardo, el único que había sido archivado, se reactivó. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/el-caso-de-gilberto-de-jesus-valdes-estuvo-cuatro-meses-archivado-206302>

Restrepo, Juan Diego (29 de enero de 2018). “Buenaventura es una contradicción”: Temístocles Machado. *Verdadabierta.com*. Recuperado de <https://verdadabierta.com/buenaventura-es-una-contradiccion-temistocles-machado/>

Riffo-Burdiles, Joaquín (14 de diciembre de 2019). Proyecto de ojos bordados en homenaje a víctimas de represión llega hasta el Museo de la Memoria. *Interferencia*. Recuperado de <https://interferencia.cl/articulos/proyecto-de-ojos-bordados-en-homenaje-victimas-de-represion-llega-hasta-el-museo-de-la>

Rivera-García, Mariana Xchiquétzal (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas-XXI*, (27), 139-160. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6128049>

Rodríguez-Puentes, Ana Luz (2010). *Acción sin daño y construcción de paz. Módulo 2: el enfoque ético de la acción sin daño*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-PIUPC.

Vignolo, Paolo; Jaramillo-Marín, Jefferson; Cabrera-Ardila, Marta Jimena (2017). Memorias del presente y del futuro: ¿cómo, para quién, para qué? *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 13-21. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So120-159X2017000100013

Viveros-Vigoya, Mara (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate feminista*, 52, 1-17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

Estirando en el telar secretos de abuela india: tradición textil de la comunidad maya tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (sureste de México)*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5052>

Stretching Secrets of Indigenous Grandmothers on the Loom: Textile Tradition of the Tsotsil Mayan Community from San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (Southeastern Mexico)

Vanina Alejandra Tobar**

Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México, México)

.....

* El presente escrito está basado en la tesis de maestría titulada *El tejido en la comunidad tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas. Una aproximación etnográfica al lenguaje simbólico del brocado y a la práctica textil*, llevada a cabo en el marco del programa de Maestría en Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), durante los años 2017-2019. Este proyecto fue posible gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) de la UNAM. Artículo de investigación recibido el 03.09.2021 y aceptado el 03.01.2022.

** Licenciada en Historia con Orientación en Arqueología por la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y maestra en Estudios Mesoamericanos por la UNAM. Actualmente es estudiante del Doctorado en Estudios Mesoamericanos por la misma universidad, en el que sigue investigando sobre la práctica del tejido en San Bartolomé de los Llanos y su relación con el proceso de fabricación del cuerpo. Correo electrónico: vantob3@yahoo.com.ar ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1473-5430>

Cómo citar/How to cite

Tobar, Vanina Alejandra (2022). Estirando en el telar secretos de abuela india: tradición textil de la comunidad maya tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (sureste de México). *Revista CS*, 38, 113-144. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5052>

Resumen

Abstract

En este artículo propongo una narración etnográfica, basada en mi experiencia con tejedoras, sobre las prácticas e historias en torno a la tradición textil de los tsotsiles de San Bartolomé de los Llanos (Chiapas, sureste de México), con el fin de explorar la idea del textil como un arte centrado en el cuerpo, vinculado, en el mundo amerindio, a la construcción corporal. Dicho arte indígena es realizado diariamente por generaciones de mujeres, constituyendo el trabajo femenino que marca diferentes momentos del ciclo de vida de la mujer, como la pubertad (aprendizaje del tejido) y el matrimonio (elaboración de prendas para el novio). A través del textil, producido por la tecnología del telar, las mujeres conectan el mundo cotidiano indígena con su mundo sagrado (*ch'ul*), tejiendo sobre la superficie del textil a aquellos seres que habitan –y con los cuales se relacionan y dialogan– el cosmos de esta población.

PALABRAS CLAVE:

tradición textil, etnografía, arte-cuerpo, tsotsiles, ciclo de vida femenino

.....

In this article I propose an ethnographic narrative —based on my experience with weavers— about the practices and stories surrounding the textile tradition of the Tsotsiles from San Bartolomé de los Llanos (Chiapas, southeastern Mexico), aiming to explore the idea of textiles as an art centered on the body, linked in the Amerindian world to body construction. Generations of women work daily on this indigenous art. This feminine work marks different moments of the woman's life cycle, such as puberty (learning how to weave) and marriage (making garments for the groom). Through the textile, produced with loom technology, women connect indigenous everyday world with their sacred world (*ch'ul*) by weaving on the surface of the textile those beings that inhabit—and with whom they relate and dialogue—the cosmos of this population.

KEYWORDS:

Textile Tradition, Ethnography, Body-Art, Tsotsiles, Female Life Cycle

Introducción

En este artículo narraré las prácticas e historias en torno al tejido y al mundo cotidiano de las tejedoras tsotsiles de San Bartolomé de los Llanos (actual Venustiano Carranza¹), ubicado en tierras bajas y calientes, transición entre la región de los Altos y la Depresión Central de Chiapas, al sureste de México. En esta población de habla tsotsil² –así como sucede en otros pueblos tsotsiles y tseltales de la región de los Altos de Chiapas–, generaciones de mujeres realizan a diario un arte centrado en el cuerpo, el cual engloba tanto la práctica del tejido (que supone prácticas cotidianas y rituales) como el resultado de la misma, es decir, el objeto textil.

A través de este ejercicio de escritura, pretendo hacer presentes los cuerpos, los saberes y las memorias (mediante los relatos orales) de mis interlocutoras tejedoras, quienes elaboran y portan las prendas textiles, así como lo hacían sus ancestros desde el tiempo de *los antiguos*. Quiero aclarar, haciendo eco de las palabras de la investigadora indígena –como ella se denomina– Ariadna Solís Bautista (2020: 71), que aquí hablo desde mi experiencia personal trabajando con estas mujeres y no desde una propuesta de darles voz. Más bien, se trata de multiplicar mundos y perspectivas a través de compartir las experiencias del tejer. A lo largo de los apartados de este texto, desarrollaré la idea del textil como un arte centrado en el cuerpo, como resultado del trabajo etnográfico conjunto con las tejedoras.

Visité por primera vez la comunidad de San Bartolomé en el año 2016, pero no fue hasta finales de 2017 que volví, ya como parte de mi proyecto de investigación de maestría. Mis interlocutoras mujeres, como Mari, Juanita, Petrona, Dominga, Catalina, entre muchas otras con las que compartí horas y días de convivencia, aprendieron a tejer desde muy pequeñas, como parte de su crianza al interior de la unidad doméstica. En sus recuerdos de infancia, el telar de cintura siempre ha estado presente en el hogar familiar, así como los recuerdos de las madres o abuelas tejiendo, mientras los hombres trabajaban en la milpa. Estas tejedoras tienen una edad que oscila entre los cuarenta y los ochenta años, por lo que muchas de ellas

.....

1. El nombre de San Bartolomé de los Llanos corresponde a la denominación colonial de dicha comunidad, la cual cambió su nombre a Venustiano Carranza en tiempos posrevolucionarios (1933), el cual mantiene actualmente (tanto la cabecera como el municipio). En una charla que tuve con el centenario Bartolomé (*), principal de la comunidad, me decía que era correcto usar la primera denominación. Por ello, en mi trabajo de maestría decidí adoptar el nombre antiguo, sumando otras razones: el patrón local es San Bartolomé, uno de los nombres de su cerro sagrado –donde se encuentra asentada la comunidad– es San Bartolo, extendiendo esta denominación también al lugar; y, finalmente, la mayoría de las publicaciones académicas sobre esta comunidad utilizan ese nombre.

2. El tsotsil es una de las lenguas mayas habladas actualmente en diferentes poblados del territorio chiapaneco, siendo el tsotsil de San Bartolomé una de las variantes dialectales de la misma.

llevaron a cabo o fueron testigos de muchas prácticas ahora en desuso. La mayoría está organizada en cooperativas locales a través de las cuales venden sus tejidos, tales como servilletas, huipiles (castellanización de la palabra náhuatl *huipilli*), camisas, pantalones, rebozos, vestidos, etcétera. Realicé trabajo de campo con algunas de esas cooperativas, entre ellas Zelel –cuya presidenta es María Concepción, cariñosamente Mari–, la cual agrupa a tejedoras de diferentes barrios tradicionales (es decir, habitados mayoritariamente por indígenas) de la cabecera municipal y de localidades periféricas (como Paraíso del Grijalva, a 20 minutos de la cabecera); y Ch'ix Kanal, también de la cabecera municipal, sobre todo con Juanita, mi maestra de tejido. Asimismo, trabajé con algunas tejedoras independientes.

La cabecera municipal se encuentra asentada en las faldas de un cerro sagrado (*ch'ul vits*), llamado también por los indígenas San Bartolo (800 m. s. n. m.) –uno de los nombres del patrono San Bartolomé–, al que suben anualmente (durante el mes de mayo) para realizar sus ceremonias propiciatorias de lluvias. Se caracteriza por tener una población indígena, mayoritariamente bilingüe, es decir, hablantes del tsotsil³ (como lengua materna) y del español, y por una población ladina. El término ladino corresponde a “una categoría sociocultural que en la mayor parte del área maya da nombre a la población considerada no-indígena, conformada por lo general por los mestizos hispanoparlantes” (Alejos-García, 1991: 491-494). Durante el año, la población indígena lleva a cabo la agricultura (cultivo de maíz, frijol y chile) de roza y quema, realizada en tierras comunales alejadas de la cabecera municipal, espacio este donde se encuentran los barrios tradicionales de la población indígena. Este hecho provocó en el pasado que los hombres estuvieran fuera del hogar toda la semana –práctica que se conoce como *semaneo*–, dejando solas a las mujeres con sus hijos.

El espacio doméstico y la(s) mujer(es): el aprendizaje de un arte centrado en el cuerpo

Dentro de la comunidad, el hogar es el espacio de poder de las mujeres tejedoras. Allí es donde están sus animales domésticos, como las gallinas y los pollitos (ver Figura 1), a los que mantienen bajo su cuidado desde que son pequeñas; y es también donde manipulan los hilos del telar, así como los granos de maíz que utilizarán en la preparación de los alimentos. En ese espacio doméstico, las mujeres comienzan desde

.....
3. Según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015; 2020), los tsotsiles de la cabecera municipal y localidades circundantes (como Paraíso del Grijalva), junto con los tseltales de Aguacatenango, constituyen el 23,6% de la población indígena del municipio de Venustiano Carranza.

niñas a desarrollar las habilidades en el *oficio*⁴, siendo las más importantes *tortear*⁵ y tejer en telar de cintura. Es que el tejido es el trabajo femenino, que complementa el trabajo en la milpa, preponderantemente masculino. Esta asociación, a manera de opuestos complementarios, entre el tejido (trabajo de la mujer) y la agricultura (trabajo del varón) es reflejada en el proceso de fabricación del textil, dado que varios procedimientos textiles son percibidos por las tejedoras como procedimientos agrícolas –como veremos más adelante, como *regar los hilos* y *sembrar las figuras*.

Siempre que llegaba a una casa, alguna de las mujeres se encontraba tejiendo. Si mi visita coincidía con la hora del desayuno, era común ver a la mayor de las mujeres realizando la actividad del tejido, mientras alguna de las hijas o la nuera hacía tortillas a mano (ver Figura 2). El tejido es el trabajo que realizan cuando ya se ha cumplido con las otras tareas del oficio, como hacer el aseo. Las mujeres se pueden sentar a tejer en la mañana –incluso, algunas lo hacen desde antes del amanecer– o bien en las tardes, siempre y cuando no haya rayos (esto, sobre todo, en la época de lluvias) e, incluso, algunas tejen entrada la tarde-noche, cuando ya pueden ocupar el tiempo para ellas. Esta actividad transcurre, por lo general, en el corredor, donde descansan las hamacas y otros utensilios como el machete masculino y un conjunto de telares enrollados, con otros tejidos sin terminar; o en el patio de la casa familiar. Para tejer, las mujeres amarran sus telares (con un lazo o *ts'uy* que se coloca en uno de los extremos) en una de las columnas del corredor o en un árbol del patio, y sostienen en sus cinturas, con una banda o cinturón (*tampat*), el otro extremo, para, de este modo, estirar y darle tensión al telar. Así, el tejido es un arte centrado en el cuerpo, que crea objetos con diseños para cubrir o envolver el cuerpo de mujeres y varones.

Aquí propongo abordar el textil como un *arte centrado en el cuerpo*, dado que, en las poblaciones de tradición mesoamericana, el textil es elaborado con la finalidad de ataviar o vestir los cuerpos. Décadas atrás, las mujeres de San Bartolomé usaban el telar exclusivamente para elaborar la ropa de ellas y su familia; siendo, de este modo, autosuficientes, ya que no compraban ropa: “cómo vamos a poner otra prenda que [no sea] la misma prenda que tejemos” (Dominga Pérez Gómez, comunicación personal, 06.01.2018). Por lo tanto, el textil es un objeto cercano al cuerpo, una especie de segunda piel (Pitarch, 2000; 2013). Esta expresión de *arte centrado en*

.....
4. Con la expresión *hacer el oficio*, las mujeres se refieren a las actividades que ellas deben realizar diariamente al interior de la casa familiar; pero, dentro de ese oficio, solo el tejido es considerado el trabajo de la mujer.

5. En países como México, Guatemala y El Salvador –que corresponden a la gran área cultural mesoamericana– la palabra *tortear* se refiere al acto de hacer, con las manos, tortillas de masa de maíz nixtamalizado.

FIGURA 1 | Petrona, vestida con su huipil (*chilil*) y enredo (*tsekil*), junto a su gallo



Fuente: fotografía propia.

FIGURA 2 | Mientras Dominga teje, su hija prepara el fuego donde se cocerán las tortillas de maíz para el desayuno



Fuente: fotografía propia.

el cuerpo la tomé de Denise Arnold⁶ (2007), estudiosa del textil andino, porque se vincula muy bien con la propuesta de Pedro Pitarch sobre la noción de belleza entre los indígenas tseltales y tsotsiles de los Altos. Este autor menciona que entre estas poblaciones existe una identificación de lo *bello* con el vestido –el cual se considera una especie de segunda piel, como mencioné–, señalando, por tanto, que la energía y preocupación estética se concentra en el cuerpo y en los gestos de la persona: lo bello se concentra en todo aquello relacionado con la producción del cuerpo, como la ropa, el adorno corporal, el arte verbal, la cocina, el gesto (Pitarch, 2013: 30).

Aquí abordo el textil como *arte indígena*, en la línea de los estudios de las artes indígenas amazónicas (Lagrou, 2009; Lagrou; Van Velthem, 2018), porque este se distingue, precisamente, por enfocarse en la dimensión corporal, es decir, por producir artefactos que acompañan la fabricación del cuerpo⁷ (Lagrou, 2009: 39). Parto de la premisa de que, en la vida indígena, la cuestión de la corporalidad es central, dado que “los cuerpos amerindios son pensados bajo el modo de lo hecho y por ello hay un énfasis en los métodos de fabricación continua de los cuerpos” (Viveiros-de Castro, 2013: 444), entre ellos, la elaboración y el uso del adorno o la ropa. Por otro lado, algo importante de recalcar es que, en las sociedades amerindias no existe una distinción entre arte/artefacto, es decir, “entre objetos producidos para ser usados y otros para ser solamente contemplados”, como en el pensamiento occidental (Lagrou, 2009: 14); ya que en ellas el arte configura una expresión de conocimientos que es, a la vez, material, técnica, práctica (Lagrou; Van Velthem, 2018: 133); vinculada a una estética específica del vivir donde el arte no se separa de la vida cotidiana (Lagrou; Van Velthem, 2018: 136).

Por otra parte –y fundamentalmente–, es un arte centrado en el cuerpo porque, para que la tecnología del telar funcione, esta depende del cuerpo de la mujer, así como también de ciertas prácticas vinculadas al aprendizaje de técnicas corporales (Mauss, 1979) y, con ello, de un saber hacer corporal para la elaboración de objetos textiles. La enseñanza y el aprendizaje del telar, práctica asociada a la transmisión de saberes (ambiental, mitológico, técnico, ritual) sobre el tejido, se realiza entonces dentro de cada unidad familiar y de parentesco, a través de una red de relaciones femeninas, la cual conecta diferentes generaciones (abuelas, madres, hijas/nietas). Este proceso educativo comienza cuando las niñas tienen aproximadamente 8 años, a partir de la observación e imitación de sus madres o abuelas tejiendo. Pero es hasta

.....

6. Aunque Arnold (2007) la usa para referirse a la naturaleza viva del textil, es decir, el textil como un ser vivo.

7. Estas ideas sobre las relaciones entre las sociedades amerindias y el mundo artefactual (como los tejidos o adornos) fueron introducidas por el giro ontológico, en especial por la obra *Arte y agencia*, de Alfred Gell, y el modelo del perspectivismo como ontología amerindia, propuesto por Viveiros de Castro (Lagrou; Van Velthem, 2018: 135).

los 10 o 12 años que se dice que ya entienden o saben tejer, momento que coincide, generalmente, con la pubertad, etapa señalada como decisiva por Marcel Mauss (1979: 349), dado que, en ella, tanto mujeres como varones, aprenden las técnicas corporales que luego conservarán en la edad adulta⁸.

Mauss fue uno de los primeros antropólogos que llamó la atención sobre el dominio particular de las técnicas del cuerpo, en una publicación de 1936, señalando “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (Mauss, 1979: 337) y colocando al cuerpo como “el objeto y medio técnico más normal” y “natural” del hombre (Mauss, 1979: 342). Sus planteamientos tempranos pusieron de relieve temas como la educación del cuerpo, el aprendizaje de técnicas corporales; así como el hecho de que la división del trabajo por sexo provoca una diferenciación en los cuerpos (en sus movimientos): “diferentes actitudes del cuerpo en movimiento en los dos sexos, respecto a objetos que están también en movimiento” (Mauss, 1979: 344), como sería el caso del telar de cintura, en trabajo conjunto con el cuerpo de la mujer.

Esto implica, entonces, que el tejido es también un saber hacer corporal que supone una intensidad, posturas y movimientos del cuerpo de manera tradicional: una tradición corporal. Por *tradicional* me refiero a una práctica que las mujeres tsotsiles de San Bartolomé de los Llanos hacen por la *costumbre*, porque “así nos lo enseñaron”, como expresan ellas. Es decir, la tradición, en este caso, hace referencia a algo heredado del pasado, algo que siempre ha estado y que, por eso, pareciera no necesitar explicación⁹. Cabe aclarar que, en relación con esta tradición corporal, han existido cambios mínimos, por ejemplo, en la postura: las tejedoras ya no se sientan en el suelo para tejer (arrodilladas, con las nalgas sobre los talones), sino en una silla. Por otro lado, la obtención de este saber corporal del tejido durante la pubertad de la mujer equivale a la adquisición de los poderes de la fertilidad y de la reproducción, como veremos más adelante.

Durante el aprendizaje, muchas de las tejedoras recordaban –entre risas y pena– que si no hacían bien el tejido eran castigadas con golpes de machete en las coyunturas de las manos¹⁰ o en la cabeza. El machete (*jalamte*), también llamado espada en otras

8. También existen casos en los que las mujeres aprenden tardíamente el tejido, guiadas, en este caso, por la suegra o la cuñada, una vez que llegan a vivir a la casa de la familia del esposo.

9. Estas ideas fueron discutidas en el Seminario “Cosmología y ontología en la América indígena”, impartido por el Dr. Pedro Pitarch, en la Universidad Nacional Autónoma de México (agosto de 2019).

10. Esta práctica de golpear con un objeto especial –no cualquier objeto, sino uno sagrado– las manos de las niñas y los niños que tienen problemas para aprender aparece registrada en otros grupos mayas contemporáneos, como es el caso de la comunidad kakchiquel de Comalapa (Guatemala), donde las niñas son golpeadas en las manos con ramas de un árbol de membrillo que ha sido bendecido por el Niño

partes, es uno de los instrumentos del telar, junto con el malacate¹¹ (*petet*) y, en raras ocasiones, el instrumento para urdir (*komen*), que forman parte de la herencia que reciben las mujeres, siendo objetos con una vida social transgeneracional. En relación con esto, Lila O’Neale (1979: 75) –estudiosa de los textiles del altiplano guatemalteco– registró que el machete es el único instrumento del telar que inspira en la tejedora “un sentimiento personal”, llegando incluso a existir “gran resistencia por parte de las tejedoras por separarse de cierta espada”. Pero, también, en el caso de San Bartolomé, el machete es un instrumento que mantiene relaciones con un ser sagrado para la comunidad, como es el Rayo (*chavuk*) –tema que desarrollaré más adelante–.

Lo primero que las jóvenes aprenden a tejer es una servilleta, que se usa para envolver tortillas¹² o cubrir los alimentos que se comparten en las fiestas religiosas (ver Figura 3); para luego continuar con prendas de vestir más difíciles como el huipil (*chilil*), prenda femenina de tradición mesoamericana que terminaba en el ombligo (en la actualidad es más larga), elaborada a partir de un solo lienzo y con un listón (*puxbil*) en el sector del cuello, usada en contexto cotidiano y ritual; o la camisa (*xojil*), prenda masculina de uso ritual. Saber confeccionar esta última pieza es importante en el intercambio de bienes durante el rito de matrimonio. Aparte de las prendas textiles mencionadas, algunas mujeres aprenden a tejer una prenda ceremonial especial, usada por los principales (autoridades tradicionales) durante las fiestas del santoral católico, como son los pañuelos (*payuil*) de color rojo con brocados de colores, los cuales se colocan como bandas que cruzan el torso de las autoridades o se amarran de manera envolvente en sus cabezas. Con este pañuelo también visten, en ocasión de su festejo, el torso de ciertos santos, como San Bartolomé, San Pedro, y los hermanos San Sebastián y San Fabián.

Hace un tiempo, el matrimonio estaba marcado por un ritual –que solo lo siguen practicando las familias más tradicionales– denominado prendamiento¹³, en el que las familias intercambian bienes o dones, entre ellos, los textiles; elemento importante para entender, también, por qué las mujeres aprenden el tejido. Dominga (comunicación personal, 06.01.2018) me contaba que cuando era pequeña su madre le decía:

.....
Jesús durante las fiestas decembrinas (Asturias-de Barrios, 1997: 73).

11. Lo que en otras partes del mundo es denominado tortera o tortero, volante o fuyasola.

12. Porción de masa de maíz hecha a mano en forma circular, fundamental en la alimentación y la cocina mexicana, que se cuece al fuego (El Colegio de México, 2022).

13. También llamado ceremonia de la prenda (Díaz-de Salas, 1999: 267). Consiste en la pedida de la novia por parte del novio y su familia, visitando la casa de la novia dos o tres veces (antes del matrimonio por civil e iglesia). Las mujeres recuerdan que los bienes que se intercambian como regalo –en una relación de reciprocidad entre ambas familias– son: una canasta de pan y chocolate, donde va la paga o entrega de la *crianza* (todo cubierto por una servilleta especial tejida en telar); tamales; café, y, por supuesto, los textiles.

FIGURA 3

Guadalupe aprendiendo, en el patio de su abuela Mari, a hacer las figuras (el brocado) sobre una servilleta



Fuente: fotografía propia.

“van a aprender, hijitas, algún día van a tener marido, se van a casar”; mientras que Rosario, otra tejedora, contaba entre risas que para que una muchacha se case debe darle al novio una camisa hecha por ella misma:

esa es la prueba, pues, que dan las mamás, que si lo sabes hacer te vas a casar porque vas a saber hacerle su camisa, si no, ¡claro que no! A veces, también los hombres te preguntan, si sabes tejer, te van a querer, y si no sabes tejer, no. (Rosario Mendoza de la Torre, comunicación personal, 21.12.2018)

Entonces, la mujer debe demostrar su habilidad como tejedora, la cual evidencia que sabe trabajar –ya que tejer es el trabajo de la mujer– y que será una buena esposa, entregando al novio ciertas prendas, las cuales portará el día de su matrimonio por la iglesia. Del mismo modo, la familia del novio debe entregar a su futura esposa el huipil

y el enredo (la falda o *tsekil*), prendas que también usará el día del casamiento. Así, los textiles son objetos que median las nuevas relaciones de parentesco, construyéndolas.

Este vínculo entre tejer y ser buenas esposas fue registrado, de manera indirecta, en los estudios etnográficos de la década de 1960, llevados a cabo por antropólogos de las universidades de Chicago y Harvard, en varias comunidades tseltales y tsotsiles de los Altos de Chiapas. En Zinacantán, durante las parodias de corridas de toros en temporada de Navidad, dos mayordomos menores (autoridades indígenas tradicionales), vestidos de abuelas, representan una lección de hilado en la que expresan: “¡Muchachas! Si buscan marido, deben ser capaces de hacerle ropa, como nosotras la hacemos a nuestros esposos” (Bricker, 1986: 33); mientras que en el conocido relato *Juan Pérez Jolote*, sobre la vida de un hombre de San Juan Chamula durante la primera mitad del siglo XX, cuando Juan decide casarse y se presenta ante los padres de la novia para pedirla, estos se resisten a darla, argumentando:

Mira Juanito, nosotros estamos acostumbrados aquí a querer a la mujer que trabaje; la Dominga no sabe trabajar, no sabe tejer, es una muchacha que, como la ves, es una haragana; si tú quieres tu chamarro no te lo va a hacer. (Pozas, 2018: 62-63)

Vemos que el tejido –tanto la práctica como el objeto textil–, marca momentos dentro del ciclo de vida de las mujeres tsotsiles, como son la pubertad (paso de un estado de vida social, niña, a otro, mujer) y el matrimonio (mujer apta para casarse y tener hijos). Esta importancia del tejido a lo largo de la vida de la mujer refleja un aspecto relevante, como es el vínculo de esta actividad con lo femenino, la fertilidad y la reproducción sexual. Algunos investigadores que han estudiado el simbolismo de la práctica del tejido en Mesoamérica en tiempos prehispánicos, han mencionado que

las tareas combinadas de hilar y tejer simbolizaban los cambios en el ciclo de vida femenino, con el hilado como una actividad de las niñas pequeñas y de las mujeres ancianas, mientras que una mujer casada tenía la responsabilidad de tejer (...). Una metáfora común de la infertilidad era una mujer que hiló pero nunca tejió. (McCafferty, 1991: 25)

Es decir, tejer suponía ser una mujer fértil. Y, por otro lado, al ser estas actividades atributos de las diosas madres, fueron vinculadas, metafóricamente, a la fertilidad y reproducción (McCafferty; McCafferty, 1991: 28).

El textil como proceso y devenir: el algodón, los hilos, el telar, el cuerpo de la mujer tejedora y el objeto textil

*Pegado a la piel de esta mujer, mezclándome con su olor, su sudor... siendo, en definitiva, un envoltorio de su cuerpo, disfruto de la brisa y el calor intenso del sagrado cerro San Bartolo, mientras lo subimos los primeros días del mes de mayo. Varias mujeres que van junto a nosotros nos chulean¹⁴. Es que yo soy un huipil bello, y eso es porque estoy bien tupido, es decir, cargado de figuras seres –algunos muy coloridos– como el rayo, el cerro, la estrella, las aves y la lluvia. Pero no siempre fui esto. Comencé siendo una fibra larga y blanca, abrazada a las semillas de una cápsula abierta al mundo. Soy el fruto del *Gossypium hirsutum* (ver Figura 4), planta de algodón que crece en las tierras calientes de Chiapas –y en otras partes de México y Centroamérica–. Cobijado en esa cápsula, en un rincón del patio de una casa, vivía en compañía de mis otros hermanos (y de otras especies, como el achiote), sintiendo el calor y la luminosidad del sol. Pero esa vida cambió cuando fui recolectado por las mujeres de la casa, y ahí, empezó otra historia.*

Bailando ahora al compás del petet dentro de una taza de barro, me fui transformando de a poco, a través de la torsión, en delgado hilo; para, finalmente, ser bañado en aromático y tibio atol; aunque solo algunos de nosotros éramos bendecidos con la carne del sagrado maíz, volviéndose nuestra carne. Cuando era hilos, y era muchos..., ¡qué dulces se sentían las manos de la mujer tejedora! Sus dedos, mientras nos entretejía en el telar, eran caricias para nosotros, aunque también ¡cosquillas juguetonas! En ocasiones –no siempre–, otros hilos de colores llegaban para unírse nos, pero esos hilos no habían crecido con nosotros, venían de lugares lejanos. Ya en el telar, todos los hilos nos movíamos al ritmo de la mujer tejedora, de su corazón. Éramos movimiento, flexión, vivacidad y también tensión... ¡claro que podíamos rompernos! En el telar de cintura, éramos muchos yo: hilos de algodón, instrumentos y tejedora como un solo cuerpo, un agregado de existentes. Cuando salí del telar, era singular, diferente; porque ningún textil es igual a otro. Pero ese fue un momento breve de separación física; y digo física, porque ella, la tejedora, ya estaba en mí. Luego, cierto día de festividad, nos volvimos a encontrar cuerpo femenino y textil, y volvimos a ser uno y muchos a la vez... y aquí estamos juntos.

El relato anterior, a modo de ejercicio literario, cuenta la historia de muchas mujeres de la comunidad, las del tiempo de antes y las del presente, la cual comienza con el algodón y va narrando sucesivas transformaciones dentro de un proceso: el de la elaboración de un textil por parte de una tejedora y su posterior uso (ceremonial o cotidiano). Como mencionan Lagrou y Van Velthem (2018: 134), los procesos de

14. Verbo que en México se refiere a decir alabanzas de su belleza a una persona, sobre todo a una mujer, o de algún objeto bello y atractivo (El Colegio de México, 2022).

FIGURA 4 | Planta de algodón (*Gossypium hirsutum*)



Fuente: fotografía propia.

fabricación de un artefacto son parte de la valorización estética del mismo, así como las diferentes relaciones que son tejidas por su intermedio. El proceso del tejido es un devenir y una conjunción de hilos de algodón (antiguamente, algodón natural hilado a mano en *petet*, y, en la actualidad, hilos industriales), de la tecnología del telar, del cuerpo femenino –cuyo movimiento le impone un ritmo al telar, así como el ritmo del telar lo hace sobre el cuerpo de la mujer, constituyéndose ambos en uno–, del objeto que ya no es lienzo tejido (*jolobil*), sino tela terminada (*pok'*), convertida en huipil (*chilil*), sobre el cuerpo de una mujer...

El proceso comienza, entonces, con el algodón (*tuxnok'*), copos blancos que aún se pueden observar en algunos patios de las casas de las tejedoras. El momento apropiado para su siembra, según la tradición, eran los días de luna llena (Ramírez-Calvo, 1998: 131). Según Dominga, sus antepasadas mujeres “lo siembran, pues, el algodón, es un palo grande cargado de algodón. Ya de ahí lo van a cosechar, ya lo empiezan entonces a sacarle las pepitas [semillas] y tiene especial el palito [unas horquetas], ahí donde lo van a estar majando, majando el algodoncito” (Dominga Pérez Gómez, comunicación personal, 06.01.2018). Una vez limpia la fibra, después de quitar las semillas y basura que pueda tener, para luego golpearla rítmicamente con unas horquetas, se procede al hilado con las siguientes herramientas: el *petet* (huso y malacate de barro o madera) y una tacita de barro. A través de la danza giratoria del *petet* (impulsada por una de las manos de la tejedora) en el interior de la taza, se va obteniendo el delgado hilo; mientras la otra mano sostiene la masa de algodón, permitiendo así el estiramiento y la torsión permanente de las fibras.

Como dice el relato, hilos de colores llegan de otras partes, haciendo alusión a la sustitución, en la primera mitad del siglo XX, de hilos de algodón natural, hilados a mano, por la compra de hilos industrializados, de uso mayoritario en la actualidad (como hilos de colores de estambre o artisela, entre otros). Si bien se dejó de usar algodón natural, algunas mujeres siguieron hilando –más bien, rehilando– un hilo de algodón, pero ya industrial o comercial (hilera, iris), al que también llaman hilo *petet*. Con rehilado me refiero a un procedimiento por el cual el hilo de algodón industrial es abierto en sus dos partes (cabos), por medio de la rotación del *petet*, para, simultáneamente, volverlo a hilar, buscando que se separen las hebras que contiene la hilera (algodón industrial). Todo esto, con el fin de hacerla más fina y resistente con la nueva torsión. Posteriormente, la hilera rehilada en el huso es separada por la tejedora en los dos hilos delgados resultantes.

El telar de cintura, de tradición prehispánica, es la tecnología que usan las mujeres tsotsiles de la comunidad de San Bartolomé de los Llanos, y está constituido por un conjunto de palos o instrumentos como los enjulios (*bix*), la vara de paso (*yakan*), la vara de lizo (*yolal*), el templero (*chikin*) y un conjunto de machetes (*jalamte'*, *tsutsu-*

bil); así como una urdimbre (*st'eomal*) y una lanzadera (*ch'alam buk'*) que introduce los hilos que formarán la trama (*buk'*) (ver Figura 5). Algunos de esos palos, antes de constituirse como instrumentos del telar, son seleccionados en el monte por los esposos de las tejedoras –cuando hay luna llena–, quienes los incorporan al espacio doméstico. Cuando telar y mujer se encuentran forman un todo armónico, siendo el primero una extensión del segundo, y viceversa. Al ser un objeto flexible, compuesto por palos e hilos, el telar depende del movimiento del cuerpo de la mujer y de su correcta postura, los cuales –como mencioné– aprende a adoptar desde pequeña.

Para elaborar la urdimbre, las mujeres usan un palo especial (*komen*), recolectado en el monte, no hecho en carpintería, y, con él, las mujeres urden los hilos siguiendo el sistema vigesimal tradicional de raigambre mesoamericana¹⁵, tomando los hilos de 20 en 20. Mientras Juanita me enseñaba sobre el tejido, me mencionó dos unidades: *tuk*, que se refiere a cada manojo de 20 hilos, que, a su vez, son considerados pares de hilos (en este caso, diez pares); y *choj*, que es la unidad que designa al par de *tuk* (en total 40 hilos). Entonces, junto a esta lógica vigesimal aparece la idea de dualidad, expresada en el par. Si los hilos urdidos son hilos de *petet*, como dicen las tejedoras, es decir, fibras que han sido hiladas o rehiladas con el malacate, reciben un baño de atole, bebida caliente resultante de la cocción de la masa de maíz en agua; esto es, reciben la carne de maíz para que el hilo macice –tenga fuerza, resistencia– y no se rompa o reviente mientras se teje. Las prendas textiles que llevan estos hilos bañados de maíz son más valoradas, además de ser más costosas, en términos monetarios, para quien desee comprarlas.

El tipo de tejido que fabrican las mujeres en San Bartolomé es de estructura sencilla o simple, de uno por uno (técnica conocida como tafetán), y, en algunas ocasiones, también se usa el tejido semisencillo o desigual (variante del tafetán), de uno por dos o uno por tres, donde dos o más hilos de la trama cruzan un hilo de la urdimbre (Mastache, 2005: 29). Las mujeres de la comunidad usan una espina (*ch'ix*) para distribuir equilibradamente los hilos en el tejido, refiriéndose a este procedimiento como *regar los hilos*, que, en su lengua, es *chi vajel*, del verbo *vajel*: esparcir, regar, sembrar al vuelo (Hurley; Ruiz-Sánchez, 1978: 213).

Desde que empiezan a tejer, las jóvenes aprenden a elaborar los diseños, los cuales se realizan a través del brocado¹⁶, también llamado trama suplementaria, técnica

.....
15. Este sistema vigesimal se basa en el cuerpo humano como unidad de 20 dedos (10 de las manos y 10 de los pies) y, por eso, para el clasificador de una veintena y para referirse a hombre se utiliza la misma palabra: *vinik* (De León-Pasquel, 1988: 386).

16. Aparte del brocado, algunas mujeres practican la técnica de bordado sobre las faldas (*tsekil*) que usan, las cuales han sido elaboradas en telar a pedal fuera de la comunidad, aunque, en la actualidad, algunas mujeres las tejen en telar de cintura.

FIGURA 5 | Rosario tejiendo un chilil en el corredor de su casa



Fuente: fotografía propia.

que, dependiendo de la figura que realizan, las tejedoras denominan *bech'bil*, que traducen al español como enrolladito, y *ch'ikbil*, que es entremeter el hilo. El brocado es una técnica decorativa que se realiza a medida que la mujer va tejiendo, es decir, cuando el lienzo todavía está en el telar, y, para realizarla, las tejedoras introducen dos o más hebras (endosadas) de hilos de trama suplementaria en los hilos de la capa superior de la urdimbre y, así, la figura se va formando a partir de las sucesivas metidas (*ch'ikbil*) –dando lugar a pliegues del hilo– o envolturas (*bech'bil*) del hilo suplementario a través de o alrededor de los hilos de urdimbre, según el diseño que se esté realizando. Las tejedoras dicen que, al brocar, están *sembrando las figuras*, de modo que, así como se siembra una semilla sobre la superficie de la tierra, se siembra una figura sobre la superficie del tejido. Este uso de metáforas agrícolas en el tejido (regar los hilos y sembrar las figuras) pone de manifiesto una asociación de complementariedad –dualidad tejido/milpa, femenino/masculino– entre ambas actividades o trabajos en la vida cotidiana de la comunidad, así como en el mundo mesoamericano, en general.

Esta estructura dual tejido/milpa ha sido señalada también por otras estudiosas de los textiles mayas. Por ejemplo, en la comunidad kaqchiquel de Sololá, las tejedoras llaman surcos a las filas brocadas del huipil; mientras que en la de Comalapa, las mujeres plantan, es decir, insertan en el tejido base varias tramas suplementarias (brocado) en una fila (Asturias-de Barrios, 1997: 75-77). Asimismo, en otros poblados kaqchiqueles, las tejedoras también dicen que están sembrando para referirse a la acción de “empezar a entrecruzar los hilos de la trama suplementaria con los hilos verticales de la urdimbre a fin de iniciar una franja de figuras” (Knoke-de Arathoon, 2005: 5), es decir, brocar. En relación con esto, los mayistas Barbara Tedlock y Dennis Tedlock (1985: 126) han señalado, a partir del análisis del pasaje de apertura del *Popol Vuh*, que entre los mayas k’iche’ existe una intertextualidad que opera dentro de y entre ciertas artes, como es el caso de escribir, plantar y tejer.

Durante las festividades religiosas, el objeto textil y el cuerpo de la mujer se vuelven a encontrar. En esos contextos rituales –sobre todo los del santoral católico, como Semana Santa, la fiesta de la Santa Cruz, la del patrono San Bartolomé, el matrimonio, etcétera–, mujeres y hombres indígenas visten sus cuerpos con bellas prendas textiles blancas (como el huipil y la camisa), caracterizadas por ser blanco sobre blanco, ya que tanto el brocado como el tejido base son hechos con hilos de este color, con algunas pasadas de diseño de hilos de colores (amarillo, fucsia, verde, azul), sobre todo en el sector del pecho, el ombligo y los hombros; o visten los huipiles estilo arabia, cuyo tejido base puede ser blanco, azul o negro; aunque ambas prendas, *chilil* blanco y arabia, son consideradas por las tejedoras como de uso antiguo.

En el caso de la camisa, ya mencioné que los varones las usan solo en el casamiento y las ceremonias religiosas, por lo que la figura de la milpa (cera o *chobtik*) aparece solo en el contexto ritual o sagrado; del mismo modo que aparece en los textiles que visten a las cruces del cerro sagrado durante la fiesta de la Santa Cruz para pedir por lluvias. Por el contrario, en el caso del huipil, si bien las mujeres tejen las mismas figuras en el de uso cotidiano y en el de ceremonial, lo que cambia es el nivel de *intensidad visual* del brocado. Como ellas me explicaban, una prenda ceremonial está bien tupida o cargada, lo que quiere decir que las figuras de las franjas o pasadas de diseño horizontales (el brocado) son pequeñas, están bien apretadas, y que la prenda tiene 10 o más pasadas en la parte delantera, dando un total de 20 o más en todo el lienzo, antes de ser plegado para formar el huipil.

He relacionado esta intensidad visual con la intensidad del mundo *ch’ul* o sagrado, de su exceso y multiplicidad, siguiendo la propuesta de Pitarch¹⁷ (2013) para el mundo mesoamericano; y, en consecuencia, para entablar un diálogo con el otro lado

17. Pedro Pitarch, antropólogo, ha realizado investigaciones con los tseltales de la comunidad de Cancuc de los Altos de Chiapas.

de la existencia, la superficie del textil tiene que ser semejante a él, estableciendo una continuidad. Este autor propone que las operaciones sobre los tejidos y la ropa –como plegar o doblar– producen transiciones entre los dos estados ontológicos del cosmos mesoamericano: el solar y el virtual (*ch'ul*); e, incluso, la relación con lo sagrado es expresada por medio de analogías textiles como envolver, cubrir, vestir, y sus contrarios como desenvolver, desplegar, desvestir (Pitarch, 2013: 26). En este sentido, las operaciones técnicas que realizan las tejedoras tsotsiles sobre los hilos –y no solo sobre la tela– comprenden movimientos envolventes o pliegues, y, por ello, las imágenes tejidas por las mujeres sobre el lienzo textil despliegan también un mundo de seres y fenómenos múltiples, multivalentes, que pertenecen al *otro lado* (estado primordial, *ch'ul* o sagrado); plegándolos y envolviéndolos, lo que se logra a partir de otorgarles materia y forma –hilos transformados en figuras– en su mundo cotidiano. De ahí la importancia de los procesos que generan las formas visuales. Siguiendo con Pitarch (2020b: 196), el pliegue permite la relación y el tránsito entre los dos dominios de la existencia y, por eso, es un concepto indígena de relación.

En el tejido, entonces, “lo cotidiano se vuelve mágico”

Los diseños elaborados y usados por las tejedoras en la ropa constituyen un repertorio relativamente estable de imágenes visuales¹⁸, algunas de las cuales son específicas –más no exclusivas– de un cuerpo femenino o de uno masculino. De este modo, ciertas figuras, como hombrecitos¹⁹ (*vinik*), que también son los antiguos hombres poderosos y sabios (Ramírez-Calvo²⁰, 1998: 178); la cera o milpa (*chobtik*), también llamada ceiba (*yaxte'*)²¹, y el perro (*ts'i'*), compañero del hombre en la milpa, se identifican con textiles masculinos, como la camisa (ver Figura 6); mientras que la estrella con espinas, que es la estrella de la mañana o Venus (*ch'ix k'anal*), y las aves (*mut*) –es decir, las aves domésticas que cuida la mujer a lo largo de su vida–, con textiles femeninos como el huipil (ver Figuras 7 y 11).

18. Durante mi investigación de maestría pude hacer un análisis diacrónico de los diseños de la comunidad de San Bartolomé, al comparar textiles de colecciones etnográficas (los más antiguos, atribuidos a la década de 1930) con las figuras registradas en 1952 por Irmgard Weitlaner Johnson (1976: 54), y las prendas elaboradas y usadas en la actualidad por las tejedoras (ver Tobar, 2020).

19. Sin embargo, esta figura (*vinik*) sí aparece en prendas femeninas (*chilil*) antiguas pertenecientes a colecciones etnográficas, atribuidas a la década de 1930.

20. Rosa Ramírez Calvo es una tejedora de San Bartolomé, que, hace más de tres décadas y partiendo de su experiencia personal, realizó su tesis –escrita en tsotsil– de etnolingüística sobre el tejido de su comunidad.

21. La ceiba (*Ceiba pentandra*) es conocida en Chiapas como pochota.

A estos diseños se suman otros que se colocan tanto en prendas femeninas como masculinas, como bolitas (*p'ejel mut*), que representan la lluvia; la tierra o el cerro (*simintero*, *alku simintero*); el rayo (*ch'ixal alku*); nueve bolitas (*baluneb p'ejel mut*), que son el ciclo de los nueve meses de embarazo; la flor de coyol (*nich nap*); la espina de pescado (*bakel choy*); el machetito (*ts'e'lel*), que es tanto la herramienta del hombre en la milpa como la de la mujer en el tejido; el gusano (*xuvit*), plaga que ataca al maíz y que se asocia con un personaje mítico que quería destruir al pueblo de San Bartolomé; entre otras (ver Figuras 8, 9 y 10).

Varias de estas imágenes dialogan con los mitos: por ejemplo, la figura del *xuvit* es el personaje mítico llamado *chanul nichim*, que fue sacado de un cerro y combatido por los antiguos ancianos, hombres sabios con poderosos nahuales como el rayo (de ahí que son hombres rayo), encargados de hacer el humo, las nubes y la lluvia. La palabra *chanul* deriva del sustantivo *chon*: “el animal, el bicho, el insecto”, mientras que *chanul(il)* significa el nagual (Laughlin, 2009: 49-50). Tanto el *xuvit* como el nahual del mito suponen la muerte –del maíz y de los hombres de San Bartolomé, respectivamente– y se vinculan con la tierra y el cerro, siendo este último lugar de las epidemias (Díaz-de Salas, 1963: 257). Por otra parte, tanto la imagen brocada como el mito reflejan procesos históricos de la zona, como las epidemias traídas por los españoles que, en el siglo XVII, afectaron a la mayoría de los pueblos de las tierras bajas –caracterizadas por el calor y los humedales– de la Depresión Central, provocando la muerte de la población indígena (Viqueira, 2011: 45).

Entonces, durante el proceso de elaboración del textil, las mujeres conectan el mundo cotidiano indígena –articulado por las actividades domésticas del tejido y por un ciclo agrícola anual– con su mundo *ch'ul* o sagrado, el “otro lado de la existencia” (Pitarch, 2013). Hacen esto a través del brocado sobre la superficie del textil de aquellos seres, fenómenos meteorológicos y objetos que actúan en y habitan el cosmos de esta comunidad tsotsil, con los cuales dialogan y se relacionan, y que son vitales para la existencia de la misma, como el cerro (San Bartolo) y la tierra, el rayo, la lluvia, el maíz o *yaxte'* (plantas sagradas en los pueblos indígenas de tradición mesoamericana), los astros, la estrella matutina –aunque para algunas tejedoras es el sol–, entre otros.

Una prenda textil es, entonces, un microcosmos, un “modelo reducido de la realidad”, en términos de Lévi-Strauss (2014: 45-46), que narra una visión local del cosmos, en la que los diferentes seres están relacionados entre sí: el Rayo que habita el cerro (el cual, a su vez, contiene riquezas como el agua y las semillas de maíz), es quien envía la lluvia para fertilizar la tierra y provocar la vida y el crecimiento de plantas como el maíz, alimento de las mujeres y los varones de la comunidad. A su vez, la idea de fertilidad es expresada también en figuras como nueve bolitas (*balunem*

p'ejel mut) por el ciclo del embarazo de una mujer. Además, algunas de las imágenes brocadas también expresan el diálogo entre la oralidad y el textil, entendiendo a aquella como los mitos locales guardados en la memoria colectiva, los cuales son narrados a partir de modelos textiles.

FIGURA 6 | Diseños de la prenda masculina (*xojil*): *vinik, ts'i', cera o chobtik*

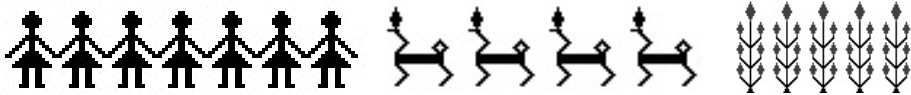


FIGURA 7 | Diseños de la prenda femenina (*chilil*): *ch'ix kanal, mut*



FIGURA 8 | Diseños de la lluvia (*p'ejel mut*) y el rayo (*ch'ixal alku*), lluvia y cerro (*alku p'ejel mut*)



FIGURA 9 | Diseños del cerro, la tierra (*simentero, alku simentero*) y el gusano (*xuvit*)



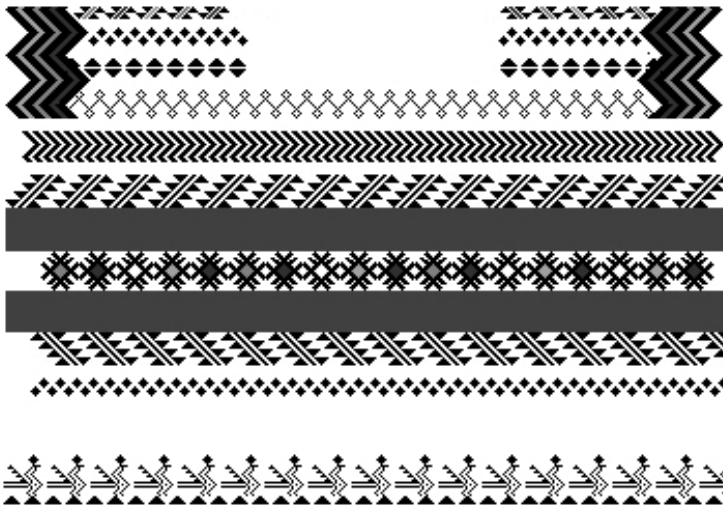
FIGURA 10 | Diseños de los nueve meses del embarazo (*balunem p'ejel mut*), espina de pescado (*bakel choy*), el machetito (*ts'e'lel*)



Fuente: elaboración propia con base en los diseños de autoría de la comunidad tsotsil de San Bartolomé de los Llanos.

FIGURA 11

Prenda femenina (*chilil arabia*). Huihil atribuido al año 1948 (arriba), San Bartolomé de los Llanos (Venustiano Carranza), Colección Ruth Lechuga, Museo Franz Mayer; y dibujo de los diseños de la misma pieza (abajo)



El Rayo y la *Ch'ul JMe' Vixtik*, y su vínculo con el tejido

En San Bartolomé, el tejido es una práctica de sentido llevada a cabo por mujeres²², pero ¿qué tipo de relaciones, y con qué seres, se tejen a través de su mediación? Ya mencioné el papel de los textiles en el tejido de nuevas relaciones de parentesco, a través de la práctica ritual del matrimonio. Pero ahora voy a hablar de relaciones sociales que las tejedoras, a través del tejido, establecen con seres pertenecientes al otro lado de la existencia o lado *ch'ul*. Indiqué anteriormente que el machete (*jalamte'*) es un instrumento textil heredado por las mujeres, que está, además, brocado en las prendas textiles (*ts'e'lel*). Por otro lado, es un objeto femenino que, según me contaron Petrona y Carmen –dos hermanas tejedoras–, mantiene relaciones con un ser sagrado para los tsotsiles del lugar como es el Rayo (*chavuk*). Una tarde nublada y calurosa, de esas muy características de San Bartolomé, durante una de mis visitas a la casa de Mari, mientras ella y su hija tejían, empezaron a divisarse en el cielo relámpagos y rayos. Inmediatamente, ambas mujeres se levantaron y dejaron de tejer, diciéndome –ante mi asombro– que al Rayo “hay que respetarlo”. Indagando un poco más con otras tejedoras, algunas me advirtieron que cuando hay rayos no hay que tejer, porque el machete “atrae el rayo”; mientras que en la localidad de Paraíso, a mi pregunta sobre el tema, Petrona me contestó lo siguiente:

¡Pues claro! No, no sirve, porque pasa a traer el Rayo... no quiere, pues. Porque es el machete este, es su machete de él, estamos usando... del Rayo. Por eso, si vas a pasar tu pasador, es el relámpago. El pasador donde está enredado el hilo es el pasador que estamos diciendo, el *ch'alam buk'*. Si vas metiendo ese, pasa a traer. El machete es el Rayo cuando truena. *Jalamte'* es el Rayo. Solo este le pregunté [señalando al machete] al difunto [su padre] para qué. Es que mucho tejo yo cuando hay rayo: “¡Levanta tu tejido! Porque se va a enojar... él está trabajando... porque lo que estás usando es de él... es su trabajo de él. Este es su trabajo [el machete] y estos dos que estás usando... se va a enojar porque ya no es tiempo de tejer”, dice. “Levántalo, que pase, vas a tejer”, me dice. Por eso lo sé. Ese me ha dicho mi papá. Es el machete del Rayo. Por eso ya cuando estás mirando, es tarde, ya va a empezar el rayo, a llover, ya no... levanta tu tejido, si no va a pasar a traer porque es de él. (Petrona Hidalgo Limones, comunicación personal, 11.01.2019)

El machete del telar es el instrumento de trabajo del Rayo o es el mismo Rayo. “El machete es el Rayo cuando truena”, dice Petrona, asociando ese objeto con este ser fecundador, que propicia y envía la lluvia, permitiendo el nacimiento y crecimiento

22. En los últimos años, el tejido en telar de cintura ha comenzado a ser practicado por algunos pocos varones, ya que esto no es bien visto en la comunidad, sobre todo por otros varones.

del maíz; del mismo modo que el machete, al apretar los hilos de la trama, permite el crecimiento del tejido. Entre los tsotsiles de San Bartolomé, el Rayo es *ch'ul chavuk*, ser sagrado que habita el cerro San Bartolo, y, al igual que en otras comunidades mayas de los Altos de Chiapas, es considerado como un ser de carácter masculino. El rayo, como ser masculino asociado a objetos del hilado y del tejido (considerados sus instrumentos de trabajo) aparece en varios relatos orales y registros etnográficos de la región. Es el caso de un relato tseltal de la comunidad de Bachajón, sobre el origen de unas cascadas en donde el algodón, el huso-malacate y la jícara son las herramientas del hombre rayo para “quemar el agua” y hacer la lluvia (Gómez-Gutiérrez, 1996: 73-77). En la comunidad tsotsil de San Juan Chamula, para evitar los granizos grandes, las mujeres aconsejan: “el secreto para evitar que caigan granizos grandes: se recogen trece granizos y se empiezan a moler en el metate²³, utilizando como mano de metate el palo de tejer” (Sántiz-Gómez, 1998: 104).

Relatos similares han sido registrados en otras partes de Mesoamérica, por ejemplo, entre algunos grupos nahuas (Chicontepec, Veracruz y Sierra Norte de Puebla) y popolocas (San Pedro Sotepan, Veracruz), en los que el machete es vinculado con el acto de propiciar la lluvia: “este instrumento se concibe como un cetro que utilizan las entidades regentes de la lluvia para provocar rayos, y en sentido opuesto, para partir las nubes y evitar las tormentas” (González-Pérez, 2017: 140); esto último podría explicar el sentido del consejo dado por las mujeres en San Juan Chamula.

Si nos centramos en el algodón, materia prima que trabaja la mujer durante el hilado y que aparece en los relatos anteriores, este se asocia, en distintas regiones de Mesoamérica, con las nubes, y, por ende, con el rayo y la lluvia. Los mayas tienen un relato registrado entre las tejedoras de Chiapas, que dice lo siguiente: “mientras el sapo canta en la boca de la cueva, en la montaña del Señor de la Tierra, las hijas de éste preparan el algodón que será transformado por un rayo en nubes de lluvia” (Morris; Oliva; Carrasco; Meza-Meza; Schwartz, 2006: 19). Por su parte, un mito chol cuenta que *Chahc*, deidad de la lluvia, envió a un sirviente a su casa para que le pidiera a su esposa que le tejiera una tela, y esta “tejió mucho algodón, formando así las nubes, con las cuales *Chahc* pudo controlar el envío de las lluvias” (Marion, 1999: 346-347). Igualmente, el *Chilam Balam de Chumayel* (1988: 167) menciona que “las lluvias asietarán los cielos, las lluvias celestiales, celestiales lluvias del algodón”. Por otra parte, en el pueblo tsotsil de Chenalhó, la antropóloga Calixta Guiteras-Holmes registró que

.....
23. Plancha de piedra en la que se muelen granos como los de maíz o cacao; es rectangular y pulida, y se sostiene sobre tres pequeñas patas (El Colegio de México, 2022).

la mujer pone comúnmente su peineta, su collar de cuentas, su huso o malacate, y una bola de hilo de algodón en la cesta que contiene los granos que habrán de plantarse, y los deja allí durante toda la noche. Algunas hacen girar su huso entre las semillas como si estuvieran hilando. (Guiteras-Holmes, 1965: 44-45)

Por esta razón, el huso-malacate, instrumento del Rayo –como aparece en el relato de Bachajón–, al girar sobre el algodón genera la lluvia y, con ello, la reproducción del maíz. Algo similar sucede entre los nahuas de Morelos (centro de México) donde los *magos de la lluvia* o *graniceros*, especialistas rituales que manipulan los fenómenos atmosféricos, llevan pequeñas bolas de algodón en una jícara para lidiar con las nubes: “cuando se aproxima la tormenta, estos magos mueven los algodones dentro del recipiente –que equivale a una bóveda celeste en miniatura– para obligar a las nubes a alejarse (...) también para atraer las nubes en caso de sequía” (Paulo-Maya, 1997, como se citó en Escalante-Gonzalbo, 2018: 26-27).

Además de mantener el Rayo relaciones con el tejido, existe un ser femenino al que las niñas, durante el proceso de aprendizaje, acuden en caso de que no les quede el tejido y que es llamado cariñosamente por las tejedoras *Ch'ul JMe' Vixtik* (nuestra Sagrada Madre y Hermana mayor). Este ser, considerado una virgen, también habita el cerro San Bartolo, bajo la forma material de una gran piedra ubicada en su ladera, antes de llegar a la cima (ver Figura 12). Es a ella a quien las muchachas le solicitan el favor divino para aprender a tejer:

Usted si quiere aprender a tejer y no aprende, haga su telita de esto y enróllelo y llévelo allá en el cerro. Ahí hay un hueco, ahí está la piedra, es grande y hay una cruz, ahí se hace también el arco, se reza, se canta y todo. Pero si usted quiere aprender a tejer o no le entra la letra o no nos queda lo que queremos aprender... hay que llevar esto [el tejido] y dejarlo allá [en el hueco]... ella... ahí esa piedra, se llama *Ch'ul Me'tik* pero nosotros le decimos *Ch'ul Me'il Vixil* que es madre y hermana al mismo tiempo, para nosotros, pues, es como un respeto. Es mi mamá, es mi hermana. Ella, con mi creencia, con mi fe, ella me va a ayudar a aprender a tejer. (Juanita Solano Espinosa, comunicación personal, 05.06.2018)

La *Ch'ul JMe' Vixtik*, también llamada *Ch'ul Me'tik* (sagrada madre), nombre que comparte con la virgen y con la luna, es percibida por las tejedoras como una mujer similar a ellas, vestida con huipil (*chilil*) y enredo (*tsekil*), es decir, con un cuerpo femenino indígena. De hecho, la falda del cerro es la falda de la *Ch'ul JMe' Vixtik*, con la cual ella protege a la población indígena del lugar. En un mito local sobre el origen del sol –registrado en San Bartolomé en la década de los sesenta–, la luna, madre del sol, trabaja tejiendo o hilando algodón:

fue [el sol o hermano menor] al lugar donde su madre, la luna, estaba trabajando y recogió algo de algodón que estaba a sus pies. Luego separó las semillas del algodón y las puso en su bolsa. Después aventó las semillas a las ramas de un gran árbol, y de estas semillas se formó una colmena. (Rubel, 1985: 78)

Este relato tiene una dispersión, con variantes, por toda el área tsotsil y tseltal de los Altos de Chiapas. Por ejemplo, en los cuentos que se narran en Chenalhó y en San Juan Chamula, la madre es la Virgen María –quien se convertirá en la luna–, la cual era tejedora e hilandera (Arias, 1990: 40), o se encontraba cardando algodón, porque ese era su trabajo (Pérez-López, 1990: 18). Así como sucedió en estas comunidades, en San Bartolomé también se asimilaron el sol y la luna a las principales figuras de la religión católica: la luna pasó a ser identificada con la Virgen María (*Ch'ul Me'tik* o sagrada madre), mientras que el sol con Dios o Jesús (*Ch'ul Totik* o sagrado padre) (Díaz-de Salas, 1963: 259-260). Esta asociación virgen-luna-maestra del tejido en los mitos se repite a lo largo de la región, así como en toda Mesoamérica, ya que en varios relatos la luna es presentada como la que enseña a tejer a todas las mujeres de la comunidad: es el caso de la Virgen de Magdalenas, de la comunidad tsotsil del mismo nombre (Turok, 1994), Nuestra Señora del Rosario –también la luna– para las tejedoras tsotsiles de Chenalhó (Guiteras-Holmes, 1965: 170); Santa Lucía, patrona del tejido, entre las mujeres tseltales de Tenejapa (Girón-López, 1994), todas comunidades de los Altos; y las mujeres kaqchikeles de Comalapa, Guatemala (Asturias-de Barrios, 1997: 73).

Como cuentan las tejedoras mayores, a la *Ch'ul JMe' Vixtik* es a quien se le pide para aprender a tejer y, a cambio, las jóvenes que están en una etapa de iniciación en el telar le dejan ofrendas de los primeros telares o tejidos que realizan con sus manos, como parte de una ritualidad femenina y local. Hablo de ritualidad porque las ofrendas se realizan en el espacio ritual del cerro, donde se lleva a cabo anualmente la fiesta de la Santa Cruz para pedir lluvias (durante el mes de mayo), y porque constituyen una acción tradicional, repetitiva y sujeta a normas sociales (Duch, 2001). Entonces, cuando necesitan de este favor y don divino, las jóvenes y sus madres ascienden al cerro San Bartolo (*ch'ul vits*) y, cuando llegan frente a la *Ch'ul JMe' Vixtik*, depositan estas ofrendas, resultado de la fuerza de trabajo de las jóvenes iniciadas, en una cavidad de la piedra, con el fin de obtener el conocimiento del tejido. De este modo, generan relaciones de intercambio y reciprocidad con este ser sagrado.

Aquí entiendo el término ofrenda como lo propone Johanna Broda (2013: 641), al plantear que esta “va dirigida a los seres sobrenaturales, persigue un propósito, es decir, pretende obtener un beneficio simbólico o material de estos seres o divinidades”, además de que “en las prácticas rituales indígenas, no se trata de un acto de

agradecimiento y sumisión [como en la religión católica] sino que el elemento de la reciprocidad es su rasgo fundamental”. En este sentido, Petrona recordaba que las ofrendas textiles van acompañadas de rezos, como el siguiente:

“Aquí lo voy a dejar virgencita, madrecita”, como vas a hablar. “Aquí lo voy a dejar mi tejido, lo quiero aprender como usted sabe usted su tejer, su quehacer, todo el trabajo que hace usted, eso me vas a dejar en mi cabeza porque no me queda, aquí lo voy a dejar”, e hincadita vas a... así lo hacen. (Petrona Hidalgo Limones, comunicación personal, 11.01.2019)

La *Ch’ul JMe’ Vixtik* no solo ayuda a las mujeres en su iniciación en el aprendizaje del tejido, sino también en el de la escritura, estableciendo una asociación en la comunidad entre ambas actividades. Según las tejedoras, esta ritualidad la practicaba, sobre todo, la gente de antes –incluyéndose a ellas mismas–, ya que consideran que en la actualidad las niñas ya no realizan esas ofrendas en la piedra.

FIGURA 12 | La *Ch’ul JMe’ Vixtik*, ubicada en la ladera del sagrado cerro (*ch’ul vits*) San Bartolo



Fuente: fotografía propia.

Rituales en los que se realizan ofrendas de objetos vinculados a la actividad del tejido han sido registrados en otros pueblos mayas. En la comunidad tsotsil de Magdalena, Chiapas, a la Virgen –considerada la primera tejedora– se le hacen oraciones diciendo:

quiero aprender el sagrado trabajo. Que las puntas de sus dedos de la Virgen hagan la caridad de tocarme el corazón; de abrirme el entendimiento, la cabeza (...) Que me dé la bendición en las puntas de sus varitas de tejer. Es que su relevo quiere aprender (...) Te traigo mi bola de hilo. (Turok, 1994: 134)

Mientras que en el pueblo kaqchikel de Comalapa, las mujeres le rezan y piden para aprender a tejer a Santa Lucía, “tomando hilos de colores como ofrendas, dejándolos encima de las manos de la santa e intercambiándolos por unos que ya habían sido bendecidos” (Asturias-de Barrios, 1997: 73).

Reflexiones finales

El tejido, en San Bartolomé de los Llanos, es un arte centrado en el cuerpo, en el sentido que crea objetos textiles para cubrir, envolver y embellecer los cuerpos femeninos y masculinos de los tsotsiles del lugar, tanto en la vida cotidiana como en el contexto ritual, siendo parte del proceso de construcción social de los cuerpos. Asimismo, la creación del tejido depende del cuerpo de la mujer, el cual aprende en su infancia y pubertad ciertas técnicas corporales (saber moverse con el telar, manejar los instrumentos, etcétera) y *coordinaciones hápticas*, por ejemplo, entre el ojo y las manos, así como movimientos digitales y aplicaciones de la aritmética con los hilos, al mismo tiempo que se tiene en mente la composición textil (incluyendo los diseños) en su integridad (Arnold, 2015: 48). Por tanto, tejer es una actividad productiva constitutiva de la vida cotidiana de las mujeres, quienes desarrollan un arte colectivo que no se restringe a artistas individuales –no existe la figura del artista como individuo creador (Lagrou, 2009: 14)–, ya que tiene como condición el conocimiento de vivir en comunidad (Lagrou, 2009: 18). Por ello, el tejido es una tradición, en tanto trabaja sobre la transformación de formas preexistentes (no crea de la nada) y cambios parciales de algo que ya existía, de ahí su creatividad (Pitarch, 2020a: 16).

Por otro lado, es la práctica que articula el ciclo de vida de las mujeres tsotsiles, marcando momentos importantes, como la pubertad, con el aprendizaje del tejido como una especie de rito de paso, de niña a mujer, adquiriendo una tradición corporal y, con ello, los poderes de la fertilidad y la reproducción; y el matrimonio, al conocer el trabajo del tejido y elaborar ciertos objetos textiles. Esos poderes femeninos se

vuelven a activar dentro de la misma estructura del trabajo del hilado y tejido, dado que objetos propios de la mujer, como el machete, el huso y el malacate, así como el algodón, actúan no solo como instrumentos para crear textiles, sino también, en manos de otros seres, para atraer la fertilidad; con el Rayo trabajando para proveer la lluvia o evitar el granizo, y, con ello, la regeneración y la vida para la comunidad.

El tejido –la estructura del telar trabajando en conjunción con el cuerpo femenino–, como proceso de creación, manifiesta esa dualidad de las fuerzas femeninas (el cuerpo de la mujer) y masculinas (el Rayo, ser que en los relatos es masculino, pero también femenino). Ambos trabajos, el de la tejedora y el del Rayo, suponen procesos de creación y regeneración. Y es tan importante este trabajo del tejido entre la población indígena que la joven iniciada que tiene problemas para aprender ofrenda la primera creación textil, a cambio del saber corporal del tejido, a aquél ser que les enseñó el oficio del telar a las mujeres del lugar, como es la *Ch'ul JMe' Vixtik*, madre y hermana mayor, estableciendo un parentesco ritual con ella en el marco de una ritualidad femenina.

Así, el tejido es una tecnología que genera relaciones sociales, a la vez que les permite a las mujeres y varones indígenas, tanto a través del proceso como del objeto textil resultante, la comunicación y el diálogo con los seres que habitan su cosmos (el Rayo, la lluvia, el maíz, los animales, el cerro, etcétera), mediando las relaciones entre esos existentes. Por lo tanto, “el arte indígena nos enseña otro modo de pensar el arte y su relación con la vida, otra manera de pensar su relación con el cuerpo” (Lagrou; Van Velthem, 2018: 136).

Referencias

- Alejos-García, José (1991). Los mayas: discurso y realidad. *Estudios de Cultura Maya*, 18, 487-502.
- Arias, Jacinto (1990). *San Pedro Chenalhó. Algo de su historia, cuentos y costumbres*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas/Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Arnold, Denise (2007). Ensayo sobre los orígenes del textil andino. En *Hilos sueltos: los Andes desde el textil* (pp. 49-84), editado por Denise Arnold; Juan de Dios Yapita; Elvira Espejo-Ayca. La Paz: ILCA/Plural.
- Arnold, Denise (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (pp. 39-63), editado por Fernando Garcés; Walter Sánchez. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Museo Arqueológico.
- Asturias-de Barrios, Linda (1997). Weaving and Daily Life. En *The Maya Textile Tradition* (pp. 65-128), editado por Margot Blum Schevill. New York: Harry N. Abrams.

- Bricker, Victoria (1986). *Humor ritual en la Altiplanicie de Chiapas*. Ciudad de México: FCE.
- Broda, Johanna (2013). Ofrendas mesoamericanas en una perspectiva comparativa. En “*Convocar a los dioses*”: ofrendas mesoamericanas. *Estudios antropológicos, históricos y comparativos* (pp. 639-702). Veracruz: CONACULTA/Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Chilam Balam de Chumayel* (1988). Ciudad de México: SEP/Cien de México.
- De León-Pasquel, Lourdes (1988). El cuerpo como centro de referencia: semántica y uso de algunos clasificadores de medida en tzotzil. *Anales de Antropología*, 25(1), 383-396.
- Díaz-de Salas, Marcelo (1963). Notas sobre la visión del mundo entre los tzotziles de Venustiano Carranza, Chiapas. *La palabra y el hombre*, 26, 253-267.
- Díaz-de Salas, Marcelo (1999). La familia y el grupo doméstico en Venustiano Carranza (San Bartolomé de los Llanos), Chiapas. En *Anuario 1998 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica* (pp. 264-282). Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Duch, Lluís (2001). *Antropología de la religión*. Barcelona: Herder.
- El Colegio de México (2022). *Diccionario del Español de México*. Recuperado de <http://dem.colmex.mx>
- Escalante-Gonzalbo, Pablo (2018). *Representación y visión de las nubes. Tradición indígena y creencias cristianas*. Puebla: Museo Amparo.
- Girón-López, Amalia (1994). Historia del tejido y del bordado en Tenejapa. En *Cuentos y relatos indígenas* (Vol. 5, pp. 193-200). San Cristóbal de Las Casas: UNAM/Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica/Estado de Chiapas.
- Gómez-Gutiérrez, Domingo (1996). Pescadores, Hombre Rayo y creación de Agua Azul. En *Voces de Chiapas* (Vol. II, pp. 73-77), coordinado por Carlos Montemayor. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista.
- González-Pérez, Damián (2017). Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca. *Desacatos*, 54, 138-157.
- Guiteras-Holmes, Calixta (1965). *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tsotsil*. Ciudad de México: FCE.
- Hurley, Alfa; Ruiz-Sánchez, Agustín (1978). *Diccionario tzotzil de San Andrés con variaciones dialectales*. Ciudad de México: SEP/Instituto Lingüístico de Verano.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015). *Encuesta intercensal*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/intercensal/2015/>

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2020). *Censo de población y vivienda*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>
- Knoke-de Arathoon, Bárbara (2005). Huellas prehispánicas en el simbolismo de los tejidos mayas de Guatemala. En *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2004* (pp. 1-13), editado por Juan Pedro LaPorte; Bárbara Arroyo; Héctor E. Mejía. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Lagrou, Els (2009). *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade y relação*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Lagrou, Els; Van Velthem, Lucía Hussak (2018). As artes indígenas: olhares cruzados. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 87, 133-156.
- Laughlin, Robert (2009). *El gran diccionario tzotzil de San Lorenzo Zinacantán*. San Cristóbal de las Casas: Sna Jtz'ibajom/Cultura de los Indios Mayas.
- Lévi-Strauss, Claude (2014). *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: FCE.
- Marion, Marie Odile (1999). *El poder de las hijas de la luna*. Ciudad de México: Plaza y Valdés/ INAH.
- Mastache, Guadalupe (2005). El tejido en el México antiguo. *Arqueología Mexicana*, 19, 20-31.
- Mauss, Marcel (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- McCafferty, Sharisse; McCafferty, Geoffrey (1991). Spinning and Weaving as Female Gender Identity in Post-Classic Mexico. En *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes* (pp. 19-44), editado por Margot Schevill; Catherine Berlo; Edward Dwyer. New York: Garland.
- Morris, Walter; Oliva, Oscar; Carrasco, Sergio; Meza-Meza, Pedro; Schwartz, Jaret (2006). *Diseño e iconografía Chiapas. Geometrías de la imaginación*. Tuxtla Gutiérrez: CONACULTA.
- O'Neale, Lila (1979). *Tejidos de los altiplanos de Guatemala* (Tomo I). Ciudad de Guatemala: José Pineda Ibarra.
- Pérez-López, Enrique (1990). *Chamula: un pueblo indígena tzotzil*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas/Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Pitarch, Pedro (2000). El cuerpo y el gesto: notas sobre el "arte" tzeltal. *Société suisses des Américanistes*, 64, s. p.
- Pitarch, Pedro (2013). *La cara oculta del pliegue. Ensayos de antropología indígena*. Ciudad de México: Artes de México/CONACULTA.
- Pitarch, Pedro (2020a). Introducción: seis cualidades de una etnografía experimental mesoamericana. En *Mesoamérica. Ensayos de etnografía teórica* (pp. 7-29). Madrid: Nola.
- Pitarch, Pedro (2020b). La línea del pliegue. Ensayo de topología mesoamericana. En *Mesoamérica. Ensayos de etnografía teórica* (pp. 193-230). Madrid: Nola.

- Pozas, Ricardo (2018). *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. Ciudad de México: FCE.
- Ramírez-Calvo, Rosa (1998). *Ba Kal K'u X-elan Sp'ejel yun'un Slomlejal Totik Ch'ul Bale. Flor y pensamiento de los totikes, San Bartolomé de los Llanos*. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista/Letras Mayas Contemporáneas.
- Rubel, Arthur (1985). Dos cuentos tzotziles de San Bartolomé de Los Llanos (Venustiano Carranza), Chiapas. *Revista de la UNACH*, 1, 77-83.
- Sántiz-Gómez, Maruch (1998). *Creencias de nuestros antepasados*. Ciudad de México: Centro de la Imagen.
- Solis-Bautista, Ariadna (2020). Reconfigurando las metodologías para el estudio de nuestros textiles: tejer y vestir el huipil en Villa Hidalgo Yalalag. *H-ART*, 7, 69-89.
- Tedlock, Barbara; Tedlock, Dennis (1985). Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiché Maya. *Journal of Anthropological Research*, 41(2), 121-146.
- Tobar, Vanina Alejandra (2020). *El tejido en la comunidad tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas. Una aproximación etnográfica al lenguaje simbólico del brocado y a la práctica textil* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2020/enero/0799839/Index.html>
- Turok, Marta (1994). El "Huipil" de la Virgen de Magdalenas. En *Los mayas. La pasión por los antepasados, el deseo de perdurar* (pp. 133-146), coordinado por Alain Breton; Jacques Arnauld. Ciudad de México: CONACULTA/Grijalbo.
- Viqueira, Juan Pedro (2011). Los pueblos desaparecidos de la Depresión Central de Chiapas. En *Vestigios de un mismo mundo* (pp. 37-59). Morelia: El Colegio de México/El Colegio de Michoacán/Universidad de Murcia/Centro Cultural Clavijero.
- Viveiros-de Castro, Eduardo (2013). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En *Cosmópolis. Perspectivas antropológicas* (pp. 417-456), editado por Montserrat Cañedo Rodríguez. Madrid: Trotta.
- Weitlaner-Johnson, Irmgard (1976). *Design Motifs of Mexican Indian Textiles*. Graz: Akademische Druckverlagsanstalt.

Encarnar el mundo. Las mujeres en la cultura teenek en la Huasteca potosina*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5117>

*Embody the World. Women of the Teenek Culture
from Huasteca Potosina*

José Joel Lara-González**

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
(Ciudad de México, México)

.....

* Este artículo es resultado de diferentes estancias de trabajo de campo en comunidades teenek de la Huasteca potosina, entre 2012 y 2019. Este proyecto de investigación se desarrolló de manera alterna a investigaciones que resultaron en tesis de maestría (2015) y doctorado (2019). Financiado con recursos propios. Artículo de investigación recibido el 28.09.2021 y aceptado el 18.04.2022.

** Doctor en Antropología y Maestro en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS); licenciado en Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (México); ponente y conferencista en coloquios nacionales e internacionales con temas sobre las formas narrativas de los grupos étnicos mesoamericanos. Sus líneas de investigación: etnohistoria y procesos de etnicidad, antropología semiótica, lenguajes corporales, formas narrativas del cuerpo, procesos culturales de humanización y procesos históricos en la Huasteca. Correo electrónico: joelaraglez@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1682-6670>

Cómo citar/How to cite

Lara-González, José Joel (2022). Encarnar el mundo. Las mujeres en la cultura teenek en la Huasteca potosina. *Revista CS*, 38, 145-173. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5117>

Resumen

Abstract

El estudio de los textiles, desde las ciencias sociales o el arte, puede tener múltiples focos de atención, dependiendo de los objetivos de investigación: materiales y medidas, técnicas de obtención de materiales y de elaboración, procesos económicos inmersos, condiciones de producción, procesos sociales, rituales y de comercio. Este artículo explora la importancia de la relación entre las mujeres y el bordado de un textil femenino llamado *dhayemlaab*, para la constitución cultural teenek en la Huasteca potosina. Con base en datos provenientes de la etnografía, se presenta una interpretación antropológica sobre cómo este textil –su bordado y su permanencia– es una prenda de resistencia cultural, pues narra, en sus diseños, la existencia histórica y cultural teenek de la Huasteca, elementos que permiten plantear cómo las mujeres encarnan el mundo al bordar y portar el *dhayemlaab* que cubre su torso.

PALABRAS CLAVE:

textiles, antropología de las narrativas, encarnar, mujer-*dhayemlaab*, Huasteca teenek

.....

The study of textiles from the social sciences or art can have multiple approaches depending on the research objectives: materials and measures, techniques of obtaining materials and processing, immersed economic processes, production conditions, social and ritual processes, and commerce. This article explores the importance of the relationship between women and the embroidery of a female textile called *dhayemlaab*, for the Teenek cultural constitution in Huasteca Potosina. Based on ethnographic data, the paper presents an anthropological interpretation of how this textile, its embroidery, and its permanence are a garment of cultural resistance since it narrates in its designs the historical and cultural existence of the Teenek from Huasteca. These elements allow to understand how women embody the world by embroidering and carrying the *dhayemlaab* that covers their torso.

KEYWORDS:

Textiles, Anthropology of Narratives, Embody, Woman-*dhayemlaab*, Huastec Teenek

Introducción

Los textiles, los tejidos y los bordados constituyen una de las principales formas narrativas del cuerpo¹, pues no solo son prendas que se utilizan para vestirlo, sino que son un entramado de hilos que narran historias que sitúan a los grupos humanos en el mundo. La lectura especializada de los textiles nos acerca a comprender los diferentes campos del hacer humano, tales como: los recursos tecnológicos de su elaboración, las maneras de obtener los materiales, las posturas y los gestos corporales empleados para la confección y elaboración, la creación de los diseños, en tanto sistema de signos susceptibles de ser leídos e interpretados, e, incluso, puede plantearse que los textiles son uno de los más importantes elementos de identificación cultural.

Recientemente, el estudio de los textiles desde las ciencias sociales ha trascendido la visión folclórica y objetual, y ha apostado por una perspectiva agencial y narrativa que apela por comprenderlos como un elemento más en la conformación cultural, tanto de los grupos étnicos como de aquellos subsumidos en condiciones de desigualdad y vulnerabilidad (Bello-Tocancipá; Aranguren-Romero, 2020; Aguilera-Madrigal, 2011; Arnold; Espejo, 2015; Christensen, 1947; Gómez-Martínez, 2009; 2019; González-Pérez, 2017; 2018; Guzmán, 1959; Ibarra-Ortiz, 2010; Lechuga, 1982; 1986; Pérez-Bustos, 2019; Rivera-García, 2017; 2021; Rocha-Valverde, 2014; Weitlaner-Johnson, 1959a; 1959b).

Para este caso, se presentan los resultados de una investigación basada en la etnografía profunda en comunidades teenek: Santa Bárbara, en el municipio de Aquismón; San José de las Flores y Chununtzen II, en Huehuetlán; y Tamaletom, en Tancanhuitz, todas en la Huasteca potosina. En estas comunidades pude desarrollar estancias de trabajo de campo entre el invierno de 2012 y la primavera de 2019; cabe mencionar que el interés de las investigaciones en estos años fueron diversos². Para el caso del

.....
1. Las formas narrativas del cuerpo son productos culturales específicos en los que se condensan una serie de saberes fundados en las diversas tradiciones y que precisan del cuerpo para su elaboración y transmisión. Se materializan en textiles, danzas, ceremonias, rituales, músicas, lenguajes verbales y escritos, cocina, desarrollo tecnológico, medicina y procesos de atención del cuerpo; todos estos saberes tienen la característica de que son susceptibles de ser planteados como textos: una realización material de sistemas de signos que dan sentido a la experiencia cultural y que, a su vez, son el vehículo para experimentar la cultura.

2. El grupo étnico teenek habita principalmente en la región oriental del estado de San Luis Potosí; también hay algunos habitantes en el norte de Veracruz. El idioma que hablan es el teenek o huasteco, perteneciente a la familia maya. Según el Atlas de los pueblos indígenas de México (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas; Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2020), el idioma presenta tres variantes: una que corresponde a la zona de San Luis Potosí y las otras a Veracruz. El INEGI reportó (2020) 168 729

período 2012-2015, desarrollé un proyecto de investigación en torno a un género danésico teenek: *ts' akam son*; mientras que, entre 2015 y 2018, desarrollé dos proyectos etnohistóricos: uno sobre la humanización del maíz y otro sobre la importancia de los cantos teenek en las formas narrativas de la evangelización de la Huasteca.

En cada comunidad tuve la oportunidad de establecer mi campamento en el solar de la unidad doméstica para poder desarrollar, con mayor detalle, las tareas características del método etnográfico: observación detallada, participación en actividades cotidianas, registro de actividades en cuaderno de campo, desarrollo de entrevistas, así como el registro de aquellos haceres que me conducían hacia la importancia del bordado del *dhayemlaab*.

Se observaron y registraron los diseños y la elaboración de diferentes prendas, se desarrollaron entrevistas con mujeres bordadoras de diferentes generaciones, así como con hombres de diferentes edades, para profundizar en la importancia que tiene esta prenda en la intimidad de la cultura y cómo se establecen vínculos afectivos de parentalidad familiar, social e incluso ritual. También, fuera de esta intimidad, el *dhayemlaab* juega un papel de posicionamiento político que permite que los elementos de identificación cultural (Barth, 1976) se procuren vigentes.

Por ello, los textiles dejan de ser materia prima, es decir, un conglomerado de hilos y de fibras que recubren al cuerpo y se convierten en materia signada que narra la relación de las personas con el cuerpo, la historia, las labores, los roles de género y los elementos de la naturaleza en un complejo lenguaje metafórico que hace tejer a las personas con el textil en una misma unidad de sentido.

Para lograr hilvanar el objetivo de esta investigación, presento tres apartados. El primero trata sobre la importante intersección que existe entre los textiles y la antropología de las narrativas; el segundo presenta la etnografía del textil teenek *dhayemlaab*, visto desde el interior de la cultura; y, en el tercero, ofrezco consideraciones finales, resultado de la investigación.

Los textiles y la antropología de las narrativas

Arturo Gómez Martínez (2019: 2) menciona que un textil “es un tipo de soporte estructurado por hilos verticales que se enlazan por otros en sentido horizontal, el resultado es un tejido compuesto por elementos intercalados que implica el dominio de

hablantes de teenek, y hay que destacar que, en territorio de la Huasteca potosina, este idioma tiene una vitalidad considerable, es la lengua materna y su uso en las unidades domésticas es vigente, las nuevas generaciones lo aprenden y lo emplean para comunicarse en múltiples tipos de relaciones: parentales, comerciales, rituales e incluso políticas.

la contabilidad y la medición”, es un saber especializado que, además de los saberes aritméticos y geométricos, también requiere de un conocimiento preciso anatómico para diseñar adecuadamente la prenda que ha de cubrir cierta parte del cuerpo. También exige entendimiento de la naturaleza para el aprovechamiento adecuado de los recursos y, en caso de ya no tener acceso a tales recursos, se deben conocer una serie de materiales que resulten amigables para la confección de las prendas.

Durante mucho tiempo, la labor de los textiles fue de las mujeres, sin embargo, ahora vemos que este trabajo, en sus diferentes modalidades, también es desarrollado por hombres en las diferentes sociedades, y esto puede responder a múltiples situaciones: apertura de la comunidad a que los hombres participen de la actividad o por la demanda *artesanal* de los productos, es decir, que existe una mayor demanda de los productos textiles y, para darse abasto, ellos han tenido que aprender y compartir la confección de las prendas.

La ardua labor consta de un proceso que inicia con el diseño de la prenda o de las figuras que se bordarán, tejerán o pintarán, según sea el caso; posterior a ello, se toman los materiales que serán la base y se traza sobre ellos, ya sea de manera mental o dibujada, cada una de las formas elegidas; después, se seleccionan aquellos materiales, colores y texturas que habrán de ir dando forma real, concepto, a la abstracción del pensamiento y que constituirán la materia signada. Esta materia se integra a partir de motivos, es decir, elementos ornamentales que se reiteran para modelar temas básicos o patrones que permiten plantear su estudio a partir de las siguientes características:

1. Distinguir los elementos particulares de una tradición cultural.
2. Encontrar las posibilidades de representación de los motivos para poder asociarlas.
3. Establecer una cadena de sentido de los motivos (gramática de los diseños) que permitan leer, analizar e interpretar los textiles en su calidad de textos.

Cabe precisar que los motivos no son diseños aleatorios, sino constituyentes del patrimonio iconográfico de los grupos étnicos que, en su cualidad textual, narran datos sobre la vida religiosa, el entorno, las tecnologías y el estado civil de los individuos, “de esa manera, las personas portadoras emiten mensajes con códigos conocidos por sus coterráneos” (Gómez-Martínez, 2009: 70). Por tanto, con el ánimo de evitar caer en una desafortunada lectura de los mensajes y con ello ejercer algún tipo de violencia epistémica (Bourdieu; Wacquant, 1995), esta investigación se perfila desde el campo denominado antropología de las narrativas.

La antropología de las narrativas³ surge en la intersección entre la antropología y los estudios del lenguaje, apela por hacer comprender que las narrativas “forman algunos de otros tantos juegos del lenguaje, siendo éstos el vehículo del pensamiento (...). Contamos historias para ordenar el caos del mundo, para encauzar el flujo de la vida entre un principio y un final y de esa manera otorgarle sentido, para reconstruir una vida destrozada o para ‘devolver a la gente la historia en sus propias palabras’” (Meyer; Salgado, 2002: 15). Por su parte, la narrativa es un género oral que, en general, encierra todo tipo de relatos, ofrece secuencias de hechos sucedidos por uno o más personajes en las dimensiones espaciotemporales, no necesariamente en las realidades físicas inmediatas, y cobran importancia cuando son rememoradas y puestas en acción, es decir, cuando son *dichas*.

Cuando la antropología de las narrativas está centrada en las concepciones de una comunidad o en los saberes tradicionales, no se busca la autoría de las narrativas, ya que constituyen un género común a la cultura, circulan entre todas las voces y se transmiten generacionalmente para dar sentido, estructura y organización a ciertas esferas de la vida social.

Otro aspecto fundamental es plantear las narrativas en su carácter histórico, incluso aquellas en las que la distinción entre lo ficticio y lo verdadero tenga una esencia obnubilada, ya que entre ambos se constituyen y no existe separación tajante para comunicar el sentido en sus propios marcos culturales. Las narrativas toman elementos particulares del mundo para metaforizarlos y, así, justificar la existencia de las cosas y los seres, para hacer comunidad y explicar los fenómenos del entorno. Son procesos de reflexión, de análisis e interpretación del mundo que hacen ser a las personas, por eso son, en sí mismas, relaciones históricas de su existencia.

Es importante fijar la atención de las narrativas en su tránsito de dos mundos: uno evidente y otro simbólico, fundados en personas, seres, ambientes, acontecimientos y lugares tan lejanos en el tiempo y el espacio que, precisamente, reclaman las narrativas para hacerse presentes en el mundo de las personas, en el mundo de los discursos, en el mundo del texto, en el mundo de la creación de los seres humanos.

Las narrativas requieren de narradores, pero exigen la presencia de escuchas que, atentos, atiendan y reproduzcan el sentido de los mensajes, pues ello permite que aquellas permanezcan vigentes en la explicación del mundo, siendo voces que

.....
3. Ver Bortoluzzi y Jacorzynski (2010). Es preciso mencionar que este campo tuvo especial auge con autores que dieron una salida emergente al ejercicio antropológico en una época teórica conocida como *posmodernismo*, proponiendo etnografías con mayor horizontalidad, mayor atención a las narrativas de las personas y, con esto, más inclusivas, invitando, metodológicamente, a hacer caso a las interpretaciones nativas sobre el fenómeno observado. Para ampliar, ver Clifford (1995); Geertz (1989; 1994; 2005); Geertz y Clifford (1991) y Rosaldo (1989).

llegan del pasado y que se actualizan con el paso del tiempo, para mantener los lazos de una comunidad. Las narrativas también agudizan los sentidos, pues no solo dependen de la voz que habla, sino que también deben contener intensidades que permitan escuchar, ver y sentir lo que están refiriendo, hacer transitar, provocando sensaciones, preocupaciones, dolores, gustos, satisfacciones y deseos.

Solo así, las narrativas son capaces de explorar y explicar el mundo que se experimenta en diferentes textos, en los que se funda la existencia de los seres humanos. Esta investigación insiste en la importancia de la mujer en la conformación cultural teenek, a partir de la experiencia corporal de crear y portar el mundo con el *dhayemlaab* y, con ello, comprender la participación humana en el mundo cultural.

El *dhayemlaab* es una manera de representar el mundo por medio de sus bordados en punto de cruz con hilos de colores característicos: rosa mexicano, verde, rojo, amarillo y naranja sobre un lienzo romboidal blanco de cuadrillé o manta⁴. Su base geométrica es la repetición de triángulos a diferentes escalas, lo que sugiere una base fractálica, mientras que la creación de sus diseños, básicamente, está asociada a los elementos de la tierra. Cabe resaltar que esta prenda de uso femenino tiene dos principios fundamentales. Primero, es un objeto que solo con el uso adquiere importancia, ya que coloca a la mujer, en tanto portadora, como centro del mundo, posicionándola como expresión simbólica de la madre que porta la tierra. Segundo, la lógica deóntica de que el bordado del *dhayemlaab* sea una actividad eminentemente femenina al interior de la cultura que plantea la prohibición de esta actividad en el orden masculino⁵. De esta manera, las mujeres que bordan no solo son responsables de la transmisión histórica de los diseños de los bordados, sino

4. En México, existe una importante tradición de trabajos que describen las técnicas para la elaboración del *quechquemilt*, tanto en grupos prehispánicos como en grupos étnicos contemporáneos. Para ampliar, ver los trabajos de Christensen (1947); Weitlaner Johnson (1953); Peñafiel (1977); Stresser-Péan (2012); Gómez Martínez (2014); García Valencia (2018); Heiras Rodríguez, Mora Martínez y Diez Barroso (2019), que, en diferentes latitudes geográficas y temporales, han detallado sobre esta prenda de origen prehispánico.

5. Hoy día, hay hombres que participan de la actividad del bordado del *dhayemlaab*, sin embargo, los casos que he observado son únicamente para tener listos pedidos de las prendas para usos fuera de la comunidad, ya sea para consumo turístico o para agrupaciones de danza folclórica que emplean la prenda en sus presentaciones. En términos *tradicionales* los hombres no bordan y, a pesar de que hay mujeres de generaciones jóvenes que no saben bordar, al requerir un *dhayemlaab*, se acercan únicamente a mujeres bordadoras para que ellas sean quienes lo manufacturen. Existen comunidades del *México profundo* en las que está documentada la participación de los hombres en diferentes actividades relacionadas con la manufactura de textiles; por ejemplo, entre mixtecos (Johnson, 2015; Turok, 1988) y zapotecos de Oaxaca (Weitlaner; De Cicco, 1998), lo que muestra que la actividad textil no es un asunto meramente femenino. En la Huasteca nahua, en los estados de Hidalgo y Veracruz, también es común observar a hombres que bordan los diseños de blusas, sin embargo, para el caso de la Huasteca potosina, siguiendo la tesis central de este artículo, el bordado y uso del *dhayemlaab* sí se instituye como una actividad realizada por mujeres.

que estos se incorporan en los cuerpos femeninos, de tal manera que fundan un todo homogéneo que modela gran parte del mundo, de la cultura, y donde, quizá, se encuentre la génesis del sentido.

Mi principal intención es partir del texto etnográfico, para poder plantear un análisis de la corporalidad textil, partir del hecho de un cuerpo-texto que, leído y decodificado, nos diga algo sobre alguien, y no analizar el cuerpo desde una perspectiva taxonómica ni tampoco desde una teoría particular del cuerpo teenek. El punto central de esta reflexión es el cuerpo cultural, el cuerpo revestido, aquello que constituye la corporalidad textil de las mujeres teenek.

El ser humano es eminentemente corporal, con y por el cuerpo participa del mundo, se funde y se confunde en él. El cuerpo da carnalidad a la existencia, pero es un cuerpo-objeto; es decir, culturalmente constituible y naturalizado por las prácticas, los saberes, los dispositivos y las tecnologías que le dan sentido de existencia. Desde estas premisas, me interesa plantear al cuerpo humano bajo 3 características de importancia en el análisis de las corporalidades con relación a los textiles: 1) el cuerpo es un sistema de símbolos que lo convierte en un universo objetivo; 2) el cuerpo es el entorno de relaciones con el mundo; y 3) la condición inherente de alteridad en la que se basa la experiencia.

Estas características permiten distinguir entre el cuerpo-objeto y el cuerpo-sujeto, para abordar la corporalidad de determinado grupo humano. Hay que recordar que es en la corporalidad, y no en el cuerpo, en donde se encarna la cultura, la materia prima de la evidencia empírica o el lugar de lo perceptible.

El cuerpo-objeto es el cuerpo instrumental, el que se sitúa entre otros más en el mundo. Asible en la evidencia empírica por medio de la observación, porque se prolonga gracias a ciertos atributos que lo constituyen. Es aquel que se reviste y se objetiva en discursos y prácticas específicas configurando un sistema de símbolos compartidos y transmitidos que modelan relaciones sociales. Es también aquel que se funda en la fase instrumental, el cuerpo técnico, en el que, con su uso específico, se expresan “las maneras según las cuales, los hombres en cada sociedad, de una manera tradicional, saben servirse de su cuerpo” (Mauss, 1991: 343). Este cuerpo es el de la adquisición y especialización de saberes que permiten no solo informarlo, sino transformarlo (Barba, 1986).

El cuerpo-sujeto, el cuerpo individual, refiere a las formas de interpretación del cuerpo vivido; es decir, las formas de hacerlo existir y hacerlo sentir. Antropológicamente, plantea la *lingüística* de la experiencia y, con ello, la importancia de la reflexividad como fuente de interpretación de la experiencia personal expresada en la narrativa oral: la información obtenida en la entrevista que nos conduce a la memoria del mundo. Este cuerpo, el cuerpo agente, reflexiona e interpreta su experiencia en

el mundo, en tanto “agente activo y sujeto de su propia historia” (Ortner, 1993: 28), con cierto albedrío, pero alejado de principios individualistas, ya que sus marcos de interpretación lo hacen estar sujeto a su repertorio cultural, concordando unas veces, otras desde la discordancia, pero siempre inserto en el mundo del cual participa⁶.

Esta perspectiva dual sobre el cuerpo deviene en la distinción entre soy cuerpo y tengo cuerpo; distinción que se traduce en el ser y el estar, unidad de la encarnación de la experiencia que resulta fundamental en la comprensión de las corporalidades. Por esto, la relación entre ser y tener conecta con la condición temporal vivida con el cuerpo sintiente y el cuerpo existente: un cuerpo *sentipensante* (Fals-Borda, 2009)⁷.

Lo esencial del existir es acercarse a la realidad, participar de ella, fundirse y derramarse en esa realidad que constituye el mundo. Pero cabe advertir que no es un mundo dado, sino intervenido, que requiere de la acción humana (Ingold, 1992), por medio del cuerpo y sus técnicas, para hacerlo y diferenciarlo. Para lograrlo, las personas incorporan elementos culturales del entorno que les rodea, *su mundo*, y que está dado a partir de la experiencia sensible: lo que se ve, lo que se oye, lo que se toca, por ejemplo.

La incorporación de elementos en el cuerpo se hace mediante diversos modos y soportes materiales que se usan para establecer no solo relaciones más íntimas con el mundo, sino más afectuosas e, incluso, sirven para establecer relaciones de parentesco ritual, históricas, religiosas y, particularmente, para fundar el principio de alteridad.

Es importante mencionar que esta incorporación de elementos iconográficos es una extensión de atributos para que el cuerpo humano sea algo más que un cuerpo humano y, al revestirse en una corporalidad textil, por ejemplo, parta de una intención determinada. Pensar en la noción de alteridad remite a comprender los

6. Agencia es una noción fundamental en la antropología, y permite reflexionar sobre la capacidad que tienen las personas de determinado grupo en la toma de decisiones, en un concepto íntimamente relacionado al campo de lo político que posiciona a las personas y sus haceres no como meros repositorios, inertes, que solo reciben la cultura y la reproducen, sino que son capaces de seleccionar y elegir aquellas acciones que modifiquen su propio sistema cultural. Es importante aclarar que es un concepto antropológico que se propone para condiciones sociales donde, a partir de la toma de decisiones, los grupos sociales se fortalecen y cohesionan los vínculos, y no es un concepto que se dirija a la individualidad. Para ampliar, ver Turner (1988), Giddens (1979), Ortner (1993), Bourdieu (1991), y Emirbayer y Mische (1988).

7. Hay que recordar que el término *sentipensante* fue un préstamo conceptual que Orlando Fals Borda tomó de los momposinos, quienes lo utilizaban para referirse a aquellas personas que se caracterizaban por combinar, en su hacer, razón, pasión, cuerpo y razón. En antropología, se ha posicionado como un concepto importante para caracterizar no solo prácticas metodológicas de trabajo de campo más horizontales y respetuosas con las personas que colaboran en una investigación, sino para que, también, sus voces sean activas en los resultados de la investigación y se posicionen sus propias interpretaciones e, incluso, desde mi parecer y desde donde se presenta esta reflexión, sean sus inquietudes las propias preguntas que dirijan la investigación.

procesos ontológicos en los que la vida humana está más allá de sus propios límites, en los que el cuerpo vehicula la capacidad de explorar la alteridad para traducirla, hacerla asible, en términos de humanidad (Millán, 2015). Fenomenológicamente, esta posibilidad faculta la materialización de las ideas en formas narrativas, mediante técnicas corporales específicas que van desde la elaboración de los textiles hasta su uso en contextos específicos.

Ahora bien, ¿cómo se entrecruza el camino de los textiles con el de la antropología de las narrativas? Ya he mencionado que el propósito de esa reflexión no es desarrollar una teoría nativa del cuerpo humano ni sus referencias taxonómicas, sino que, a partir de los testimonios obtenidos en las entrevistas desarrolladas durante el trabajo en terreno y que resultaron ser variaciones polifónicas en torno a que la mujer es el centro del mundo al portar el *dhayemlaab*, se problematiza la relación ontológica que se establece entre las mujeres y la cultura teenek con el textil.

Para comprender esta relación, hay que entender a los textiles como una forma narrativa que encuentra sentido en el cuerpo, es decir, en sus usos o en sus vidas sociales (Arnold; Espejo, 2015), y en torno a los cuales existe un sistema complejo de interpretación cultural que hay que deshilar.

- Los textiles son puntos de referencia para la memoria (Arnold; Espejo, 2015). Las culturas no son estáticas, cambian, y en sus cambios renuevan técnicas, materiales; sin embargo, al ser parte de una tradición cultural de larga data, los motivos y diseños permanecen. Algunas veces se estilizan, otras pierden elementos y se hacen más sencillos, pero mantienen ciertas formas que dan sentido a la comunidad y que permiten distinguirlos culturalmente. También pueden reinventarse técnicas y diseños para convertirse en medios de denuncia (Rivera-García, 2021).
- Son objetos ornamentales, pero, al mismo tiempo, presentan una facultad agencial. Los textiles no solo visten y adornan al cuerpo humano, sino que poseen una cualidad agencial en 3 órdenes⁸. Por un lado, transmiten ciertos mensajes que bien pueden ser políticos, estéticos, sexuales o de otra naturaleza. Segundo, también está reportado que, en diferentes grupos étnicos, los textiles ya poseen vida propia desde el momento en que comienzan a ser hechos, es decir, son seres vivos (Cereceda, 2010; Hoces-de la Guardia; Brugnoli, 2006; Zorn, 1987). Finalmente, la facultad agencial solo se posee al momento de estar en contacto con el cuerpo de las personas que integran la comunidad, porque sus cuerpos representan el contexto discursivo.

.....
8. Alfred Gell (2016) desarrolla una perspectiva teórica de la antropología del arte en la que apela por la importancia del objeto más allá del objeto; es decir, propone comprender *la obra* más allá de sus funciones estéticas, a partir de lo que suscita en el interior de una comunidad y, con ello, dotarla de una vida particular, mas no independiente, pues requiere de las personas para poder provocar algo entre ellas.

- Al menos entre los grupos étnicos americanos, es sabido que buena parte de los diseños de los textiles son una representación del mundo habitado, es decir, tienen una función cosmográfica (Arcuri, 2019) y cartográfica (Arnold; Espejo, 2015): animales, plantas, ríos, cerros, el cielo diurno o nocturno, e incluso motivos antropomórficos son los temas más recurrentes en los bordados y son aquellos dados desde la experiencia sensible. Cabe aclarar que no son representaciones trasladadas, sino estilizaciones artísticas de los elementos y la experiencia sensible no se limita a lo aprehendido por los sentidos, sino también a aquello que llega mediante la actividad onírica.
- Otra de las características fundamentales de los textiles, entre los grupos étnicos, es que son sistemas escriturales (Arnold, 2015; Arze, 2016; Cereceda, 2010; Echazú-Conitzer, 2020; Gisbert; Arze; Cajías, 1988; Huicochea-Enríquez, 2021), en tanto que presentan tramas de sentido coherentes, articuladas, cohesionadas, cargadas de sentido, y son susceptibles de modificación según las condiciones históricas por las que esté atravesando el grupo humano que las fabrique. Por ello, prefiero plantearlos en su facultad textual, más que en la escritural.
- Los textiles constituyen, con relación al cuerpo, una unidad de sentido que se lleva en la piel, bajo la característica de fertilidad ancestral (Rocha-Valverde, 2018).
- Los grupos étnicos, en la dinámica capitalista de la producción de sus bienes, han recurrido a la producción y venta de los textiles tradicionales, por lo que se han convertido en un bien y medio mercantil, ya sea para muestras en museos, pasarelas de moda o para uso de personas que están fuera de la comunidad. Este fenómeno ha contribuido a la conversión de los textiles en mercancías fetichizadas o, también, bajo el lema de la patrimonialización, en objetos de plagio que pueden venir de diferentes instancias gubernamentales o de la empresa privada.

Desde una perspectiva antropológica, el textil no puede analizarse como texto en sí mismo⁹, sino que deben considerarse los usos específicos de los textiles y diferenciar entre aquello que puede constituir la vestimenta o textiles de uso cotidiano, la piel social de las personas (Arnold; Espejo, 2015), y aquello que solo es de uso extracotidiano. En ambos casos, resulta fundamental, desde el trabajo etnográfico, la incorporación de la interpretación de las personas que elaboran y portan los textiles, así como la observación detallada de las técnicas para hacerlos, pues ahí se establecen normas sociales de prohibición o permisión de colores, materiales e incluso tamaños de los textiles.

.....

9. Ver la interesante crítica que hacen Denise Y. Arnold y Elvira Espejo (2015) sobre las limitaciones del análisis semiótico desarrollado por Cereceda (2010) del textil andino como texto. Esta crítica me ha servido como punto de partida para proponer el análisis de la relación entre las mujeres y el textil teenek como una unidad de sentido puramente ontológica.

En esta relación entre textil y persona “se crean y se desintegran las relaciones sociales, que incluyen los intercambios del textil como sujeto” (Arnold; Espejo, 2015: 317); relaciones en las que los textiles, específicamente el *dhayemlaab* teenek, son una extensión del mundo habitado y, al mismo tiempo, una extensión corporal de quien lo porta.

Por lo anterior, elaborar y portar un *dhayemlaab* resulta de un principio puramente ontológico: su iconografía no es una representación estática de formas, sino que, desde la elección de las formas a bordar, ya se indican elementos significativos de la naturaleza que promueven la vida en una sociedad eminentemente agrícola: el maíz en sus diferentes etapas, el árbol de la vida, el agua, el sol y el aire; al mismo tiempo, se bordan animales con los que se convive y comparte el territorio, pero, más importante aún, animales fundamentales para la cosmovisión teenek (pájaros y venados, principalmente). El diseño iconográfico o las *técnicas de expresión*, como lo llaman Denise Arnold y Elvira Espejo (2015), ya determinan movimiento; sin embargo, solo al portarlo y moverse con él es que verdaderamente cobran sentido todos estos elementos.

El *dhayemlaab* no es una representación cosmográfica ni cartográfica del mundo habitado, es el entorno mismo que, al ser portado por las mujeres teenek, constituye al mundo.

Encarnar el mundo: las mujeres y el *dhayemlaab*

El *dhayemlaab* tiene cosas muy bonitas de nosotros, no puede faltar la flor de nochebuena, es la que está en el centro y de ahí salen los vientos también. También tiene sus bracitos hacia todos los rumbos. También debe llevar a Thipaak, el maicito, la flor del maíz, la espigueta. También debe tener el árbol de la vida y los animales de acá: mariposas, venados, conejos. Es el manto de nuestra madre, tiene todo lo que hay en la tierra y, mira, si lo abrimos, es como el mundo. (María, comunicación personal, 30.09.2014)¹⁰

Este tipo de narrativas se multiplicaron por las diferentes comunidades en las que hice trabajo de campo, y lo que comenzó siendo un dato empírico se convirtió en la tesis central de este artículo. Tomar como punto de partida las prendas de vestir no implica analizar indumentarias que sirven para cubrir la desnudez del cuerpo o para

.....

10. Todas las personas que colaboraron con esta investigación han consentido tener una participación activa en este artículo, es decir, que su nombre y el de su comunidad de origen aparezcan en el texto. Por razones de integridad y seguridad, y por acuerdo común, decidimos no presentar sus apellidos.

protegerse de las condiciones climáticas, se trata de analizar cómo tales prendas tienen una relación significativa con el establecimiento del ser en la cultura.

Para el caso del *dhayemlaab*, desde el mismo nombre, ya tiene algunas complicaciones. Si bien no existe una definición tácita para la palabra *dhayem*, las personas teenek refieren a que es la prenda que cubre el torso de las mujeres:

más debajo [refiriendo a sus vecinos nahuas] le dicen *quechquem*, pero más acá nosotros, *dhayemlaab*, así le decían las abuelitas y para nosotros muy importante. Solo lo usamos las mujeres y traen todo lo que hay acá y va por arriba del cuello, nuestra cabeza en el medio. (Dorotea, Tamaletom, comunicación personal, 20.12.2016)

Dhayemlaab, en teenek; *quechquem*, en nahua, es una prenda romboidal¹¹ de confección prehispánica que ha sido tema de reflexión de diferentes investigadores en diferentes latitudes mesoamericanas. Para el caso específico de la Huasteca, tenemos los estudios de Guy Stresser-Péan (1995), Claude Stresser-Péan (2012) y, recientemente, Claudia Rocha Valverde (2014), que ha dedicado una obra considerable a esta prenda para proponerla como un mapa cosmológico entre los teenek.

Actualmente, el *dhayemlaab* se confecciona en tela cuadrillé para facilitar el bordado “antes era más trabajoso porque se hacía en manta, pero ya no, los cuadrillos ayudan para seguir el bordado” (Dorotea, Tamaletom, comunicación personal, 20.12.2016)¹². Se cortan dos rectángulos de la misma medida que se unen encontrados para formar un cono. Posteriormente, se cosen ambas piezas para formar un solo

11. Claude Lévi-Strauss (1972: 348) menciona que “casi doquiera existe el rombo, sirve para la disyunción del sexo femenino y para enviarlo del lado de la naturaleza”, por su asociación con la vagina y las representaciones históricas de ella en las diferentes culturas.

12. Es difícil ubicar temporalmente el desuso del telar de cintura para la manufactura del *dhayemlaab* en la Huasteca potosina. Localmente, se ubica hacia la década de 1970. En la actualidad, existen algunos casos aislados en los que las mujeres aún tienen telar de cintura para elaborar las fajas (*wik*). Por ejemplo, Rosa, en Chununtzen II, o Guadalupe, en San José de las Flores, aún mantienen sus telares de cintura –en malas condiciones– y solo los utilizan para algunas fajas. La pérdida de los telares de cintura se debe, en gran medida, a la complejidad e inversión de tiempo para la manufactura de las prendas y, en aras de hacer más eficiente la relación tiempo-beneficio, han optado por comprar telas industrializadas como la manta, primero, y el cuadrillé, ahora, para acortar un proceso que podía durar más de dos meses entre hilar el hilo y tejerlo en el telar, a solo comprar la tela, bordar los diseños y unirla con costura de hilo y aguja, proceso que puede extenderse a, máximo, 3 semanas. Indudablemente, hace falta un estudio sobre el impacto que social y culturalmente ha tenido el desuso del telar de cintura, pues con él no solo se dejó de hilar, unir e, incluso, teñir las propias prendas, sino que actividades concernientes al uso de los recursos naturales, al género y la propia tradición oral también se han desvanecido con el paso del tiempo.

lienzo con el centro libre¹³. Ya unidas, se bordan los diseños en punto de cruz, ya sea con estambre o con hilo vela, y hay que resaltar que no existe un dibujo previo que ir siguiendo, lo que compromete una especialización de la vista, el cálculo y la memoria.

Es importante decir que es una prenda absolutamente simétrica, romboidal, con ciertas especificaciones generales con respecto a su bordado. Con sus diferencias, todos los *dhayemlaab* se diseñan con un motivo central que define el frente y la parte posterior de la prenda. El diseño del frente es de mayor tamaño y en él está el punto focal de la observación; al tener un principio simétrico, la parte trasera de la prenda lleva el mismo bordado, pero en menor tamaño.

A partir de la centralidad espacial de ambos diseños, se bordan otros elementos hacia los laterales de la prenda. Posteriormente, se bordan los puntos de costura de los lienzos rectangulares, el cuello y, al final, se teje un fleco de estambre que será cosido alrededor del contorno del romboide. “Antes no se llevaban estos bordados [los puntos de costura], ni tampoco el estambre, pero ahora sí se hace porque es como la unión de los teenek, de los que somos de acá, aunque no seamos del mismo pueblo” (Guadalupe, San José de las Flores, comunicación personal, 10.12.2016).

Es muy significativo decir que el *dhayemlaab* es una prenda que, para su confección, parte de un principio bidimensional, mientras que, en su uso, se torna tridimensional, lo que implica que el cuerpo humano le da profundidad, largo y ancho a la prenda. Pero, más aún, esta tridimensionalidad ya es un tema ontológico, pues interesa cómo es que el *dhayemlaab* vive con la persona en el uso y “a la vez, permit[e] que ‘la persona viva’ dentro del textil” (Arnold; Espejo, 2015: 54).

Los bordados del *dhayemlaab* distinguen los siguientes grupos de elementos:

- Grupo geométrico. Dentro de este grupo se ubican los bordados de estrellas, triángulos, rombos, grecas, medios círculos, zigzag y cruces, principalmente.
- Grupo fitomorfo. En este grupo se distinguen, sobre todo, plantas y flores en diferentes planos: vertical, horizontal y sagital. Pueden ser en representación individual o acompañadas, y también pueden parecer provenir de un mismo punto de origen, como si fuera un florero.
- Grupo zoomorfo. Toda clase de animales con los que se comparte el entorno: insectos, aves, animales acuáticos y cuadrúpedos¹⁴.

.....
13. Patricia Rieff Anawalt (1981; 2005) ha descrito las técnicas precortesianas en la confección de esta y otras prendas mesoamericanas.

14. Claudia Rocha Valverde (2014) propone también al grupo antropomorfo para clasificar todas las figuras de correspondencia humana; sin embargo, en mi trabajo de campo, nunca he tenido oportunidad de observar un *dhayemlaab* con tales motivos.

En Santa Bárbara, una mujer bordadora menciona que:

Se llama *dhayemlaab* y ya las de antes lo usaban. Antes se usaba más, ahora ya no, solo pa la danza o pa'l coro, también para la misa o para salir a algo importante. Más antes llevaba menos bordados, pero ahora ya lleva más porque así gusta más. También antes, cada una sabía bordar y hacía el suyo, muchas ahora lo encargan porque ya no quieren bordar, pero eso nos lo enseñaban las de antes, así como mi abuela me enseñó a mí y yo a mis hijas, pero mis nietas ya no quieren. Nosotras bordamos la estrella de 8, flor de nochebuena algunos le dicen, pero tiene su nombre en huasteco [teenek]. Lleva sus 8 caminos que se juntan en el centro. También debe llevar maicito, flor de espiga y otras flores. Se bordan los animalitos; allá en la sierra se bordan muchos venaditos porque allá todavía hay, pero acá ya no, entonces se bordan los que hay acá. (Antonia, comunicación personal, 23.12.2013)

Dentro de los múltiples motivos para bordar que puede presentar un *dhayemlaab*, me interesa destacar aquellos que son constantemente referidos en las narrativas. Una mujer danzante y bordadora de Chununtzen II recuerda que

el maicito siempre tiene que estar bordado en su flor de espiga; antes se llevaban menos cosas, así en la punta se bordaba la flor de nochebuena un poco más grandecita si era la de adelante y la de atrás igual, pero más chiquita y acá en los hombros se podía bordar el árbol de la vida que era también importante. (Rosa, comunicación personal, 12.04.2016)

Rosa, también coordinadora de una cooperativa de mujeres bordadoras, menciona:

el ajuar de nosotras las huastecas teenek ha cambiado pero poco, se sigue usando lo que utilizaban más antes aquí: usamos las [e]naguas, para nosotras es *lakaab*; también la blusa [generalmente de popelina rosa mexicano o de estampados florales], para nosotros algodón; nuestro *petob* [tocado circular compuesto por estambres de colores magenta, rosa mexicano, verde, amarillo y naranja]; el *dhayemlaab* o *quechquem*; la *wik*, con la que agarramos el *lakaab* [faja negra con líneas rojas o blancas hecha en telar de cintura], la talega [morral de cuadrillé bordado con los motivos del *dhayemlaab*]; los *tsamthus*, que son los aretes; el *puch* [pañó blanco de tela tipo encaje que ocasionalmente se ponen sobre la cabeza] y las sandalias negras.

El *dhayemlaab* es prenda antigua, por eso lleva la flor de 8 picos adelante y atrás, otros le dicen de nochebuena, pero en huasteco [teenek] es *lej oot laab* [estrella verdadera] y esa lleva adentro los *ik'chik* [vientos]. Se borda también la *witz laab* [espiga de maíz] y esa se puede hacer de diferentes maneras, pero siempre es la misma; en las esquinas del *dhayemlaab*, se bordan animalitos o también *ts'akam oot* [estrellitas]. Otros *dhayemlaab* pueden llevar aparte de la *lej oot* la *witz ejat talaab* [flor de la vida]. En otras comunidades

se refiere a este bordado como *wajud witz ejat talaab* [árbol florido de la vida] y más antes el bordado del centro era la *cruz witz* [flor de cruz o cruz teenek]. También en otras comunidades nombrada *cubat crus*, [cruz vertical] pero ahora ya se hace en los lados del *dhayemlaab*. También es importante el bordado del cuello, para nosotros *nuuk laab* y también se le conoce como *thamkuul* que es la unión, donde se junta el *dhayemlaab*.

Este ajuar es muy antiguo, nos lo dejaron las de antes y es cosa poderosa, hasta la virgen lo usó cuando vino por acá, el *dhayem* tiene lo que hay en la tierra, es el manto de la virgen por eso va encima del *lakaab* que ese es del color de la tierra. (Chununtzen II, comunicación personal, 12.04.2016)

Claude Lévi-Strauss (1985: 19) escribió que el tejido, actividad eminentemente femenina, es “una de las dos artes mayores de la civilización”, y, líneas más adelante, añade que es “la más compleja y refinada de las grandes artes de la civilización” (Lévi-Strauss, 1985: 93), pues representa un sistema simbólico que encarna códigos culturales, históricos y sociales que metaforizan la realidad humana.

Sobre la tierra, metaforizada por el *lakaab* o enaguas, se crea el mundo en un plano vertical, el plano del cuerpo humano, sin embargo, en esta verticalización se expande la vida hacia los 4 rumbos del universo, representados en el rombo que hace el *dhayemlaab* al extenderlo. El cuerpo humano femenino, representando el centro toral del universo, impulsa el movimiento a partir de la premisa de ser “el quicio del mundo” (Merleau-Ponty, 1985: 101); el eje vertical del cuerpo permite la movilidad del rombo-*dhayemlaab* que hace conjugar en una unidad de sentido el plano celeste (las estrellas y los vientos) con el terrestre (plantas, árboles y animales) e, incluso, con el acuático (animales del agua, principalmente, de ríos y lagos), sobre el terreno negro representado por el *lakaab*, refiriendo a la tierra. En este sentido, destaca la abundancia como característica femenina de fertilidad, que se traduce en la mujer como *madre de la existencia*, tanto en la perspectiva nativa como en la incorporación de los elementos cristianos en la conformación de la cultura teenek contemporánea.

Dhayemlaab no tiene significado directo al español, la palabra *dhayem*, generalmente, es traducida como *algo sagrado que dejaron las de antes* (nótese el principio femenino), la partícula *laab* refiere a lo cristiano como extensión de lo español y, además, sirve para denotar el carácter sagrado de la palabra anterior, sea verbo o sustantivo. La incorporación de elementos culturales nativos con los cristianos resulta significativa, porque al mencionar que es el manto de la virgen, se está haciendo referencia al cielo principalmente nocturno, con las *ts'akam oot*, estrellitas, aunque no exclusivamente al cielo nocturno, puesto que la estrella verdadera, *lej oot lab*, es una metáfora del astro solar, del Pulik Pay'lom: Dios Padre.

Así, el *dhayemlaab* es la creación del mundo desde la perspectiva dual mesoamericana: el principio femenino con Mim Ts'abal, madre tierra o madre de la existencia, en conjunción con el principio masculino, Pulik Pay'lom o Dios Padre. La mujer teenek encarna al mundo como madre de la existencia¹⁵, pero el *dhayemlaab* presenta algunos rasgos masculinos de los que no se puede prescindir desde una perspectiva fértil.

En tanto compleja y refinada arte de civilización, el *dhayemlaab* contiene elementos imprescindibles de la cultura teenek, entre los que brevemente describo los siguientes:

- *Lej oot laab*. Al interior de la estrella verdadera, se bordan unos grecados que, iconográficamente, representan los vientos benignos que activan la lluvia desde su principio masculino: Muxi Maam, el abuelo lluvia. El mismo bordado bien puede representar otra advocación del mismo dios abuelo, en su representación de relámpago. Ambos representando el principio celeste del mundo.
- *Wajud witz ejat talaab*. El árbol florido de la vida¹⁶ metaforiza la idea de paraíso, y lo asocia con el lugar de la abundancia, donde florecen los elementos materiales de subsistencia, pero también aquellos inmateriales que constituyen la cultura; es decir, las artes (música, danza, habla, bordado), en otras palabras, los lenguajes. Este árbol, en la vida cotidiana, también se asocia a los postes centrales que sostienen las unidades domésticas, siendo los miembros de la familia las flores que se cultivan alrededor del poste que se eleva hacia el mundo.
- *Witz laab*. Quizá sea este uno de los temas más desarrollados y fascinantes de la tradición cultural teenek, pues la referencia inmediata es a Thipaak, héroe cultural y espíritu del maíz, principal sustento material e inmaterial de la cultura huasteca. La espiga es, quizá, uno de los momentos determinantes durante la fase del cultivo del maíz y, por ello, es representada en el bordado. La espiga, cuando está en su máximo esplendor, es de color amarillo dorado y es un momento donde los vientos benéficos tienen un papel preponderante, pues cuando soplan hacen que el polen guardado en la espiga se disperse por esa planta y por otras. En esta etapa, se cortan algunas espigas para hacer unos rollos que se llevan a las unidades domésticas para que los aires malos no se lleven la flor, y como símbolo de abundancia. La polinización de las espigas hacia la planta da vida al jilote. En tanto espiga, Thipaak fecunda la mata, actividad diurna,

.....
15. Jacques Galinier (2018) ha hecho referencia a que, entre los otomíes, también hay una tendencia a considerar a la tierra bajo la imagen femenina.

16. Para ampliar sobre la importancia del árbol florido en la tradición mesoamericana, ver el trabajo histórico de Alfredo López Austin (1994).

y, por ello, asociada al sol que resplandece, momento de transición en el que una flor comienza a convertirse en la base alimenticia¹⁷.

- *Cruz wuitz* o *cubat cruz*. La flor de cruz o cruz teenek se conforma de un poste vertical atravesado por dos horizontales, que resultó de una fusión del tronco del árbol de la vida con la cruz de la tradición católica. Actualmente, se considera que en esa cruz teenek-cristiana se sostiene el cosmos teenek.
- *Tamkuul*. El bordado con el que se cierran las uniones del *dhayemlaab* es un recurso estilístico que oculta las costuras. Hay algunas personas que lo interpretan como la unión de los pueblos teenek, pero considero que este discurso se debe más a las influencias externas, ya sea desde la antropología, ya desde la gestoría cultural, porque sobre todo es un discurso de las mujeres que venden este y otro tipo de bordados en eventos culturales o en los centros de algunos municipios de fuerte afluencia turística.

Es en la irrupción de la vida cotidiana donde estos elementos cobran sentido para el análisis de las corporalidades, ya sea en la presentación de alguna danza en fiestas patronales o ceremonias políticas, ya en la participación de algún coro en misas locales o en foros culturales, o en la asistencia a misas o asambleas de importancia considerable. Estos eventos posicionan al cuerpo en el acontecimiento y la inminencia; es decir, posicionan a la persona en lo político y en lo histórico, factores que resultan medulares en el análisis de las corporalidades, ya que hablan de la historia de los cuerpos dentro de un contexto bajo las condiciones históricas que los hacen ser.

Respecto al uso social del *dhayemlaab*, cabe decir que es una prenda que comienza a usarse alrededor de los 6 años en adelante. No hay una edad específica para que las mujeres comiencen a usarlo, pero en etapas infantiles es común si las niñas pertenecen a alguna danza o a algún coro que precise de su uso en las interpretaciones. Hasta hace 15 años, era común verlo en celebraciones tales como primera comunión y bodas a la usanza tradicional; sin embargo, actualmente, han sido sustituidos por otro tipo de prendas. En mujeres adultas, el uso del *dhayemlaab* es frecuente; lo usan para ir a la iglesia, a alguna fiesta o evento cívico-social, e incluso hay mujeres que lo usan para salir el día de plaza.

Por desgracia, el uso de la prenda va disminuyendo, pues las nuevas generaciones la sustituyen por ropa de tipo occidental y, con esto, la elaboración y bordado del *dhayemlaab* va quedando cada vez en menos manos, y lo que antiguamente repre-

17. Son numerosas las investigaciones sobre la importancia de Thipaak en la conformación de la cultura teenek. Por mencionar algunas: Fernández-Acosta (1982), CONACULTA (1994), Martínez (2000), Ochoa-Peralta (2000), Hernández-Ferrer (2000a; 2000b), De Vidas (2002), Van't Hooft y Cerda-Zepeda (2003), Suárez-Castillo (2005) y Alcorn (2006).

sentaba un saber femenino especializado, ya no es parte del repertorio cultural de todas las mujeres. En los últimos 10 años, se han creado cooperativas de mujeres bordadoras que hacen persistir la tradición cultural del bordado, incluso creando nuevas prendas para posicionarlas en el mercado y obtener ganancias económicas para la subsistencia.

Son pocas las unidades domésticas en las que la tradición del bordado se transmite generacional y familiarmente, pero recuerdan que las abuelas las sentaban en el patio de la casa, generalmente por las tardes, para enseñar a bordar el *dhayem*, “y mientras nos enseñaban, las abuelitas nos contaban las historias de cómo era bordar y por qué se empezó a bordar” (Rosa, Chununtzen II, comunicación personal, 12.04.2016). Esta fase de aprendizaje no solo constituía una preparación técnica, sino que, según la narrativa, era un saber en el que, junto con la tradición oral, se interpretaba el mundo y el ser en el mundo.

La mujer *teenek* es la conceptualización del mundo *teenek*; al encarnarlo, mediante el *dhayemlaab*, incorpora e inscribe en su propio cuerpo el entorno natural y establece las redes sociales en la construcción del mundo. A su vez, el conjunto de rasgos incorporados permite plantear a la corporalidad como un sistema epistemológico que, a su vez, constituye, en gran medida, la base teórica del entendimiento de los cuerpos, y con esto quiero destacar la reflexividad como un proceso hermenéutico de gran importancia en el desarrollo de una antropología de las narrativas¹⁸.

Consideraciones finales

El estudio de los textiles, así como de otras formas narrativas del cuerpo, no debe circunscribirse al puro textil, sino que deben explorarse otros campos de conocimiento, a fin de proponer investigaciones intertextuales que vinculen la antropología, la historia, la etnografía e, incluso, como ya se han generado buena cantidad de trabajos, la arqueología. Cabe decir que este planteamiento intertextual hila otros modos de dar sentido a las narrativas que no pueden pasarse por alto: pintura mural, cerámica, cestería, lítica, obra plástica en general; pero importante también es buscar en la tradición oral e, incluso, en los diseños espaciales de las danzas tradicionales.

.....

18. Es importante decir que me parece trascendental que la antropología no prescinda de la generación de conocimiento desde dentro de una determinada comunidad. No apelo por el *punto de vista del nativo*, sino por la construcción teórica de las comunidades para explicar su mundo. No son puntos de vista los que sostienen la explicación del mundo, son sistemas teóricos (Díaz-Cruz, 1988; Millán, 2015) que articulan el ser y estar en determinado marco cultural, por esto, la empresa antropológica académica no debe hablar en nombre de los grupos con los que trabaja, la tarea está en “reconstruir su propia antropología para situarla en el lugar que le corresponde” (Millán, 2015: 97).

Para este caso, he recurrido a la intersección entre tradición oral, etnografía y antropología, planteando la importancia que tienen las mujeres al interior de la cultura teenek de la Huasteca potosina. Con los testimonios del trabajo de campo que refieren a la importancia del *dhayemlaab* y su uso sobre el cuerpo femenino, pude establecer la primera premisa sobre el cuerpo como un sistema de símbolos.

Debo reiterar que refiero al cuerpo revestido, un cuerpo que in-corpora en sí diversos soportes materiales; por esto, propongo comprender la noción de corporalidad como la facultad narrativa de la que las personas de un grupo se valen para experimentar, comprender, transmitir y perpetuar su cultura, mediante el cuerpo objeto y sujeto, al que ya hice referencia en líneas anteriores.

El *dhayemlaab*, en tanto objeto, representa al mundo, pero, al ser puesto sobre el cuerpo de las mujeres, se reafirman las relaciones con el entorno no solo natural, sino social, cultural e, incluso, ritual, rebasando la esfera representacional por la agencial; cuerpo y textil se vuelven una unidad de sentido en la que logran cambiar las condiciones estructurantes de la cotidianidad (Ortner, 1993). Así, los elementos iconográficos, el cielo, el sol, las estrellas, lugares míticos y la geografía sagrada se animan y, al mismo tiempo, hacen vivir actividades fundamentales como la agricultura, por eso la importancia de incluir en los bordados al maíz en sus diferentes etapas de crecimiento.

Ellas [las mujeres] son cosa de poder cuando usan su *dhayem*, no lo usan del diario porque es prenda sagrada y todos, todos llevan al maicito, eso nos recuerda a nosotros que debemos seguir cultivando. Ya hay quienes no, pero es cosa importante porque de él vivimos. (Ramiro, Santa Bárbara, comunicación personal, 20.04.2016)

Hombres y mujeres teenek ven en esta unidad de sentido mujer-*dhayemlaab* la posibilidad de establecer las relaciones entre la cultura y el entorno, a fin de asegurar presencia, permanencia y perpetuidad cultural.

¿Cómo es aprehendida culturalmente tal unidad de sentido entre las mujeres y el *dhayemlaab*? Para responder esta pregunta, es imprescindible problematizar cómo las personas extienden sus atributos hacia aquellos elementos de la cultura material y el entorno que son inherentes al pensamiento simbólico, y estructuran la experiencia humana en un fenómeno que se basa en el principio de alteridad y que denomino humanización de lo mesoamericano¹⁹.

.....

19. En la última década del siglo pasado se desarrolló una escuela de pensamiento que heredó del estructuralismo y posestructuralismo francés, específicamente de Claude Lévi-Strauss y su importante discusión sobre la relación naturaleza-cultura y de su discípulo Philippe Descola, las nociones estructurales sobre la conformación del parentesco, la cosmología y las nociones de persona como sistemas ontológicos

Comprender la extensión de los atributos humanos hacia aquellos soportes materiales obliga a entender las culturas desde una perspectiva ontológica que conduzca a pensar la relación entre cultura y naturaleza en términos de correspondencia; es decir, donde ambos se necesitan para existir. Esta perspectiva no tiende a generar nuevos conceptos, sino a describir detalladamente formas y lenguajes que evidencien las prácticas culturales diferentes, sus procesos de generación de conocimiento: indicadores de identidad y diferencia, es decir, la alteridad. Comprender la unidad de sentido cuerpo-textil desde una perspectiva ontológica implica “plantear que la iconografía del textil es la suma de toda la cadena de procesos que han intervenido en su elaboración” (Arnold; Espejo, 2015: 184); procesos a los que ya he hecho referencia en líneas anteriores.

Las mujeres, en la cultura teenek en la Huasteca potosina, constituyen una pieza fundamental en la creación del mundo cultural, pues sus códigos de significación expresados particularmente en el *dhayemlaab* refieren al conocimiento ancestral sobre las plantas, los árboles, el cielo diurno y nocturno con sus astros, los rumbos del universo y los animales con los que se convive en la cotidianidad para dar vida a la cultura teenek.

Encarnar el mundo es portarlo y transportarlo como principio generador de vida. La tripla mujer-*dhayemlaab-lakaab* “establece (...) toda clase de equivalencias de orden metafórico” (Lévi-Strauss, 1985: 14), pues su corporalidad permite encarnar, en la refinada arte del bordado, aquellos elementos materiales e inmateriales en los que se funda la experiencia cultural: la estrella verdadera, *lej oot laab* y su correlato solar en el anuncio de un nuevo día, y el rompimiento de los tiempos de la oscuridad;

.....
de explicación étnica. Esta escuela, denominada por Eduardo Viveiros de Castro –alumno de Descola– como perspectivismo amerindio, se fundó sobre etnografías amazónicas, como una forma contestataria de hacer antropología frente a las escuelas hegemónicas representadas por occidente. En palabras muy básicas, sin ánimos de menospreciar esta escuela, una de las principales apuestas es establecer que las relaciones humano-animal y humano-no humano constituyen un mundo cercano que, además, los hace ser. Esta escuela antropológica, cimentada en gran medida en presupuestos filosóficos, promueve un giro ontológico que intenta poner énfasis en los saberes étnicos como forma de explicación de sus respectivos mundos, a partir de sus particulares perspectivas. Esta forma de generar conocimiento también apuesta por evitar generalizaciones esencialistas y privilegia las filosofías y ontologías nativas, en aras de recuperar las identidades étnicas y, con ello, el posicionamiento político. Hay que decir que, como parte de los posmodernos giros en las ciencias sociales, esta escuela de pensamiento también centra parte de sus observaciones en el cuerpo, pues es a partir de la oposición de corporalidades humanas, animales y no humanas que el modelo perspectivista funda su estructura ontológica. Esta propuesta ha marcado un antes y un después en los análisis antropológicos, pero también ha tenido fuertes críticas y ha sido acusada por terminar rayando en análisis constructivistas del mundo que son excesivos en su interpretación (Reynoso, 2015). Sin dejar de reconocer los aportes de esta corriente de pensamiento, prefiero adscribirme a uno de los principales aportes del mesoamericanismo mexicano, que es, precisamente, comprender tanto a la naturaleza como a muchas de sus maneras de representarla, bajo la característica animada.

la espiga, *witz laab*, como una de las principales flores que hace prosperar la cultura, el maíz, y su correlato en la tradición oral sobre Thipaak; el árbol de la vida, *wajud witz ejat talaab*, que conecta la profundidad de la tierra, el *lakaab*, con lo más elevado del plano celeste y en el que se guardan los saberes que constituyen marcadores étnicos teenek. Además de ser el plano que propició la humanización y, con ella, el desarrollo de las principales artes y oficios. En un sentido velado, este árbol puede metaforizar al cerro de los mantenimientos, en tanto depósito de sustento material e inmaterial, y constantemente referido tanto en las crónicas de frailes, militares y viajeros, como en la tradición oral contemporánea.

Así, la mujer teenek, en su alteridad, es reconocida como madre de la existencia; ya incluso en la incorporación de elementos nativos y cristianos, cubre con su manto todo aquello que ella da en calidad de fruto y que equivale, en los diseños iconográficos, a los mantenimientos existentes en la tierra. Pero aún más allá, es una metáfora para hablar de la extensión corporal que la madre tierra brinda a sus hijos para cubrirlos y tenerlos bajo su seno. Urdir la existencia depende, en gran medida, de cómo se conceptualiza el cuerpo femenino al portar al textil, al enseñar a bordarlo, armarlo y experimentarlo culturalmente. En esta unidad de sentido, se teje también la constitución de la persona.

La tradición textil ha cambiado en la Huasteca potosina, el telar de cintura y sus tareas han caído en desuso; sin embargo, a pesar de las transformaciones, también encontramos una serie de continuidades culturales que se mantienen vigentes, tal como el bordado sobre telas industriales con diseños de estrellas, el maíz en sus diferentes etapas, el árbol de la vida, animales terrestres, celestes y acuáticos que siguen siendo los elementos centrales del bordado: el mundo. Las mujeres, en tanto hacedoras y portadoras, vinculan la memoria con el cuerpo femenino desde el principio creador de Mim Ts'abal, madre de la existencia, portadora de la fertilidad, el principio femenino de la abundancia de agua, luz, tierra y vida, que se bordan y se portan en el *dhayemlaab* teenek.

En la Huasteca potosina, así como en diferentes territorios de tradición mesoamericana, tejer o bordar es un saber hacer primordial, transmitido por una diosa o una virgen (González-Pérez, 2017), a las mujeres de la comunidad. En tanto acto fundacional, la virgen, en la tradición oral, inventó y enseñó el bordado con la consigna de no dejar de hacerlo:

cuando la virgen estaba por terminar el *dhayem*, la araña se lo destejía para que volviera a comenzar y cuando otra vez ya lo iba a acabar, la araña le volvía a dar la vuelta y así se la pasaba; por eso la araña bien que supo cómo bordar. (Drotea, Tamaletom, comunicación personal, 20.12.2016)

Las travesuras de la araña tejedora aseguraban la permanencia de los teenek, ya que de haber terminado la virgen su bordado, el mundo también hubiera dejado de existir.

¿Qué son los textiles? Tramas de hilos, telas y tejidos que se entrelazan y cosen para contar historias particulares y, especialmente, historias que les quedan a los grupos más vulnerables. Por esto, los textiles son un recurso para narrar esas “historias que no son todavía historias” (Bonfil-Batalla, 2005); es decir, aquellas historias que aún están abiertas y en proceso de construcción. La lectura de los textiles, en su condición antropológica, debe ser absolutamente situada, así como la defensa de su elaboración y sus usos, porque son resquicios vivos de los elementos de identificación cultural.

A su vez, el estudio debe considerarlos como expresiones vivas de la resistencia cultural, pues en tanto textiles “portadores de diseños enraizados en la milenaria historia de estos pueblos” (Fábregas-Puig, 1998: 27), no solo son parte del patrimonio cultural, sino que constituyen testimonios locales que deben considerarse para la adecuada preservación y distinción de diseños, comunidades, técnicas y usos, y así defenderlos de arrebatos, plagios y despojos que conducen al etnocidio cultural.

Referencias

- Aguilera-Madrigal, Sabina (2011). *La faja ralámuli: un entramado cosmológico*. Ciudad de México: UNAM-IIA.
- Alcorn, Janis (2006). Thipak and the Origin of Maize in Northern Mesoamerica. En *Histories of Maize. Multidisciplinary Approaches to the Prehistory, Linguistics, Biogeography, Domestication, and Evolution of Maize* (pp. 599-609). San Diego: Academic Press.
- Arcuri, Marcia (2019). Cosmografías ameríndias: a arte e ‘ato de animar’. En *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente* (pp. 217-239). Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut. Recuperado de https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/iai_mods_00000020
- Arnold, Denise Y. (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (pp. 39-64). Cochabamba: INIAM/UMSS. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/288181508_Del_hilo_al_laberinto_replanteando_el_debate_sobre_los_disenos_textiles_como_escritura_pp_39-64_y_Algunos_debates_sobre_los_sistemas_escriturarios_indigenas_en_torno_a_la_escritura_testeriana_pp_149-1
- Arnold, Denise Y.; Espejo, Elvira (2015/2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.

- Arze O., Silvia (2016). Trama y urdimbre. Los textiles, espacios de comunicación y representación. En *Bolivia. Lenguajes gráficos* (pp. 215-257). La Paz: Espacio Simón I. Patiño.
- Barba, Eugenio (1986). *Más allá de las islas flotantes*. Ciudad de México: Gaceta.
- Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Ciudad de México: FCE.
- Bello-Tocancipá, Andrea Carolina; Aranguren-Romero, Juan Pablo (2020). Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART*, 6, 181-204. Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.25025/harto6.2020.10>
- Bonfil-Batalla, Guillermo (2005/1980). Historias que no son todavía historias. En *Historia ¿Para qué?* (pp. 227-245). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Bortoluzzi, Manfredi; Jacorzynski, Witold (2010). *El hombre es un fluir de un cuento: antropología de las narrativas*. Ciudad de México: Publicaciones de la Casa Chata/CIESAS.
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Cereceda, Verónica (2010/1978). Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara*, 43(1), 181-198. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029
- Christensen, Bodil (1947). Otomi looms and quechquemits from San Pablito, State of Puebla, and from Santa Ana Hueytlalpan, State of Hidalgo, México. En *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology* (Vol. 3, pp. 61-90). Washington, DC: Carnegie Institution of Washington.
- Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- CONACULTA (1994). *Relatos huastecos. An t' ilabti tenek*. Ciudad de México: CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares.
- De Vidas, Anath (2002). *El trueno ya no vive aquí: representaciones de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*. Ciudad de México: CIESAS/ColSan/CEMCA/IRD.
- Díaz-Cruz, Rodrigo (1988). *Archipielago de rituales*. Barcelona: Anthropos/UAM-I.
- Echazú-Conitzer, Alejandra (2020). Textiles: signo táctil, memoria y oralidad. *Revista Ciencia y Cultura*, 24(45), 185-219. Recuperado de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S2077-33232020000200009&script=sci_arttext
- Emirbayer, Mustafa; Mische, Ann (1988). What is Agency? *American Journal of Sociology*, 103(4), 962-1023.

- Fábregas-Puig, Andrés (1998). El textil como resistencia cultural. *Artes de México*, 19, 24-27. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/24326979>
- Fals-Borda, Orlando (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Buenos Aires: CLACSO/Siglo XXI.
- Fernández-Acosta, Nefi (1982). El cultivo del maíz en la Huasteca Potosina. En *Nuestro maíz. Treinta monografías populares* (pp. 7-30). Ciudad de México: Museo de las Culturas Populares.
- García-Valencia, Enrique Hugo (2018). Urdimbres y tramas complejas. *Dimensión Antropológica*, 72(25), 110-140.
- Galinier, Jacques (2018/1990). *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. Ciudad de México: IIA UNAM/CEMCA/UICEH.
- Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Buenos Aires: Paidós.
- Geertz, Clifford (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, Clifford (2005). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, Clifford; Clifford, James (coords.), (1991). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Gell, Alfred (2016/1998). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.
- Giddens, Anthony (1979). *Central Problems in Social Theory: Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Gisbert, Teresa; Arze, Silvia; Cajías, Martha (1988). *Textiles en los Andes bolivianos*. La Paz: Fundación Cultural Quipus.
- Gómez-Martínez, Arturo (2009). Tramas, colores y texturas en los textiles indígenas mexicanos, elementos gráficos para el estudio de la cosmovisión. En *Cosmovisión mesoamericana y ritualidad agrícola* (pp. 67-78). Puebla: BUAP.
- Gómez-Martínez, Arturo (2014). Los textiles nahuas y otomíes (arte, tradición y dinámica cultural indígena). *Revista Inclusiones*, 1(2), 71-95. Recuperado de https://www.academia.edu/39989629/Los_textiles_nahuas_y_otomies_arte_tradici%C3%ADn_y_din%C3%ADmica_cultural_ind%C3%ADgena_email_work_card=view-paper
- Gómez-Martínez, Arturo (2019). Los textiles y los sistemas de medición entre los pueblos nahuas de la Huasteca. *Ichan Tecolotl*, 33. Recuperado de https://www.academia.edu/51448215/Los_textiles_y_los_sistemas_de_medici%C3%B3n_entre_los_pueblos_nahuas_de_la_Huasteca
- González-Pérez, Damián (2017). Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca. *Desacatos*, 54, 138-157.

- González-Pérez, Damián (2018). Urdiendo el habla: vocabulario de la tradición textil de comunidades zapotecas del sur de Oaxaca, México. *Indiana*, 35(2), 211-242. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/2470/247057647010/html/>
- Guzmán, Eulalia (1959). Huipil y máxtlatl. En *Esplendor del México Antiguo* (Vol. 2, pp. 957-982). Ciudad de México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México.
- Heiras-Rodríguez, Carlos; Mora-Martínez, Libertad; Diez-Barroso, Alberto (2019). *Las gasas, arte textil nahua*. Ciudad de México: Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.
- Hernández-Ferrer, Marcela (2000a). *Ofrendas a D'hipaak. Ritos agrícolas entre los teenek de San Luis Potosí* (Tesis de licenciatura). ENAH, México.
- Hernández-Ferrer, Marcela (2000b). *Idhidh kwitol: niño maíz*. Los niños en los rituales agrícolas de los teenek de la Huasteca potosina. En *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas* (pp. 215-233). Ciudad de México: CONACULTA/INAH/IIH UNAM.
- Hoces-de la Guardia, María Soledad; Brugnoli, Paulina (2006). *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino. Recuperado de <http://precolombino.cl/manual-de-tecnicas-textiles-andinas-terminaciones.pdf>
- Huicochea-Enríquez, María Guadalupe (2021). *Hilando historias, producción textil en el Códice de Otlazpan*. Pachuca: Secretaría de Cultura de Hidalgo.
- Ibarra-Ortiz, Hugo Ernesto (2010). *Trama y urdimbre de una tradición. Los sarapes de Guadalupe, Zacatecas*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Ingold, Tim (1992). Culture and the Perception of the Environment. En *Bush Base. Forest Farm. Culture, Environment and development* (pp. 39-56), editado por Elisabeth Croll; David Parrkin. New York: Routledge.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía-INEGI (2020). *Censo de Población y Vivienda*. Recuperado de <http://cuentame.inegi.org.mx>
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas; Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2020). *Atlas de los pueblos indígenas de México*. Recuperado de <http://atlas.inpi.gob.mx>
- Johnson, Kirsten (2015). *Saberes enlazados. La obra de Irmgard Weitlaner Johnson*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Lechuga, Ruth (1982). *El traje indígena de México*. Ciudad de México: Panorama.
- Lechuga, Ruth (1986). *La indumentaria en el México indígena: las técnicas textiles en el México indígena*. Ciudad de México: FONART.
- Lévi-Strauss, Claude (1972). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Lévi-Strauss, Claude (1985). *La alfarera celosa*. Barcelona: Paidós.
- López-Austin, Alfredo (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. Ciudad de México: FCE.
- Martínez, Flavio (2000). El origen del maíz. Como el maíz triunfó sobre el ojite. En *Cuerpos de maíz, danzas agrícolas de la Huasteca* (pp. 150-152). Ciudad de México: CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Mauss, Marcel (1991/1939). Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y antropología* (pp. 337-356). Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meyer, Eugenia; Salgado, Eva (2002). *Un refugio en la memoria. La experiencia de los exilios latinoamericanos en México*. Ciudad de México: UNAM.
- Millán, Saúl (2015). La alteridad permanente: cosmovisiones indígenas y teorías antropológicas. *Scripta Ethnologica*, 37, 82-100.
- Ochoa-Peralta, María Ángela (2000). Las aventuras de Dhiipak o dos facetas del sacrificio en la mitología de los teenek (huastecos). *Dimensión Antropológica*, 20, 101-123.
- Ortner, Sherry (1993). *La teoría antropológica desde los años sesenta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Peñafiel, Antonio (1977/1903). *Indumentaria antigua mexicana*. Ciudad de México: Porrúa.
- Pérez-Bustos, Tania (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades*, 74(1), 1-7. <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04>
- Reynoso, Carlos (2015). *Crítica de la antropología perspectivista*. Buenos Aires: SB.
- Rieff-Anawalt, Patricia (1981). *Indian Clothing Before Cortes: Mesoamerican Costumes from the Codices*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rieff-Anawalt, Patricia (2005). Atuendos del México Antiguo. *Arqueología Mexicana*, 19, 10-19.
- Rivera-García, Mariana Xochiquétzal (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas*, 27, 139-160.
- Rivera-García, Mariana Xochiquétzal (2021). Prácticas etnográficas reinventadas: el quehacer textil y la etnografía audiovisual como narrativas de la memoria. *Alteridades*, 62, 25-40.
- Rocha-Valverde, Claudia (2014). *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*. San Luis Potosí: Gobierno de San Luis Potosí/Col-San/Ponciano Arriaga/CONACULTA.
- Rocha-Valverde, Claudia (2018). El cuerpo femenino como territorio sagrado. Una interpretación de la ritualidad sobre la piel entre indígenas huastecas del oriente de México. *Estudios atacameños*, 59, 50-77.

- Rosaldo, Renato (1989). *Cultura y verdad. Nuevas propuestas de análisis social*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Stresser-Péan, Guy (1995). *Le codex de Xicotepec*. Ciudad de México: FCE/CEMCA/Gobierno del Estado de Puebla.
- Stresser-Péan, Claude (2012). *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. Ciudad de México: FCE.
- Suárez-Castillo, Rosalío (2005). *Biyal t'ílabchic. Mitos huastecos*. Ciudad de México: Universidad del Centro de México.
- Turner, Victor (1988/1969). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turok, Marta (1988). *El caracol púrpura: una tradición milenaria en Oaxaca*. Ciudad de México: SEP/Dirección General de Culturas Populares.
- Van't Hooft, Anuschka; Cerda-Zepeda, José (2003). *Lo que relatan los de antes: cuentos tének y nahuas de la Huasteca*. Ciudad de México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Weitlaner-Johnson, Irmgard (1953). El quechquémitl y el huipil. En *Huastecos, totonacos y sus vecinos* (pp. 241-257). Ciudad de México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- Weitlaner-Johnson, Irmgard (1959a). Weft-Wrap Openwork Techniques in Archaeological and Contemporary Textiles of Mexico. *Textile Museum Journal*, 4(3), 63-74.
- Weitlaner-Johnson, Irmgard (1959b). Hilado y tejido. En *Esplendor del México Antiguo* (Vol. 1, pp. 439-478). Ciudad de México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México.
- Weitlaner, Roberto; De Cicco, Gabriel (1998). La jerarquía de los dioses zapotecas del sur. En *Los zapotecos de la Sierra Norte de Oaxaca. Antología etnográfica* (pp. 231-251). Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas/CIESAS.
- Zorn, Elayne (1987). Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores. *Revista Andina*, 10, 489-526. Recuperado de <http://revista.cbc.org.pe/index.php/revista-andina/article/view/130/119>

Evocaciones y resistencias textiles en la obra de tres escritoras indígenas*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5127>

Evocations and Textile Resistances in the Work of three Indigenous Women Writers

Mónica Elena-Ríos**

Red de Investigadores de los Pueblos Indígenas de México/Colectiva Textil
(Ciudad de México, México)

.....

* El artículo forma parte de la línea de investigación de la autora sobre literatura y textiles. Se realizó durante los años 2020 y 2021. Financiado con recursos propios. Artículo de investigación recibido el 30.09.2021 y aceptado el 07.07.2022.

** Tejedora e investigadora mixteca originaria de Santo Domingo Tonalá (México); especialista en Historia del Arte por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; magíster en Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (México), con la tesis *Ensayos de mujeres indígenas: de la resistencia a la reflexión*, que recibió la Mención Académica 2015. Ha publicado diversos artículos y presentado distintas ponencias en México y el extranjero. Actualmente, realiza una investigación sobre la Historia de la Enseñanza Textil en México. Correo electrónico: moer_80@yahoo.com.mx ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3992-4107>

Cómo citar/How to cite

Elena-Ríos, Mónica (2022). Evocaciones y resistencias textiles en la obra de tres escritoras indígenas. *Revista CS*, 38, 174-197. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5127>

Resumen

Abstract

El universo textil en los pueblos originarios conforma un entramado complejo. Este trabajo muestra solo una parte que se puede rastrear en los escritos de mujeres pertenecientes a comunidades indígenas. A partir del análisis de estos textos, es posible develar las distintas posibilidades que el textil posee dentro de comunidades particulares. El estudio revisa la obra colectiva de las Mujeres Mayas de Kaqla, quienes se valen de un lenguaje textil para articular un pensamiento propio. Después, se analizan los textos de otras tres escritoras indígenas: la poeta maya Briceida Cuevas Cob, la escritora binnizá Natalia Toledo y la activista ñuu savi Bety Cariño. La obra de estas escritoras subvierte la jerarquía entre saberes y oficios versus conocimiento académico y creaciones artísticas prevalecientes en la cultura occidental hegemónica. Asimismo, permite reconocer la resistencia cultural que implica el portar la indumentaria de cada comunidad.

PALABRAS CLAVE:

textiles, escritoras indígenas, textiles indígenas

.....

The world of textiles is a complex web among indigenous peoples. This paper shows a part of it that can be traced in the writings of women belonging to indigenous communities. The analysis of these texts allows to unveil the textile possibilities within particular communities. The study reviews the collective work of the Mayan women of Kaqla, who use a textile language to articulate their own thinking. Then, it delves into the texts of three indigenous women writers: the Maya poet, Briceida Cuevas Cob; the Binnizá writer, Natalia Toledo; and the Ñuu Savi activist, Bety Cariño. Their work subverts the hierarchy between know-how and trades versus academic knowledge and artistic creations that prevails in the hegemonic Western culture. It also allows us to recognize the cultural resistance implicit in wearing the clothing characteristic of each community.

KEYWORDS:

Textiles, Indigenous Women Writers, Indigenous Textiles

Evocar es recordar, aludir. A veces la evocación es directa, en otras ocasiones es muy sutil, apenas perceptible. Las evocaciones textiles están constituidas por todo aquello que compone el universo textil: las personas que realizan este oficio, las comunidades a las que pertenecen, las piezas terminadas, las técnicas empleadas, su materialidad y los gestos textiles.

La materialidad está constituida por las fibras, los hilos, las agujas, los tintes, el telar, los bastidores; es decir, por las herramientas e insumos necesarios. Por su parte, los gestos textiles, según apunta Tania Pérez-Bustos (Lana Desastre, 2020), son movimientos primarios y propios del oficio. Algunos de los gestos son deshacer, enhebrar, anudar y el paso de la aguja a través de un lienzo. Si bien estos movimientos son característicos del quehacer textil, cada persona les imprime su propio ritmo. Asimismo,

un aspecto común a muchos de estos gestos es su naturaleza cíclica. Aquel movimiento repetitivo de la aguja sobre la tela o del hilo sobre sí mismo, movimiento básico del hacer textil, aunque se presume monótono, rutinario y fútil, tiene la fuerza creativa y liberadora de la reflexión. (Pérez-Bustos; Chocontá-Piraquive; Rincón-Rincón; Sánchez-Aldana, 2019: 267)

Una manera de articular estas evocaciones es a través de metáforas. Helena Berristain (1995: 310) menciona que esta figura retórica es “un instrumento cognitivo de naturaleza asociativa. Nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestra experiencia y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento”. Las metáforas que hacen alusión a lo textil son numerosas. Sobre este tema, Amalia Ramírez anota:

es tanta la importancia del textil en la sociedad que se ha vuelto un lugar común el describir a ésta como un tejido complejo. Es decir, el tejido, el textil, se ha vuelto una metáfora de la sociedad, así como los hilos son metáforas de sus relaciones. De igual forma, se emplean términos derivados de la técnica textil para explicar situaciones ajenas al textil (por ejemplo, la trama de una película o urdir una mentira). (Ramírez, 2014: 38)

El acto de tejer alude a la precisión, minuciosidad y destreza, por lo que las metáforas sirven para dotar de estas cualidades a situaciones o conceptos abstractos. Para Eliana Sánchez-Aldana (2019: 3), “los textiles traen con ellos formas de entender el mundo, cotidianamente usamos metáforas textiles para explicar fenómenos complejos porque los tenemos cerca, porque su producción no nos es del todo ajena o al menos eso sentimos”.

Este uso explicativo está muy extendido en distintos ámbitos. Por ejemplo, la Asociación de Mujeres Mayas Kaqla de Guatemala ha realizado de manera colectiva diversos textos donde el lenguaje está fuertemente influido por lo textil. La Asociación se fundó en 1996 y, desde entonces, sus trabajos y reflexiones se han plasmado en distintas publicaciones, entre las que podemos mencionar *La palabra y el sentir de las Mujeres Mayas de Kaqla* (2004), *La Metodología y texto para trabajar la internalización de la opresión* (2006) y *Tramas y trascendencias. Reconstruyendo historias con nuestras abuelas y madres* (2011).

Para este trabajo, nos referiremos específicamente a este último libro, donde encontramos las evocaciones, en primera instancia, en el título, ya que la palabra trama, si bien hace referencia a una historia, también alude a un proceso propio del tejido. Al iniciar un lienzo se tienden los hilos de la urdimbre a través de los cuales pasarán los hilos de trama, la cual constituye un elemento estructural del tejido. El libro abre con una invocación plena de metáforas textiles:

Hay hilos de poder
 Hay hilos de tristeza
 Hay hilos que dan luz
 Hay hilos que se rompen
 Son los hilos de nuestras abuelas y abuelos
 Son los hilos de nuestras madres y padres
 Son los hilos de la vida que nos vieron nacer.
 Honramos su vida
 Honramos su historia
 Honramos su herencia. (Mujeres Mayas Kaqla, 2011: s.p.)

En la introducción, se indica lo siguiente: “este libro que ahora presenta Kaqla no está hecho de papel. Está hecho de días y segundos, de hilos de nuestras vidas que se han redado y enredado en nuestro tiempo, en nuestros recuerdos y en nuestras palabras” (Mujeres Mayas Kaqla, 2011: 9). Más adelante, explican que decidieron

juntar varios hilos de la realidad y cruzarlos con otros hilos de nuestra existencia histórica. Necesitamos vernos con nuestros propios tejidos de pensamiento. Hemos hecho, entonces, un tejido con nuestras miradas y con el reencuentro que hemos tenido entre nosotras, las abuelas, las madres y las hijas. (Mujeres Mayas Kaqla, 2011: 20)

Las metáforas textiles les permiten evidenciar la necesidad de contar su historia desde una visión y un lenguaje propios. La construcción de su historia se equipara con la realización de un tejido compuesto por fibras que les pertenecen.

Si bien, en *Tramas y trascendencias*, las autoras se valen de metáforas textiles para la construcción de un pensamiento propio y su articulación, también es posible hallar referencias explícitas al oficio textil. En el libro existe un apartado titulado “Mujeres y trabajo”, dentro del cual encontramos aquellas labores que realizan las mujeres mayas desde temprana edad. Se enlistan faenas como la agricultura o trabajo artesanal como el tejido y el bordado, asimismo, se describe minuciosamente todo lo que ese trabajo implica:

Bordado de güipil,
 hilar,
 secar,
 adornar y apilar lo bordado,
 tejer,
 elaboración de madejas de hilo,
 bordado de payas,
 tejedora de cortes,
 devanar hilo, amarrar hilos.
 Labores para tramas.
 Entrega de hilo a tejedoras.
 Elaborar tramas, teñir y soltar hilo,
 armar telas. (Mujeres Mayas Kaqla, 2011: 43)

En el texto se asevera que las faenas realizadas por mujeres son poco apreciadas, de ahí que una forma de buscar su reconocimiento es enlistar minuciosamente las actividades necesarias para llevar a cabo este trabajo. La socióloga de origen aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2015) afirma que el poco valor que se le da a ciertos trabajos manuales, como lo textil, se debe a la existencia de un pensamiento hegemónico que crea una brecha entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, por lo tanto, se establece una jerarquía. Las labores femeninas e indígenas no son vistas como productivas, sino como *reproductivas*. La socióloga aymara considera que el tejido expresa una cosmovisión y una estética propias, asimismo, se suele ignorar su dimensión política. Es así que, para Rivera Cusicanqui (2015: 57), las tejedoras plasman en los lienzos “las maneras en que se constituye su universo y en que se ordena y organiza su espacio y su sociedad”. Por su parte, las integrantes de Kaqla demandan que se valore el trabajo de las mujeres, dentro del que encontramos el oficio textil, y se reconozca su importancia en la comunidad.

Briceida Cuevas, el textil y el conocimiento

Briceida Cuevas es una poeta maya. Nació en Tepakán (Calkiní, Campeche), en 1969. Ha publicado los poemarios: *U yok'ol auat pek'/El quejido del perro en su existencia* (1995), *Je' bix k'in/Como el sol* (1998) y *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa* (2008).

Para el presente trabajo, utilizaremos la antología *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, libro que está escrito en maya y cuya traducción la realizó la misma autora. El texto se encuentra dividido en 5 partes. La primera parte inicia con el poema *E Xooch'/El búho*. En sus primeros versos, hay un tono de desolación, al mostrar un lugar deshabitado donde el búho ya no cumple su función de anunciar la muerte: “Qué muerte anunciar si ya nadie vive en este pueblo”. El poema *Naj/La casa* mantiene este tono, al mostrarnos una casa vacía.

*Le naja' tu ye'esik u ch'ala'atel
siiskunaja'an tumen ke'el.
Ti' u xa'anil u jo'ole'
tu ch'ajch'ajáankal u yalab ki'imak óolal.
Ti' u táan u yiche'
ts'ò'ok u jawal u pokpokxiik' u páakat ku je'elsikubaj tu
[páakab che'il kisneb.*

*¿Ba'ax k'iim ka wixa'ab u pak'il tumen áak'ab?
Ts'ò'ok u káajal u t'imik yo' kabil u xiich'e'.
Ichile'
juntúul amej u tsolmaj u tikin xiik' xk'uulucho'ob.
Máaso'obe'
tu jáalchi'itiko'ob u jülibil u bek'ech suumil
[ch'e'eneknakil.*

*Jáalmooye' tu tsi'iktik u k'a'asaj.
Ba'ale' leili',
kex beyo' leili' u machmaj u k'ab yéetel koot
tu báaxal pilinsuut,
tu k'ülkabtik u lu'umel.*

Muestra la casa sus costillas
humedecidas por el frío.
De sus cabellos de palma
gotean resquicios de alegrías.
En su rostro

ha cesado de aletear su mirada que descansa en el
[marco carcomido de sus ventanas.

¿Cuándo la noche orinó sus muros?
Exhibe sus venas.
Adentro
una araña colecciona alas disecadas de
[cucarachas.

Los grillos
desovillan hilos de silencio. (Cuevas, 2008: 32-33)

Es oportuno mencionar que, en el poema, el hacer textil está realizado por los grillos y no por la araña, tejedora por excelencia. El arácnido se presenta en su imagen de depredador, ya que colecciona alas de cucarachas disecadas; la creación, materializada en el tejido, se deja a un lado. El gesto textil de desovillar está realizado por los grillos. Desovillar, es decir, deshacer, es una acción necesaria cuando el tejido presenta errores que es imperioso enmendar. Desovillar permite reconstruir o crear algo nuevo, a partir de lo que ya se tiene. Por otro lado, la metáfora “hilos de silencio” expresa la imagen de un lienzo realizado con este material. Por tanto, el silencio es un tendido de hilos que los grillos se ocupan en deshacer con su canto. Briceida Cuevas Cob, en una entrevista realizada por Cecilia Enjuto Rangel (2013), comenta que el canto del grillo entre los mayas anuncia una ausencia que conlleva soledad y tristeza. Es así que la imagen de la desolación se fortalece.

La autora se vale del recurso de la personificación, el cual consiste en atribuir cualidades del ser humano a animales u objetos inanimados; en otros poemas, el oficio textil también es realizado por seres no humanos. Por ejemplo, en *U ya'almaj xikin na' xTéul ti' xTude/Consejo de doña Teodora a Gertrudis*, se menciona que “He visto a un colibrí que borda su cariño en los pétalos de la más hermosa de mis rosas” (Cuevas, 2008: 105). El colibrí realiza el bordado, acción que necesita paciencia y minuciosidad, lo cual se contrapone con la velocidad que le es propia. El ave se puede interpretar como un hombre que corteja a una mujer y su galanteo se puede equiparar con la acción de bordar.

En la segunda parte del poemario, “*U ka'a jatas*”, la manera en que se articula el discurso es a través del lamento y el reclamo por el desdén amoroso. Se establece el amor como algo doloroso, incluso si el ser amado corresponde a este afecto. En el poema *U jo'ol in booch'/Con la punta de mi rebozo*, se muestran dos fases del enamoramiento, a través del movimiento de una prenda de uso cotidiano entre las mujeres mayas, el *booch'* o rebozo:

U jo'ol in booch'

*In naachmaj u jo'ol in booch' ka' tin wa'alaj teech:
táankelem tsüimin in puksi'ik'al ku p'úujul, ku yawat che'ej,
ku kokochaak' ichil in tseem le ken u manak't a taal.*

Bejla'é,

yéetel u jo'ol in booch'

táan u ts'alik u k'om óolal tin wich

tin wa'alik:

*Táankelem tsüimin in puksi'ik'al táan u ch'ik u ts'ook u yiik'
chi'an tumen u k'aak'aas kaanil a p'èek.*

Con la punta de mi rebozo entre los labios te dije:
potro encabritado mi corazón relincha,
da de coces dentro de mi pecho cuando te vislumbra.

Hoy,

con la punta de mi rebozo
remojando su tristeza en mis ojos

digo:

Potro agonizante mi corazón

mordido por la serpiente venenosa de tu desdén. (Cuevas, 2008: 64-65)

La existencia del amor correspondido se establece con la posición del *booch'*, el cual tapa los labios de su portadora mientras ella pronuncia palabras amorosas. Este movimiento connota un gesto de recato. La prenda cambia de lugar ante el desdén del amado, entonces el *booch'* sirve para limpiar las lágrimas de la persona despreciada. Hay que resaltar que solo una parte del rebozo se utiliza por su portadora: la punta. La punta es un borde, la parte limítrofe de esta prenda.

El *booch'* cumple otras funciones, como podemos apreciar en *Je'ex úulich/Como el caracol de tierra*:

Bik táabak ilbil.

wa ku yila'ale,

bak' u tseem yéetel a booch',

máans xímbal tu bak'empaach ch'è'n bolon u téenel,

tu yok'ol yawat ken u k'áat ti' ch'è'n

ka' su'utuk ti' u t'aan.

Que no la vea.

Y si la mira,

sostenla del pecho con tu rebozo,

que camine nueve vueltas alrededor del pozo
 pidiéndole a gritos y llanto
 que le devuelva la voz. (Cuevas, 2008: 88-89)

El *booch'*, al ser una prenda de uso cotidiano, acompaña a las mujeres mayas en las distintas fases de su vida. Durante la maternidad, asume distintas funciones, una de las cuales podemos apreciar en el poema ya señalado: es usado por la madre para proteger a la niña de la mirada del pozo y, por tanto, se convierte en un instrumento para conjurar el mal.

La tercera parte, “*U óox jatas*”, refiere al nacimiento de una niña y todo lo que gira en torno a él. Esta sección se abre con el poema *In yuum/Padre*. La figura paterna aparece como avejentada y cansada, mientras la araña se encuentra ocupada tejiendo hamacas en su cabeza. Aquí la metáfora textil sirve para revelar el pelo encanecido del progenitor. Los arácnidos realizan su actividad cuando no son perturbados; en los lugares donde se limpia con frecuencia o hay mucho movimiento se ven incapacitados de realizar su labor. Por lo tanto, este verso ayuda a entender la falta de movimiento del padre. Es sugestivo que aparezca la figura de la araña, ya que entre los mayas está estrechamente relacionada con la fecundidad, tema que domina la tercera parte de la antología.

El poema *U áak'abil tu chibil uj/Noche de eclipse* está dedicado a la labor de parto y a la fertilidad creadora de la mujer. Por otro lado, también está el planteamiento de que existen creencias que deben confrontarse y replantearse. El poema inicia con un epígrafe de la tradición sobre lo que las mujeres deben hacer durante un eclipse cuando están embarazadas, normas que la mujer del poema decide no llevar a cabo:

*In xch'upul aal,
 ch'ik púuts'òob ti' a nook',
 tak a xchak eex,
 uk' u xp'ò'òja'il ka'
 yo'olal ma' u p'atik u yuuy xma uj
 tu wiinklil a chaampal
 ken a la'achabaj.*

Hija mía, préndete los alfileres en la ropa,
 ponte la pantaleta roja,
 bebe del agua con que se lavó el metate
 para que mamá luna no deje su mancha
 en el cuerpo de tu retoño
 cuando te rasques. (Cuevas, 2008: 76-77)

La mujer que pare se enfrenta a todo esto al decidir no seguir la norma, “engulle a la luna” y, con su parto, ilumina el pueblo. La referencia al parto como *dar a luz* es clara. La creencia de prender a modo de amuleto algo en las prendas para obtener una protección o conjurar un mal también lo encontramos en el ya mencionado poema *Je'ex úulich/Como el caracol de tierra*, donde se recomienda a la madre de la recién nacida envolverla con su pañal y ponerle en la ropa hojas de limón, pero, sobre todo, se pide “arrojarla para proteger su inocencia”.

La maternidad en la obra de Briceida Cuevas aparece como dichosa. La alegría de esperar una hija es inmensa, ya que la madre “renacerá con su nacimiento”. En *A yáax tuup/Tu primer arete*, se muestra la unión que hay entre ambas:

*Tumen chan ch'up síjikech,
a na'e' tu jiltaj jun t'íin u bek'ech súumil u puksi'ik'al
ka tu julaj ta xikin a yáax tuupintej.*

Porque naciste hembra
tu madre jaló un hilo de su corazón
y te lo enhebró en la oreja como tu primer arete. (Cuevas, 2008: 80-81)

El hilo es la materia prima de un tejido; asimismo, es parte fundamental e indispensable de la estructura de un lienzo. En el poema, encontramos dos imágenes antitéticas: por un lado, la madre *jala*, acción que denota brusquedad y que se equipara a arrancar; y después realiza un movimiento que requiere de delicadeza y precisión, el gesto textil de enhebrar. Eso que le dolió quitarse porque era parte del entramado de su corazón, lo pone con cuidado en la oreja de su hija recién nacida. El poema también alude al dolor de parir y al primer lazo material de la madre con la hija: el cordón umbilical. El nuevo hilo que las unirá proviene del corazón y se anuda a la oreja de la niña.

Uno de los poemas más conocidos de la poeta maya es *Yaan a bin xook/Irás a la escuela*, que también pertenece a la tercera parte de la antología que nos ocupa. El poema se estructura a partir de dos espacios: la escuela y la cocina. El yo lírico, la voz enunciativa, interpela a una niña a la cual insta a obtener conocimientos de ambos espacios:

*Teche' yaan a bin xook.
Ma tun páatakech polwech.
Yan a táats'máansik u páakabil u najil a tuukul
yo'olal a wokoj ta wotoch
ma' táan a k'opik joolnaj (...)*

*Teeche' yaan a bin tu najil xook
 ba'ale' yan a suut ta taanaj,
 ta yaalanaj,
 ka bon yéetel k'uxub u chun u nak' ka',
 ka u léets' a sak piik u yaak' sabak,
 ka u p'ul yéetel u yik' a sak óol p'ulu'us k'áak',
 ka u ch'op a wich u k'ak'al yaal u k'ab buuts',
 ka a xok ti' u paach a xáamach u p'ilis k'áak',
 ka a xok ti' u tóoch' k'áak' u waak'(...)*

Tu irás a la escuela.

No serás cabeza hueca.

Traspasarás el umbral de tu memoria
 hasta adentrarte en tu propia casa
 sin tener que tocar la puerta (...).

Irás a la escuela

pero volverás a tu casa,

a tu cocina,

a pintar con achiote el vientre del metate,

a que lama la lengua del tizne tu albo fustán,

a inflar con tus pulmones el globo-flama,

a que jueguen tus ojos los delgados dedos del humo,

a leer el chisporroteo en el revés del comal,

a leer el crepitar del fuego (...). (Cuevas, 2008: 82-85)

Manya Wubbold señala que, en la lengua maya, la palabra *xook*, que se traduce como *escuela*, tiene diversos significados:

the term *xook* –although translated as school– refers more to the various ways of obtaining knowledge, such as through numbers, stories, people, the passage of days or time, agricultural conditions, and embroidery. This more ample perspective on schooling or education clarifies how the term *xook* in the title of this poem combined with *yaan a bin* ‘one must go’ is literally a mandate for young women to not be limited by ignorance. Moreover, that they obtain knowledge (an education) from both their own culture and others¹. (Wubbold, 2016: 185)

.....
 1. El término *xook* –traducido como escuela– se refiere más a las diversas formas de obtener el conocimiento, como lo es a través de los números, las historias, las personas, el paso de los días o el tiempo, las condiciones agrícolas y el bordado. Esta perspectiva más amplia sobre la escolarización o la educación aclara cómo el término *xook* en el título de este poema combinado con *yaan a bin* “tú irás” es literalmente un mandato para que las jóvenes no se vean limitadas por la ignorancia. Aún más, que obtengan conocimientos (una educación) tanto de su propia cultura como de otras.

Es así que *xook* alude a diversos tipos de conocimientos, entre ellos el textil: “the term *xookbil chuuy* ‘embroidery’ (similar to cross stitch, but with designs relating to Mayan cosmology) contains the term *xook* ‘to read, to count, to study and lesson’² (Wubbold, 2016: 201). Para Cecilia Enjuto Rangel, en el poema hay una defensa de *ese otro saber* enraizado en las tradiciones mayas, por lo tanto,

Briceida Cuevas Cob propone una modernidad con voz maya, participando de un presente que no le da la espalda a su pasado. Aprender “a leer el chisporroteo en el revés del comal,/a leer el crepitar del fuego” es una invitación a encontrar el conocimiento en otro tipo de lecturas. (Enjuto-Rangel, 2013: 280)

Es en el espacio de la cocina, junto al fogón, donde aparece una de las prendas indispensables en el traje de las mujeres mayas de la península de Yucatán: el *piik* o fustán. El yo lírico exhorta a la niña a regresar a la cocina “*ka u léets’ a sak piik u yaak’ sabak*/a que lama la lengua del tizne tu albo fustán”. El *piik* se puede definir como un fondo que se utiliza por debajo de la ropa y se ajusta a la cintura. El fustán sobresale por la parte baja del huipil. Esta prenda puede tener una parte bordada y otra de encaje, o solo tener un borde de encaje y ser totalmente blanco o albo, como se señala en el poema. Es así que el *piik* compone el límite, el borde, de la indumentaria de las mujeres mayas de la península de Yucatán. Al ser un elemento límite, se encuentra más expuesto, por lo que su portadora lo tiñe con el tizne cuando está en la cocina.

El verso que da nombre al libro está localizado en el poema *Je’ bix k’iin/Como el sol*, perteneciente a la cuarta parte de la antología. El poema muestra distintos momentos del día de una mujer. El ánimo de ella cambia según la hora. En la mañana, reboza de vitalidad; por las noches, su trabajo continúa mientras los demás duermen. A partir de localizar las líneas isotópicas, es decir, de agrupar las palabras en campos semánticos, podemos identificar claramente aquellas referentes a la luz: *sol, alba, enciendes, arde y llamas*. La isotopía muestra el tránsito iluminado de la mujer del día a la noche. La figura femenina que irradia luz es una imagen recurrente en la obra de Briceida, y la podemos distinguir en el poema *U áak’abil tu chibil uj/Noche de eclipse*, que comentamos líneas arriba.

Ahora, detengámonos en el dobladillo. El yo lírico describe las acciones que la mujer realiza al terminar su jornada:

2. El término *xookbil chuuy* “bordado” (similar al punto de cruz, pero con diseños relacionados con la cosmología maya) contiene el término *xook* “leer, contar, estudiar y enseñar”.

*Ka mulik u ta' a miis;
ka r'ábik,
le ken a wil táan u tóoch' u k'dak'il,
ka pulik u ok'om óolal jo'oljeak ka jüts'tik tu billil a nook',
a paalal túune' tu wenel.*

Amontonas la basura;
la enciendes,
y cuando arde en llamas,
echas las penurias del ayer extraídas del dobladillo de tu ropa
mientras tus hijos duermen. (Cuevas, 2008: 94-95)

El dobladillo se localiza en un espacio entre el cuerpo y la parte exterior, constituye el remate de las prendas, y resulta fundamental para evitar su desintegración al sujetar los hilos de trama y urdimbre. La mujer guarece sus penas en esta zona oculta de la ropa. El título del libro, *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, cobra significado después de leer el poema: nos habla de aquello que se guarda en ciertos lugares íntimos. Quizá lo que estaba guardado en el dobladillo son los poemas que componen la antología y son arrojados a los lectores.

En la antología *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, Briceida Cuevas Cob nos muestra lo cotidiano de la vida de su comunidad, especialmente de las mujeres. Dentro de esta cotidianeidad, lo textil ocupa un lugar fundamental. Se resalta el uso de prendas femeninas de la península de Yucatán, como el *piik* y el *booch'*, que acompañan el caminar diario de las mujeres mayas. En sus poemas, la autora muestra la valía de los conocimientos de su pueblo –dentro de los que se encuentra el saber textil–, al instar a las jóvenes a no dejarlos a un lado y que sean parte de su formación. Por otro lado, hay que destacar el conjunto de imágenes y recursos que Cuevas Cob utiliza para conformar su universo poético, donde retoma lo textil como fuente primigenia de un lenguaje propio, al forjar una poética plena de metáforas que aluden al tejido.

Natalia Toledo y el textil como creación

Poeta binnizá (zapoteca), nacida en Juchitán (Oaxaca), en 1967. Además de dedicarse a la escritura, la autora también diseña ropa con referencias a la tradición textil istmeña. Entre sus libros, podemos mencionar *Ca gunaa gubidxa, ca gunaa guiiba risaca/Mujeres de sol, mujeres de oro* (2002), *Guié' yaase'/Olivo negro* (2004) y *Deche Bitoope/El dorso del cangrejo* (2016).

Irma Pineda, también poeta zapoteca, en su texto “La literatura de los binnizá. Zapotecas del Istmo”, ubica a Natalia Toledo dentro de la generación de escritores binnizá plenamente consolidados:

Ya en los años ochenta empiezan a figurar autores como Víctor Terán, Enedino Jiménez, Alejandro Cruz, Natalia Toledo, Rocío González, Jorge Magariño, Esteban Ríos y Antonio López Pérez, quienes se forman literariamente en los talleres que se impartían en la Casa de la Cultura de Juchitán (a cargo de Macario Matus) y cuyas primeras publicaciones son apoyadas precisamente por esta instancia. Ya en los noventas, estos autores consolidan su trabajo con diversas publicaciones, premios y reconocimientos en el ámbito nacional. (Pineda, 2012: 301)

Para este trabajo, se analiza *Guie’ yaasé’/Olivo negro*, obra con la que la autora ganó, en 2004, el premio Nezahualcóyotl de Literatura. El libro, escrito en zapoteco y traducido al español por ella misma, está dividido en 5 partes. El título debe su nombre a un verso del poema con que abre la obra:

*Caree yaande guügu’
guirá xixe raca benda.
Diuxi ribeelú guriá ti yoo caruxi
naa ruyadxie’ laabe deche ti yaga guie’ yaase’.*

El río se desborda
todos se convierten en peces.
Dios aparece en una pared descarapelada
yo lo observo detrás de un olivo negro. (Toledo, 2005: 14-15)

Si bien el olivo negro refiere a un árbol concreto, el árbol de la casa de la abuela cobra una dimensión mítica cuando el yo lírico se *esconde* detrás de él para observar a Dios. En los poemas que conforman el libro que nos ocupa, la autora recuerda su infancia en Juchitán, paraíso perdido a los 8 años, cuando se fue a vivir a la Ciudad de México. En el poema *Yoo ni guniee’ xcaanda’/La casa de mis sueños*, el yo lírico asienta: “Tengo ocho años y mi cuerpo es una casa, que recuerda su casa” (Toledo, 2005: 41).

Durante su infancia en Juchitán, Natalia Toledo tuvo un contacto estrecho con el oficio textil, ya que su madre era bordadora, conocía el trabajo del teñido y coordinaba una cooperativa de tejedores de hamacas que se reunían en la casa de su abuela. Las evocaciones textiles aparecen de manera reiterativa en el poemario y, en general, en la obra de la poeta juchiteca; sin embargo, para los fines de este trabajo, analizaremos únicamente la sección titulada “*Na’ni riguiba/Manos que tejen*”.

Este apartado contiene 7 poemas; el primero de ellos carece de título y se compone únicamente de 4 versos:

*Ora j̄naa'a caguiba
bi ruchía ca guugu stia.
Íque lidxe' naca
ti xilate dachi naxiñá'.*

Cuando mi madre borda
el aire despeja las palomas.
Es mi azotea
un desierto rojo. (Toledo, 2005: 100-101)

La primera imagen que se nos presenta es la de la madre en la labor textil. Este tema ya había sido abordado por Toledo en otros poemas como *Liidxi na Olga (ri guiiba bidaani ne bí'ni guixhe)/La casa de Olga (bordaba telas y hacía hamacas)*, perteneciente al libro *Ca guna gu bidxa, ca guna guiiba' risaca/Mujeres del sol, mujeres de oro*. Ahora bien, la figura materna atraviesa todo el apartado, como en los poemas *Badudxaapa' cubi/Novia nueva* y *Gunaa riguiiba/La mujer que teje*. En este último aparece el tejido unido a la fecundidad.

*Bandá' xti' gueela'
rilee lade xco'relu'.
Caguibu'lu ti gueta biguii xiaa yaase',
caguiche xhiñi' guie' lu lari.
Guirá bandaga ma biaba xa ñeeu
nisi xhidxi yaga bioongo' biana.
Cabee lú ti guxharu lade neza
rigapanalu' ne ruchi'bu' laa.
Rugadxu' doo ne nisa xhinni
zuhuaandi' rutiidu'laa ndaani' guielu guiiichi guiiba'.
Nacaxiñi lú jma' guie'
ne zineu'ti baduhuiimi'
zuzee guie'lu guichidxi guiniisi.
Gusi j̄naa', gusi ne bixhague' ruaa' xpacaandalu'.*

La sombra de la noche
sale de tus piernas.
Tejes sobre un totopo de terciopelo oscuro,
germinan los hijos de las flores sobre la tela.

Las hojas caen bajo tus pies,
 sólo le quedan senos a la Ceiba.
 Un chapulín asoma en el callejón
 aplaudes y se va asustado.
 Mojas el hilo con saliva
 mástil que atraviesa el ojo que borda.
 Estás embarazada de flores
 y llevas una niña
 que dibujará flores sobre el papel cuando crezca.
 Duérmete mamá, duerme y deja que tus sueños
 abran su boca. (Toledo, 2005: 108-109)

En el poema se utiliza la segunda persona para hablar con un interlocutor que, en la parte final, se devela como la figura materna. Podemos distinguir dos líneas isotópicas claras. La primera es la textil: tejes, tela, hilo y mujer que teje (título del poema). La segunda es la vegetal: germinan, flores, Ceiba y hojas. Las isotopías apoyan la idea del quehacer textil como acto de creación unido a la fecundidad. Asimismo, se equipara el parto o *dar a luz* con la acción de tejer. Las isotopías confluyen en la niña que “dibujará flores sobre el papel cuando crezca”, es decir, la poeta. Entonces, el oficio textil se compara con el literario, ambos actos de creación. Esta comparación nos remite al significado de la palabra texto como *tejido*. Roland Barthes (1977: 104), a partir de esta relación texto-tejido, afirma que el primero

se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura–, el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña).

En *Guie' yaasé'/Olivo negro*, no solo los seres humanos ejercen el oficio textil. Natalia Toledo se vale del recurso de la personificación para presentarnos el tejido en conjunto que realizan los cangrejos y el mar, en el poema *Lari riguiba nisado'/ Textil de mar*.

Ca na' bitoope
naca chupa guie' lu gue'la beñe
ziyale xa'na beeu quichi' xti' yuxi.
Caguibaca'ra nacahui lu ti lari raaya'
ora gucheeca'
nisadó racané guixhia ra ma gudibaca'

Las tenazas del cangrejo
 Dos flores de pantano
 Que se abren bajo la luna blanca de la arena.
 Tejen en la oscuridad sobre un telar de granito.
 Cuando se equivocan
 El mar les ayuda a borrar. (Toledo, 2005: 104-105)

El movimiento repetitivo de las tenazas sugiere el realizado por las tejedoras en su práctica cotidiana. La referencia marina indica la importancia que tiene el mar en Juchitán y, en general, en el istmo de Tehuantepec. De hecho, algunos de los bordados istmeños más representativos tienen referencias marinas, por ejemplo, un patrón tradicional en cadenilla se denomina *jaibera*. Los cangrejos, según el poema, tejen en la oscuridad, de ahí quizá la equivocación que se presenta y que evoca uno de los gestos textiles más recurrentes: el deshacer lo hecho para enmendar un error. Durante los procesos de enseñanza del oficio, quienes aprenden lo hacen deshaciendo lo ya realizado hasta lograr un trabajo sin errores.

Las labores textiles se valen de herramientas puntiagudas para realizarse, como agujas y tijeras, por lo que algunos accidentes son frecuentes, incluso entre las tejedoras y bordadoras más experimentadas. Estos contratiempos no solo afectan el tejido, sino también el cuerpo de quien realiza el oficio textil. Por ejemplo, pincharse el dedo y manchar con sangre el lienzo es uno de estos accidentes que hacen preciso enmendar la labor. Los *borramientos* son procesos del oficio textil que quedan ocultos a los espectadores y que pocas veces las mismas tejedoras y bordadoras toman en cuenta o reflexionan sobre ellos (Pérez-Bustos; Tobar-Roa; Márquez-Gutiérrez, 2016). En *Badudxaapa' cubi/Novia nueva*, Natalia Toledo resalta uno de estos accidentes.

Ora jñiaa' riguiba
guidiruaa diuxi rundubi
lu lari,
ique bicuininabe rindani gadxe guie' xiñaa'
ni rutienebe lari xhiala gueela'.

Cuando mi madre borda
 el aliento de Dios sopla
 sobre el telar,
 de la punta de sus dedos crecen siete flores rojas
 Que tiñen el algodón de la noche. (Toledo, 2005: 112-111)

En el verso “De la punta de sus dedos crecen siete flores rojas”, las flores son las gotas de sangre que salen de los dedos de la bordadora por uno de los frecuentes accidentes textiles. Esta sangre sirve como un pigmento que “tiñe el algodón de la noche”. En este poema, nuevamente, aparece la comparación del oficio textil con la creación: “Cuando mi madre borda el aliento de Dios sopla”. El aliento de Dios, según la tradición judeocristiana, es lo que impregna de vida a lo creado.

La sangre como tinte se retoma en el poema *Naxiñá’ rini/Grana cochinilla*. Parte fundamental del quehacer textil es el proceso de teñido, y el poema está dedicado a uno de los pigmentos prehispánicos que aún continúa en uso, entre otros lugares, en la zona textilera de Oaxaca: la grana cochinilla. El insecto conocido como cochinilla es una plaga del nopal que, en determinado momento, se cosecha, se deja secar y, posteriormente, se tritura. De este proceso se obtiene el preciado colorante rojo.

*Rini sti’ guichi bia gueta
guie naxiñá’ naguichi daabi lugia’ beela ró manichuga.
Batana’ Diuxi guyu bini,
ruuna ni ridiee ne bidaami’
racu ca gunaa gule Lula’.*

Sangre del nopal
rubí de espinas sobre la carne de los insectos
Mano de Cristo sembrada,
llora la tinta
que visten las oaxaqueñas. (Toledo, 2005: 102-103)

En el poema, encontramos una línea isotópica que alude a la sangre y al sacrificio: sangre del nopal, rubí de espinas, llora y mano de Cristo. Es posible realizar una lectura en dos niveles: por un lado, tenemos el sacrificio de los insectos, cuya sangre pigmenta las prendas; por otro, ese sacrificio alude a la pasión de Cristo. La planta mano de Cristo, al tener flores rojas, recuerda la mano ensangrentada del Nazareno. El espacio de crianza de la cochinilla es el nopal, planta que tiene como característica estar cubierta de espinas. Las espinas también son una referencia a uno de los tormentos de Cristo: la corona confeccionada con este material. La tinta roja llora, lo que hace referencia al proceso de teñido con la grana, ya que, al enjuagar el hilo, el agua se torna roja. Asimismo, las lágrimas son símbolo de dolor.

Los poemas pertenecientes al apartado *Na’ni riguiba/Manos que tejen* ponen en primer plano a quienes realizan el oficio: las bordadoras y las tejedoras. Natalia Toledo, conocedora de la tradición textil de su comunidad, equipara la creación literaria con la creación textil, ámbitos en los que se desenvuelve y lleva a cabo su actividad artística.

Bety Cariño y la resistencia a través del textil

Beatriz Alberta Cariño, conocida como Bety Cariño, fue una escritora y activista ñuu savi (mixteca), fundadora y coordinadora del Centro de Apoyo Comunitario Trabajando Unidos A. C. (CACTUS). Fue asesinada el 27 de abril de 2010. Después de su muerte, su obra, escrita en español, fue reunida en el libro *La poesía es resistencia, es otra manera de seguir vivas. Poemas, escritos y discursos de Bety Cariño (1976-2010)*. La temprana muerte de la activista ñuu savi no permitió que su escritura se consolidara, por lo que su obra es breve.

Probablemente uno de los textos más conmovedores realizados por la escritora mixteca es el dedicado a las locutoras triquis Teresa Bautista Merino y Felicitas Martínez Sánchez, ambas asesinadas el 7 de abril de 2008. En dicho texto, la autora demuestra cómo la indignación toma forma de escritura:

Aquí están, las imponentes mujeres de rojo.
 Su voz acuñó nuestros sonidos
 y altiva traspasó cercos,
 derribó muros,
 cruzó fronteras, antes indestructibles.
 Y al puño de la palabra dijo basta.
 ¡BASTA YA!
 Nunca más nuestra voz será negada
 Tu huipil se levanta,
 tus pasos nos avanzan,
 tus manos se oyen,
 tus ojos vigilan (...)
 Están aquí
 Nunca se han ido, hoy vivas,
 vivas en nuestra voz y pensamiento
 Vivas en nuestra palabra,
 vivas en la red, andan la esperanza
 Su voz rompió el silencio (...). (Cariño-Trujillo, 2013: 10)

Bety Cariño nos presenta dos potentes imágenes referentes al textil. En el verso “las imponentes mujeres de rojo”, el adjetivo rojo hace referencia al traje tradicional de las mujeres triquis. Sin embargo, el rojo también se puede equiparar con la sangre, que alude a la muerte violenta de Teresa y Felicitas. La prosopopeya “tu huipil se levanta” dota al textil de una fuerza subversiva que pervive más allá de la muerte de sus portadoras. Es posible localizar una línea isotópica referente a la palabra: voz, sonidos, dijo y rompió el silencio. Resaltamos esta isotopía en tanto que a las mujeres

indígenas se les ha negado expresarse por su propia voz. La antropóloga maya Aura Cumes (2014) señala que, desde el Estado y sectores más privilegiados como los intelectuales no indígenas, se ha sustraído la voz de los pueblos originarios y se ha construido una imagen o representación de ellos. La investigadora maya-kaqchikel afirma: “hay gente que cree que efectivamente los indígenas son seres esenciales, y esto forma parte de un sentido común alimentado por el tratamiento folklórico y museísta de lo indígena” (Cumes, 2014: 69). En contraposición a este discurso, Bety Cariño demuestra el papel activo que las mujeres indígenas tienen en la conformación de su propia imagen.

La figura de la mujer indígena que la activista mixteca recrea es rastreable en toda su obra, ya que es un tema recurrente. En sus textos, la mujer es hija, hermana, madre, compañera, abuela, maestra y dirigente. La escritora ñuu savi hace constantes alusiones al papel activo que las indígenas asumen:

Hoy nosotras empujamos un profundo y extenso proceso de organización, movilización, análisis, discusión y consenso, que nos ayuda a construir un mundo donde quepan muchos mundos. Nosotras somos el resultado de muchas luchas, llevamos en la sangre la herencia de nuestras abuelas. Nuestras raíces nos lo exigen y nuestras hijas nos lo gritan. (Cariño-Trujillo, 2013: 23)

Asimismo, calificativos como *valientes*, *orgullosas*, *dignas* y *fuertes* son utilizados para definir las. De igual manera, la autora subvierte el discurso que violenta los cuerpos de las mujeres indígenas:

Aquí no más vergüenza por la piel,
por la lengua, por el vestido, por la danza,
por el canto, por el tamaño, por la historia.
Aquí el orgullo de sernos
morenitas, chaparritas, llenitas,
ñuu savis bonitas,
ñuu savis valientes,
con la frente digna
aquí no el silencio
aquí el grito
aquí la digna rabia. (Cariño-Trujillo, 2013: 3)

El discurso que es increpado en el poema se refiere a aquel que jerarquiza los cuerpos de las mujeres indígenas y los valora como inferiores. Para la investigadora maya Emma Chirix (2013: 50),

existe una influencia directa de la cultura occidental sobre los cuerpos de mujeres indígenas que han sido racializadas y generizadas, es decir, han sido diferenciadas por su color y por su pertenencia de género. Pero el problema no sólo subyace en la diferencia, sino en el grado de valoración que adquiere cada cuerpo frente a una tabla de jerarquía social.

En el poema citado, Bety Cariño enumera aquellos elementos que conforman parte importante de la identidad del pueblo mixteco: la lengua, la historia y, por supuesto, el vestido. La obra de la escritora ñuu savi es una crítica a los estereotipos forjados sobre las mujeres indígenas; asimismo, construye una voz que demuestra que ha llegado lo que la autora denomina “el tiempo de las mujeres insumisas, el tiempo de los pueblos de abajo” (Cariño-Trujillo, 2013: 22).

Reflexiones finales

Los textiles de los pueblos originarios se encuentran en un momento crucial. Como lo afirma la antropóloga mixe Tajëw Beatriz Díaz Robles (2020: 55), “hasta 2019 se han documentado ya varios casos de plagio de textiles de distintas partes de México por marcas mexicanas y extranjeras, así como situaciones similares en pueblos y comunidades indígenas de otros países”. Frente a esta agresión y despojo, los pueblos originarios están respondiendo con distintas ofensivas comunitarias para la defensa de sus tradiciones textiles. Ejemplo de ello es la lucha que han emprendido las mujeres mayas de Guatemala reunidas en el Movimiento Nacional de Tejedoras Ruchajixik ri qana’objäl, que buscan la protección de la propiedad intelectual colectiva de sus tejidos. También encontramos iniciativas como la Escuela Textil de Ixtaltepec Ra ridiiba’, y el taller de verano de las tejedoras mixtecas Ña’a Kunu Isa, espacios que protegen el conocimiento textil de sus comunidades al enseñarlo a las personas de su región.

Los textos analizados permiten entender el lugar que ocupan los textiles en las comunidades de las autoras aquí presentadas. La obra colectiva de las Mujeres Mayas de Kaqla nos muestra la manera en que utilizan las evocaciones textiles para articular un pensamiento propio; asimismo, exigen que el trabajo del tejido y bordado sean valorados. Por su parte, la escritora maya Briceida Cuevas resalta cómo los conocimientos adquiridos en su comunidad, entre ellos el textil, son igual de importantes que los adquiridos en una formación escolarizada. La poeta binnizá Natalia Toledo nos acerca a la tradición de las tejedoras y bordadoras de su natal Juchitán, y nos revela cómo la creación textil se equipara al oficio literario. Tanto la obra de Briceida Cuevas como la de Natalia Toledo subvierten la jerarquía entre saberes y

oficios versus el conocimiento académico y creaciones artísticas prevalecientes en la cultura occidental hegemónica. De igual manera, las escritoras exponen que esta jerarquía carece de sentido en sus comunidades.

Finalmente, la escritora y activista mixteca Bety Cariño nos demuestra la resistencia de las mujeres indígenas y cómo esta se materializa cuando portan la indumentaria de su comunidad. Asimismo, en la obra de la escritora ñuu savi vislumbramos el papel activo de las mujeres indígenas, quienes, a pesar de las imposiciones, alzan la voz para, en palabras de la investigadora maya Emma Chirix (2013: 51), “escribir en la pared, en los güipiles, y por supuesto, en los libros, para decir: Aquí estamos y seguiremos existiendo”.

Referencias

- Barthes, Roland (1977). *El placer del texto y lección inaugural*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Beristain, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa.
- Cariño-Trujillo, Alberta (2013). *La poesía es resistencia, es otra manera de seguir vivas. Poemas, escritos y discursos de Bety Cariño*. Oaxaca: El Rebozo.
- Chirix, Emma (2013). *Ch'akulal, chuq'aib'il chuqa b'anobäl: Mayab'ixoqui' chi ru pam jun kaxlan tz'apatäl tijonik/Cuerpos, poderes y políticas: mujeres mayas en un internado católico*. Ciudad de Guatemala: Maya' Na'oj.
- Cuevas, Briceida (1995). *U yok'ol auat pek' / El quejido del perro en su existencia*. Quintana Roo: Casa Internacional del Escritor.
- Cuevas, Briceida (1998). *Je' bix k'in / Como el sol*. Ciudad de México: INI/Fundación Rockefeller.
- Cuevas, Briceida (2008). *Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa*. Ciudad de México: CDI.
- Cumes, Aura (2014). Esencialismos estratégicos y discurso de descolonización. En *Más allá del feminismo: caminos para andar* (pp. 61-83). Ciudad de México: Red de Feminismos Descoloniales.
- Díaz-Robles, Tajëew Beatriz (2020). Dinámicas comunitarias de la identidad textil. *Revista de la Universidad de México*, 1, 53-59.
- Enjuto-Rangel, Cecilia (2013). La poética de la traducción: Briceida Cuevas Cob (un ensayo introductorio a la obra poética de Briceida Cuevas Cob, y a sus poemas en maya, castellano e inglés). *Cuadernos de ALDEEU*, 25, 279-300.
- Lana Desastre (9 de julio de 2020). *Conversaciones textiles Comala Macondo Tamia Pérez- Bustos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BtYu-GqMsto&t=1744s>

- Mujeres Mayas Kaqla (2004). *La palabra y el sentir de las Mujeres Mayas de Kaqla*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Mujeres Mayas Kaqla (2006). *La Metodología y texto para trabajar la internalización de la opresión*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Mujeres Mayas Kaqla (2011). *Tramas y trascendencias. Reconstruyendo historias con nuestras abuelas y madres*. Ciudad de Guatemala: Magna Terra.
- Pérez-Bustos, Tania; Chocontá-Piraquive, Alexandra; Rincón-Rincón, Carolina; Sánchez-Aldana, Eliana (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Tabula Rasa*, 32, 249-270. <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>
- Pérez-Bustos, Tania; Tobar-Roa, Victoria; Márquez-Gutiérrez, Sara (2016). Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 26, 47-66. <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda26.2016.02>
- Pineda, Irma (2012). La literatura de los binnizá. Zapotecas del Istmo. En *De la oralidad a la palabra escrita. Estudios sobre el rescate de las voces originarias en el sur de México* (pp. 293-310). Chilpancingo: El Colegio de Guerrero.
- Ramírez, Amalia (2014). *Tejiendo la identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Rivera-Cusicanqui, Silvia (2015). Violencia e interculturalidad. Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 10(15), 49-70.
- Sánchez-Aldana, Eliana (junio, 2019). *Lo que llevo en mi maleta para conocer una nueva tierra: relato de un viaje en la frontera*. Trabajo presentado en el XVII Congreso Nacional de Antropología en Colombia sobre el oficio de la antropología, Universidad Icesi, Cali, Colombia.
- Toledo, Natalia (2002). *Ca gunaa gubidxa, ca gunaa guiiba risaca / Mujeres de sol, mujeres de oro*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- Toledo, Natalia (2005). *Guié' yaase' / Olivo negro*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Toledo, Natalia (2016). *Deche Bitoope / El dorso del cangrejo*. Ciudad de México: Almadía.
- Wubbold, Many (2016). Lenguaje y representación simbólica en la poesía contemporánea maya: un análisis lingüístico y literario de “Yaan a bin xook”, de Briceida Cuevas Cob (2005). *Estudios de Cultura Maya*, 47, 181-216. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2016.47.747>

Textiles que cuentan. Afectividades remendadas: corporalidades replicadas y su manifestación textil a partir del vestido como dispositivo de memoria y sanación*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5124>

Textiles that Count. Mended Affectivities: Replicated Corporalities and Their Textile Manifestation from Clothing as a Healing and Memory Device

Mabel Arellano-Luna**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Puebla, México)

.....

* El presente trabajo es resultado de la tesis de posgrado *Zurciendo memorias íntimas: incidencia de la memoria sensorial y emocional en la producción de vestidos como objeto artístico*, realizada en el periodo 2017-2021 en la Universidad Autónoma del Estado de México. Financiado con recursos propios. Artículo de investigación recibido el 30.09.2021 y aceptado el 01.03.2022.

** Doctora en Crítica de la Cultura y la Creación Artística, profesora hora clase en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (México) y Universidad Iberoamericana (México). Correo electrónico: mabe.altin@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7154-1619>

Cómo citar/How to cite

Arellano-Luna, Mabel (2022). Textiles que cuentan. Afectividades remendadas: corporalidades replicadas y su manifestación textil a partir del vestido como dispositivo de memoria y sanación. *Revista CS*, 38, 198-221. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5124>

Resumen

Abstract

En este artículo se analiza el textil desde el vestido como proyección y expansión del cuerpo. En él habitan afecciones, recuerdos e historias que son narrados a través de procesos textiles, desde su confección hasta sus diversas técnicas y materiales; en esta línea, el hilo es una fibra que configura narrativas y proyecta aspectos mnémicos. La narrativa es trazada desde la narrativa clínica y su relación con los procesos textiles, a través de la cual se construyen puentes de interacción entre ambas áreas. En el texto se exponen analogías afectivas asociadas con los procesos de manufactura de los vestidos y su relación con las técnicas empleadas (se abordan principalmente el bordado español y el deshilado). Los vestidos producidos para este trabajo son historias textiles que narran memorias de la creadora, dibujadas y desdibujadas por medio del hilo y el deshilado.

PALABRAS CLAVE:

vestido, genealogía, historia, memoria, arte

.....

Textile is analyzed in this paper from the point of view of clothing as a way of projection and expansion of the body. Affections, memories, and stories lie in the clothing, which are narrated through textile processes: From confection to the many materials and techniques. In this sense, the yarn is a fiber that configures the narrative and projects mnemonic aspects. The narrative is drawn from the clinical narrative and its relationship with textile processes, through which bridges of interaction between both areas are built. In the text, affective analogies associated with the manufacturing processes of the dresses and their relationship with the techniques used are shown (Spanish embroidery and fraying are mainly addressed). The dresses produced for this work are textile stories that narrate memories of their creator, drawn and blurred by means of thread and unraveling.

KEYWORDS:

Dress, Genealogy, Story, Memory, Art

La ropa siempre es reflejo de uno mismo, de sus ideas, de su estatus social, de qué se identifica, etc., con una segunda piel. Así que cuenta historias íntimas y personales; miedos, gustos, deseos... Un trozo de vestido es un ejercicio de memoria. Me incita a explorar el pasado.

Iratxe Larrea Príncipe

El ser humano desde sus inicios ha buscado satisfacer sus necesidades básicas, entre las que se encuentra protegerse de los cambios climáticos. Con el paso de los años esta necesidad se ha transformado en aras de la comunicación al punto que, además de su función de adorno, el vestido expresa una diferencia entre estatus sociales: con él se evalúan las posibilidades económicas de adquisición. Hoy sabemos que, además de todas esas dimensiones, el vestido se expande en un área de estudio que desecha la idea de la moda como tendencia o dictado del modo actual de una época, con la que se entiende como un artefacto cultural que expone el cuerpo y su integración.

El vestido, u objeto vestimentario, posee una relación muy cercana con el cuerpo y la corporalidad: es visto y propuesto como segunda piel, ya que por medio de la ropa se genera un primer contacto con la sociedad. Se lo estudia desde diversas estructuras, conceptos y dinámicas, y ostenta una ambivalencia entre lo íntimo y lo público. Funciona como envoltura o cobertura de la corporalidad entendida como lo íntimo, relacionada de forma directa con los estados anímicos, pensamientos y sensaciones que se guardan en el espacio corporal de cada individuo. La piel, que delimita las emociones y las sensaciones, se encuentra enmascarada por la ropa.

Así entonces, la relación entre corporalidad, cuerpo y vestido surge gracias a las funciones y límites sociales que marca este último. Si bien sirve como dispositivo en la cual se inscriben narraciones que son tejidas desde lo visceral y sensorial, también funciona como depósito de experiencias que arropan al cuerpo, estructuradas en un objeto que funge como segunda piel; allí comienzan a realizarse construcciones personales y sociales que cubren, protegen, arropan y transforman estas prendas en una especie de hábitat corpórea.

La piel es el primer sentido que se vincula con la sociedad: a través de ella el ser humano se relaciona con el mundo. Es el primer lugar de experimentación corporal porque actúa como marco para el sentido del tacto, desde y a través del cuerpo. Protege: es un aislante del calor y el frío; además, contiene integralmente el cuerpo y la conciencia corporal en tanto combinación de ideas que se constituyen a partir de opiniones externas y condiciones físicas y biológicas de cada individuo. La piel resguarda al ser humano, cuerpo vivido colmado de una acumulación de memorias individuales y colectivas, de ser expuesto. La persona se constituye en ser social de la misma manera en la que actúa el vestido sobre el cuerpo.

Estudios multidisciplinares sobre el tacto han determinado que este afecta todo el organismo y a través de él se desarrollan emociones sensitivas. Al respecto, el neurólogo Schanberg (citado por Ackermann, 1992: 101) explica que

[El tacto] es diez veces más vigoroso que el contacto verbal o emocional y afecta casi todo lo que hacemos, ningún otro sentido puede excitarnos como el tacto; eso lo sabíamos desde siempre, pero nunca habíamos sabido que este hecho tenía una base biológica.

Otros trabajos han permitido demostrar, además, que el contacto corporal causa bienestar emocional tanto en los seres humanos como en los demás animales —reflejado en un buen carácter—, además de proporcionar niveles de interacción y alerta que, a su turno, permiten captar mejor el entorno. A todo esto se suma que el ruido se torna más tolerable gracias a la acción del tacto, lo que produce una mejor orientación y reduce problemas físicos. En consecuencia el tacto es un sentido que permite un mejor desarrollo al ser humano y la piel, en tanto su órgano sensorial, contiene al cuerpo al tiempo que permite su desarrollo (Ackermann, 1992).

En tanto espacio de contención de la memoria corporal, el tiempo inscribe en la piel sus pasos, los años y los daños, los cuales son revelados mediante cicatrices que aluden a algunas transformaciones físicas y psíquicas. El ser humano habita en cuerpos que con el paso de los años se van modificando en seres culturales; la cultura se hace cargo de transformarlos, de modelarlos de acuerdo con el lugar donde cada individuo nace. Así entonces, tanto el cuerpo como la corporalidad atraviesan cambios que son causados por diversos procesos: experiencias vividas, genética e insumos consumidos, entre otros factores, que en algunos casos se expanden en representaciones proyectadas por medio de la indumentaria.

Al tomarse lo anterior como punto de partida, los vestidos son una metáfora que relata los fragmentos de una historia desde las corporalidades emuladas por el mismo objeto como alargamiento corporal. Se les estudia como segunda piel¹ o arropamiento de las memorias que construyen una identidad de esta extensión corpórea, entendida también como casa, templo o hábitat; los vestidos arropan al mismo tiempo que exponen. Mediante la ejecución de este dispositivo construido con materiales suaves, de carácter flexible, que permiten moldear la corporalidad gracias a las particularidades del textil, es natural el ajuste de las formas que requiere cada pieza. Por medio de su estructura se narran memorias, inscritas y construidas

.....
1. Este término fue acuñado por el artista Friedrich Hunderwasser, porque la indumentaria protege la epidermis.

con ayuda de la forma y la materia, desde disposiciones que se reconocen desde sencillas hasta complejas.

El término *segunda piel* retoma aspectos importantes sobre la expresión individual y social. La confección del vestido crea un espacio seguro para el cuerpo como protección de la intimidad: una barrera que resguarda mediante la fabricación de un tejido que delimita la territorialidad con la cual se genera la nombrada simbiosis entre cobijar el cuerpo y al mismo tiempo exponerlo. *Segunda piel*, entonces, alude a lo íntimo y público: se presenta y representa el entorno desde adentro y afuera, al proyectar y replantear los propios cuerpos con la finalidad de transgredir y resignificar los modos de vinculación social. Por medio del textil se imita el tejido corporal referido a esta segunda piel, mediante la que se representa la construcción y exposición de experiencias personales que se construyen día a día. La construcción de vestido en función de la creación artística propone una introspección y, al mismo tiempo, una investigación de sucesos experimentados desde ámbitos identitarios, que en ocasiones trastoca esferas familiares. Los tejidos trasladan hacia distintos sitios, lugares, momentos; en sí, a recuerdos que en algunas ocasiones se encontraban extraviados. Transporta también a sensaciones que parecían perdidas de un cuerpo que te perteneció varios años atrás, de cuerpos con los que conviviste y ahora ya se han ido.

La manufactura de objetos elaborados con materiales referidos al textil permite la evocación de la memoria por la revisión interior que provoca el trabajo, gracias a las cualidades tanto en los utensilios textiles como con las diversas técnicas que posibilitan un recurrente encuentro con sensaciones extraviadas y memorias guardadas. Dicho en otros términos, la creación textil posibilita pensar y repensarse como ser individual y social, además de favorecer el modelado de los cuerpos que serán parte de los procesos culturales; así, se generan envoltorios que gracias a la materialidad del textil permiten esculpir sobre el cuerpo. De esta manera el ser humano es percibido al emplear los referentes desde donde se quiere mostrar.

La creación textil está constituida por diversos procesos que van más allá de la manufactura efectuada por medio de movimientos físicos: involucra los actos de tejer y destejer, e hilar y deshilar hechos que refieren a la acción de hacer y deshacer, compuesto pragmático que se ejecuta entre una metáfora de ir y venir con la finalidad de realizar el ejercicio de la mejor manera, y en ocasiones con un procedimiento mecánico, sin enredar el hilo, romperlo y evitar los nudos, tanto en la parte delantera como en la trasera del trabajo. En los procesos de ejecución intervienen aspectos físicos, psíquicos, emocionales y sociales, junto con otros que apelan a los procesos creativos involucrados en las fases iniciales, de confección y de conclusión de estas reproducciones, cargadas de simbolismos y significados.

Al ejecutar las técnicas empleadas en los procesos textiles las creadoras son propensas a entrar en un estado de *trance*, generado por el movimiento repetitivo de ejecución que es capaz de inducir la catarsis. En un momento posterior, al diluirse, dicho estado genera curaciones o cicatrizaciones de los acontecimientos trabajados, dolorosos o traumáticos, a partir de las narraciones escritas o dibujadas con hilos que emanan de emociones como amor, dolor, muerte y abusos, entre otros, con la finalidad de reestructurar estas narraciones y así abrazarlas, hecho que da lugar a una conciliación.

Estos recuerdos son expelidos al ser enfrentados mediante el hecho de revivir las experiencias de trauma, enojo y tristeza, entre otras emociones, de tal manera que puedan ser liberadas. Este proceso inicia desde el sentir del cuerpo, la manera en que se mueve, la sensación misma de fracturar la tela al introducir la aguja y después ir dibujando, zurciendo o escribiendo ejecuciones sensitivas representadas al manipular los hilos y sentir la respiración. La concentración, a su turno, comienza desde lo sensitivo; invita a una reflexión que en otro momento se convierte en un proceso mecánico, encaminado justamente por la repetición.

Las prácticas textiles generan narrativas. Desde los estudios psicológicos se ha demostrado que estas brindan la posibilidad de examinar aspectos personales y sociales, y con ello, realizar un restablecimiento terapéutico por la acción de concientizarse sobre ellos y repensarlos: además de ser desarrollados y trabajados, facilitan la creatividad y la autoexpresión, y permiten la integración de diferentes aspectos del individuo gracias al acto corporal realizado —debido a su factura material y las herramientas que se requieren para esta ejecución— (Bello; Aranguren, 2020). En esa línea, Carlos Cano afirma que “el saber sobre sí mismo no es racional sino sensorial; en este sentido para la conciencia le es imposible disociar la mente del cuerpo” (Cano; Cruz; Fernández, 2013: 66). Así, el quehacer textil permite cohesionar la estructura entre lo racional y lo sensorial al hacer partícipe la corporalidad.

Se han realizado diversos estudios desde la neurociencia y la psicología en cuanto a la práctica narrativa como experiencia terapéutica, referida a la solución a partir de la palabra y desde la memoria, recuperada por medio de una narración; esta provoca la reparación de un proceso doloroso que devela el inconsciente y la reflexión sobre el suceso escrito, pues permite dar cuenta de los patrones a los que está sometida una persona y evoca frecuentemente el problema, de tal manera que da lugar a una aproximación al cambio. En pocas palabras, la narrativa clínica vincula lenguaje y ciencia por medio de la escritura, desde la cual se propician discursos propios (Ramírez, 2021).

Desde este abordaje es posible crear un enlace entre la narrativa clínica y la creación textil por medio de la etimología: textil, textura, texto y contexto se relacionan

con el verbo latino *textere*, que significa tejer. La palabra incluye la construcción de tejidos en el sentido material para la producción de objetos tangibles e intangibles al referirse a la confección de pensamientos, ideas, o historias pertenecientes al productor. Este genera un texto, una narrativa, con diversos materiales que pueden ser descifrables y se expanden en una amplia red de posibilidades, en la que intervienen conocimientos y experimentaciones para la construcción de textos esculturales o bidimensionales. Ello suscita, a su turno, la conciencia del individuo y la experimentación de estos procedimientos psicológicos que detonan una mejora emocional y mental generada como resultado del ámbito creativo, ya que se propicia un ambiente de confianza el cual permite que estos discursos narrativos expresen lo autorreferencial y, así, las *simples* aseveraciones que exponen problemáticas individuales.

La narración permite desbloques de *archivos* resguardados en la memoria, llenos de imágenes, escritos, fotografías o acciones, con la finalidad de evitar el olvido de dichas anécdotas —que por lo general aparecen fragmentadas—. Al emplear la memoria como remembranza desde una retrospectiva se puede cerrar un episodio, ya que la acción de nombrarlo, de narrarlo —en general, de hacerlo visible—, fomenta una visión autocrítica que estimula una dinámica de cambio (Linares, 2007). Por lo tanto, en este documento, se interponen las técnicas narrativas tomadas desde la psicología, planteadas por Juan Luis Linares y llevadas a cabo a partir de la narrativa y la producción plástica. Linares plantea que esta terapia se puede ejecutar desde la literatura hasta la expresión plástica, y que en su desarrollo se cuentan historias o se proponen los elementos adecuados para la construcción de narraciones: “(...) se trata de intervenciones básicamente cognitivas, aunque por su complejidad extienden ramificaciones importantes en los espacios emocionales y pragmáticos” (Linares, 2007: 153). En el textil los sucesos se expresan en espacios seguros que suelen ser creativos y afectivos, generados desde la palabra hasta los quehaceres textiles.

Las piezas textiles funcionan como un medio de comunicación distinto de la escritura o el habla. Sin embargo, el proceso de creación da pauta para entablar diálogos internos. El resultado de esto son recuerdos vertidos y conceptualizados en un objeto que puede tomarse como documentación o registro; es una conmemoración de sucesos clasificados que se encuentra inscrito en un espacio temporal específico y puede leerse o estudiarse a la manera de *objeto antropológico*. Por medio de estas piezas se recuperan sucesos del pasado, insertos en emociones y sensaciones evocadas por fragmentos de recuerdos que funcionan como puente de lo que hemos sido y lo que somos, como proceso histórico, con la finalidad de atesorar el pasado y evitar que se borre. Todo esto porque con el paso del tiempo estos recuerdos se modifican y en algunos casos se olvidan, por cuanto el cerebro tiene la necesidad de recopilar más información (Coleman, 2019).

Al igual que Coleman, Lacan aborda las vivencias pasadas (a corto o largo plazos) como reinterpretación, porque no es posible recordar con exactitud lo acontecido. Para Lacan, el ser humano recoge solo fragmentos de sucesos y los reinterpreta mediante lo que *piensa*. Al observarla en perspectiva, la acción se encuentra distorsionada; expone entonces este autor que la memoria no es más que una recuperación de fragmentos de lo que una persona puede tener presente y desde donde recuerda; esto es, su perspectiva de lo acontecido (León, 2008). Dado que es difícil recordar con exactitud los sucesos, se recurre entonces a la versión de cada individuo. Difícilmente la memoria puede estructurar los recuerdos en relación con un orden preestablecido: si se revive el pasado, solo se capturan instantes; además de recordar la historia distorsionada, se pierden detalles; y se crean asociaciones de lo que, quizá, el raciocinio relaciona y proyecta.

La *repetición*, por su parte, sirve como agente de restauración de la memoria dentro de los procesos creativos relacionados con el acto performático de tejer, bordar o coser. El acto de repetir permite perfeccionar y da la oportunidad de generar una introversión mediante el objeto, el material, el cuerpo y el movimiento. Además, adquiere un valor simbólico que trasciende su aspecto mecánico o práctico para el beneficio psicológico en esta suerte de trance en que se registra solo el producto, mas no el proceso como conjunto que permite la visualización de procesos que parten de la fenomenología.

Estas técnicas representan medios de sanación a través de una constante reproducción de puntadas que generan una concentración creada al tomar el hilo y zurcir los daños. Es entonces cuando los recuerdos insertos en la memoria regresan a partir de estímulos generados desde los sentidos o las emociones, las cuales se replican de manera inmediata en imágenes y acciones. El proceso de memoria va de la percepción al recuerdo y del recuerdo a la idea: así entonces, estas imágenes generan la reproducción o réplica, en la que coexisten vivencias mezcladas de diversos tiempos con las que se construye un tejido que arropa la existencia de estos últimos, retomados para confeccionar vestidos que se materializan con una carga memorística.

Bergson (1977) afirma que el pasado queda inserto en la memoria y solo regresa cuando puede ayudar a comprender el presente y el futuro. En este sentido, los recuerdos se arrojan a la luz sobre situaciones actuales con la finalidad de encontrar soluciones a procesos sin resolver. Es decir, la memoria regresa con la finalidad de dar auxiliar al individuo. Con esto, en las páginas subsiguientes se planteará la forma en que las prácticas textiles funcionan como medio de regresión a estos recuerdos y contribuyen al retorno de dichas memorias extraviadas.

Archivo memorial indumentario

Dentro del área artística se emplea el vestido como dispositivo en el que se vierten los recuerdos; por consiguiente, es desdibujado. Su comprensión va más allá de aspectos meramente sociales, estéticos y funcionales: dentro de su expresión refleja diversos contenidos que se encuentran directamente relacionados con relatos de vida, experiencias, espacio-tiempo donde se habitó; es expuesto del interior hacia afuera o viceversa. Crea una especie de archivo memorial generado desde la corporalidad y ejercido por lo emocional o afectivo como un artefacto donde el cuerpo habita. Las artistas que producen vestidos lo hacen generalmente desde su corporalidad, en una relación de arte y vida; exponen sus procesos sociales, intelectuales, emocionales e íntimos. Los hilos entraman sus experiencias vivenciales, dándole estructura y forma a sus memorias: en algunas ocasiones construyen refugios; en otras critican el sistema; y en otras tantas transmutan sucesos dolorosos.

[...] la vestimenta crea territorios internos y externos y puede comprimir o estrechar tanto el espacio personal como el movimiento del cuerpo. La ropa logra afectar las relaciones del individuo con su entorno y consigo mismo [...]. (Hurtado, 2008: 83)

La vestimenta funciona como puente entre individuo y sociedad: en él se inscriben todo tipo de historias comprimidas. El vestido expone registros memoriales que se convierten en narraciones íntimas o sociales, escritos en un tiempos y espacios determinados, porque cada momento de la existencia de cada individuo encierra una inmortalidad, una huella, un vestigio. Entonces las ideas y memorias son proyectadas a través de un dispositivo, retomando las cualidades del textil que evocan fragmentos de experiencias por medio de pliegues e hilo, expuestos como documento de un archivo. El vestido dentro del área artística es un vehículo de expresión con diversas dimensiones espaciales que permiten al creador modelar la estética vestimentaria a través sus ideas; cumple en esta línea con una función psicológica de expansión del yo, y pierde todo carácter masivo relacionado con la moda.

[...] el vestido es forma exterior (espacial) de una forma interior (temporal-mnemónica). En el interior está la memoria, es decir, el tiempo codificado bajo principios identitarios, y el indumento revela, con mayor o menor fuerza, nuestra relación con el tiempo vivido y experimentado. (Acosta; Parra, 2013: 91)

Los vestido-arte son lugares donde cabe el vacío, eterna posibilidad del ser, de estar, permanecer sin cuerpo a través de los recuerdos. En el hilo se instauran las vivencias; mismas que sirven como representación de las sensaciones corporales.

El arte transforma las emociones en materia. En el caso del textil se hilvanan ideas y pensamientos a partir de fragmentos de tela que son empleados para construir y reconstruir mediante la unión, costura, hilado y tejido. En este apartado la ropa se presenta como conductor de memorias: en cada una de las prendas quedan tejidos los recuerdos, convertidos en *páginas escritas* que se revelan a través del contacto visual y táctil; se presenta el vestido como archivo mnémico.

El fenómeno iconográfico cultural se da por la abstracción y simplificación de las características de la realidad y la cosmogonía para la creación de un código singular de figuras representativas que comunican y difunden el pensamiento ancestral. (Torres, 2018: 154)

La construcción de estos vestidos es una metáfora del tejido corporal y su edificación, pues evoca un hilvanado de experiencias personales construidas a partir de los recuerdos. Estos últimos generan una cosmovisión, una forma de pensar, creer, mirar, percibir y, quizá, hasta de sentir. A partir de ello, desde memorias que constituyen un espacio experimental en extensión del cuerpo, se construyen pensamiento, sensaciones y sentimientos, además de construcciones elaboradas bajo experiencias vividas, requeridas desde una introversión para así disolverlas o reconstruirlas a partir de distintas perspectivas en un objeto donde se vierten todas estas prácticas.

La sensación del material evoca fragmentos del pasado —sucesos que han marcado el cuerpo y el espíritu— resguardados en la infinitud de los recuerdos. El textil resignifica en la obra; representa momentos que ya no podrán ser contados por nadie más que por el creador; recuerdos e ideas que regresan en cada instante de la producción. Cada vez que se escribe en una pieza se tejen mensajes; a través del hilo se bordan palabras o imágenes, con las cuales son elaboradas autorrepresentaciones por medio de la confección del vestido, aunado a imágenes significativas que generan una interlocución artística.

Creaciones identitarias: representaciones memorísticas

La creación plástica en algunas ocasiones conduce al autor a contar narraciones por medio de vestidos. Como se ha expuesto, se bordan realidades, memorias que son atrapadas; se relatan historias que olvidan la proveniencia; procesos extraídos de corporalidades compartidas, de mentes que leen, cuerpos que sienten, perciben, escuchan y ven. En este sentido, existen momentos en los que el cuerpo fabrica la prenda por medio de voces: nacen entonces los vestidos de movimientos aleatorios *que no son procesados por la mente*, sino generados desde el quehacer que conecta con la intuición al producir, de sentir y verter las emociones incrustadas en una pieza. Así

entonces, por medio de las piezas se exponen bordados que se dibujan, desdibujan, y representan la identidad a base de fragmentos.

En la propuesta que se presenta aquí, vestidos que evocan la infancia —y por extensión, la relación con la genealogía— crean y destruyen en la productora la concepción de los abuelos, además de relatar la influencia en la vida de la creadora. Desde este punto, en el acto de reconstruir a partir del textil se genera una analogía con el mito de Penélope², quien tejía y destejía; sin embargo, en esta construcción se dibuja y desdibuja memoria por medio de imágenes que representan la mencionada genealogía. A través de la corporalidad de la creadora se confecciona gran parte de una identidad remendada por medio de la reinterpretación de sucesos transcurridos.

La propuesta expone las experiencias atravesadas por mí como artista de la mano de mis abuelos, y la manera en que sus vidas incidieron en mi construcción profesional, todo esto abordado a partir de relatos reconstruidos en retratos que he reinterpretado. No solo se trata de recuperar el pasado escrito en la memoria, sino

.....
 2. En el mito de Penélope el tiempo es un acto de paciencia y espera “El tejer y destejer simboliza del tiempo que no pasa, no existe, que está suspendido y que, por lo tanto, consigue aplazar el destino.” (Larrea, 2007: 35).

Ulises era el esposo de Penélope, rey de Ítaca, convocado para participar en la guerra de Troya contra su voluntad —la historia cuenta su preferencia por permanecer en casa al cuidado de su familia—, que sin embargo cumplió con su obligación. Penélope le prometió que durante su ausencia se haría cargo de cuidar del reino y la familia, con la finalidad de que él partiera convencido. Los años pasaron y Ulises no regresaba, la guerra llegó a su fin e Ítaca aún seguía sin rey, a tal punto que los príncipes y capitanes comenzaron a murmurar sobre su posible muerte. Penélope era una mujer muy bella e intentaron conquistarla con el argumento de que se necesitaba un rey; sin embargo, ella no perdía la esperanza de que su amado llegaría en cualquier momento. La presión fue tanta que optó por hacer un trato con ellos, ya que no querían concederle más tiempo para su espera.

En su telar tenía un paño de lino inconcluso, el cual hilaba para la mortaja de su padre. El trato con sus pretendientes consistió en que, en cuanto lo terminara, elegiría a uno de ellos para casarse con él. Penélope construía en su telar aquel lienzo durante el día y por las noches deshacía todo lo construido. Pasaron días, semanas y meses, y los hombres comenzaron a desesperarse hasta que uno de ellos la observó por la noche y se dio cuenta de cómo desvanecía lo avanzado. Acto seguido, comunicó a los demás el descubrimiento poniéndole un ultimátum: pasaría un día más tejiendo y al finalizar la jornada debería haber terminado la labor para elegir al pretendiente que subiría al trono. Penélope, muy triste, comenzó a tejer; llegada la noche apareció en la puerta de su casa un mendigo que decía traer noticias del rey, sin embargo, aquellos hombres lo maltrataron. Entonces Penélope bajó y lo miró, mandó a una de las sirvientas a componer un cuarto para que descansara y se dirigió a los demás diciéndoles que hasta que pudieran darle aquellas noticias ella no elegiría esposo. Pronto, los pretendientes comenzaron a refunfuñar. Entonces miró el arco de Ulises y dijo: “muy bien, me casaré con aquel que logre utilizar este arco”. Uno por uno, los pretendientes comenzaron a intentar hacer uso del arco y poco a poco se retiraban enojados; argumentaban que esa arma era construida para un gigante. De pronto, alguien sugirió que el mendigo lo intentara. El aludido se levantó, tensó el arco y logró apuntar las flechas con exactitud a cada uno de los pretendientes de su esposa. Penélope salió corriendo por el lienzo terminado y le dijo al mendigo que, fiel a su promesa, debía escoger a un hombre al terminar el lienzo, y que en consecuencia lo elegía a él.

también de archivar el tiempo porque, como lo sostiene Navarro, “sin memoria, sin referentes, sin tradición, no es posible guardar ni crear algo nuevo, aportar algo al propio mundo, crear sentido” (2017: 47). Esto porque se construye desde y a partir de la historia, tanto personal como colectiva, de lo atesorado en la memoria y la construcción social y familiar que brindan estas experiencias, con la finalidad de resguardar los recuerdos del olvido.

Existen memorias de personajes que incrustaron en mi infancia un afecto incondicional. Al respecto, mi abuela me enseñó a bordar: cada puntada que ahora ejerzo me remite a ella; permite generar un reconocimiento dentro de una entidad social, y al mismo tiempo, reconocer mi identidad construida con imágenes. En ella van incrustadas las puntas de mi existencia —componente metódico y esencial en la construcción de estas propuestas—, dadas por una abuela que dibujó y otra abuela que urdió la construcción identitaria de su persona. Las experiencias familiares son partícipes de las propuestas generadas a partir del textil y sus posibilidades técnicas. Como artista, me identifico como el resultado de la construcción de dos familias dedicadas a estas labores intergeneracionales, que tejieron la estructura infinita de una relación con los hilos y las labores *artesanales*. De esta manera, desde la trinchera del arte ejecuto estos saberes heredados, enseñados de generación en generación, los cuales potencializan la producción mediante el uso de herramientas y materiales relacionados con los textiles.

El hilo surge como extensión de memorias: teje y desteje las realidades sociales. Se escriben en la tela palabras, acciones, entornos e imágenes; se crean símbolos; se tejen historias individuales y se construyen identidades; se crean modelos de tejidos y a través de ellos se generan relatos. Tanto el cosido como el tejido fincan su estructura en la confección. Todos estos elementos actúan como lazo tranquilizador y revelador que crea una reflexión de la confección del tiempo, dispuesta en cada una de las piezas. El textil es manufacturado a la par de recrear aquellas memorias que son inherentes e inestables en el ser humano. A este respecto, los procesos textiles permiten marcar el tiempo desde una producción manual que juega de forma constante con las acciones de crear y *re-crear* desde conceptos que son modelados por la identidad de la artista, a partir de su transformación.

Los hilos tejen, unen y confeccionan estructuras que evocan la identidad de los artistas de manera consciente e inconsciente, ejercicio que es modelado desde una urdimbre a partir de los cruces que crean la complejidad del laberinto o rizoma memorial al utilizar los conceptos aprendidos e insertos en la mente. Con estos, los artistas forman construcciones simbólicas de las cuales es partícipe la memoria que se resiste a olvidar, expandida por medio de las líneas de la vida que se prolonga con los hilos y conecta todas las cosas entre sí, con la finalidad de atrapar el tiempo y

mantenerlo vivo. Los vestidos son lugares donde cabe el vacío: eterna posibilidad del ser, de estar, de permanecer sin cuerpo a través de los recuerdos. En el hilo, a su turno, se instauran las vivencias: sirve como representación de las sensaciones corporales desde las cuales se inscriben recuerdos que evocan la memoria; es un lazo que transporta al origen.

Los vestidos son fracciones de historias, segmentos de hilo (que sirve para conectar y unir recuerdos que son materializados) instaurados en una pieza que ofrecen a cada una de ellas un protagonismo a niveles formal y metafórico. Los vestidos son memorias de tiempo: a través de ellos se cuenta la historia del proceso de transmutación, inmerso en el recuerdo que confecciona una narración. Los vestidos poseen temporalidad inserta desde la concepción de la idea; en este sentido se toma como detonante el recuerdo que da pauta para evocar, imaginar y reconstruir un suceso.

Las piezas construyen sobre el tiempo real durante la creación. Sin embargo, al convivir con el espectador se convierte en un tiempo muerto invertido por el artista; esto es, un tiempo muerto inserto en el real. La construcción de estos vestidos confeccionados desde el tejido refiere a la introspección. Esta permite construir por medio de hilo la narración desde estructuras textiles, narraciones afectivas que evocan amor, nostalgia y melancolía; cuenta la historia de construcciones de vidas, interrumpidas por un proceso natural.

La tela genera un espacio narrativo, construido de forma manual o mecánica, intervenido por ideas que cobran sentido para enunciar retazos de vida y vivencias contadas por palabras que, finalmente, conforman un diálogo desde las temporalidades de producción y la de contemplación como consecuencia de una identidad construida colectivamente, en la que sensaciones y percepciones juegan un gran papel. Por ejemplo, la artista Louise Bourgeois expresa mediante sus piezas su relación con las personas insertando en ellas las experiencias, de manera simbólica que cada una de estas personas ha dejado en su vida. Como se comentó, anteriormente, esta forma de creación no es particular de Bourgeois; en cierto sentido, el textil, sus métodos y materiales contribuyen a la recuperación de la mnémica. Desde ese punto comienzan los relatos; aquellos que se encuentran confinados en la memoria y han dejado una huella en nuestra persona física, afectiva o cortical, la cual genera imágenes y sensaciones.

En el arte se encuentra la posibilidad de alimentar zonas dormidas, negadas o reprimidas en la memoria, además de estimular el proceso creativo en términos de imaginación y autorreflexión. Esto queda instaurado en los objetos simbólicos que contienen todas estas cargas afectivas, sensoriales y mnémicas: en este caso, los vestidos con su carga histórica y generacional que relaciona el cuerpo con su carnalidad y emotividad (Arfuch, 2015).

La confección de estos vestidos es un proceso generador de conocimiento, referido a aspectos identitarios y sociopolíticos de estructuras alusivas al cuerpo que dan pie al cuestionamiento frente al mismo y su función para un ente femenino. Esto por cuanto el vestido se relaciona con la feminidad y, por extensión, con la identidad, además de los procesos mnémicos, la manera en la que se instauran las vivencias en el cerebro y su funcionamiento. Todo esto es posibilitado por la conjunción de un tejido que sostiene —en términos metafóricos y físicos— la representación de una corporalidad trazada con telas, hilos y remiendos en un esfuerzo continuo por acomodar todo aquello que se encuentra en desorden, como producto de un laborioso trabajo (Pérez, 2016).

Los vestidos que se presentan en las figuras 3 y 4 están contruidos con una base en la que se ejecutan técnicas de deshilado. Estas se reconocen habitualmente como parte del bordado; sin embargo, su estructura también reconoce formas de tejido debido a que es manipulada la urdimbre y la trama de la tela original. Esta técnica resulta muy interesante porque su ejecución remite a procesos metafóricos de destrucción por la manera como es manipulada la estructura mencionada en aras de reconfigurarla. En este sentido se genera un deshilado parcial de la estructura original al *destruir* cuidadosamente el tejido según lo requerido por el diseño. Así entonces, a través de la destrucción este proceso posibilita nuevas estructuras con el propósito de reconfigurar una infancia contruida con estructuras culturales y sociales determinadas en la familia por medio de la construcción de estas piezas, las cuales evocan recuerdos de esa infancia.

Con lo anterior, el deshilado ejecuta dos procesos: por un lado, destrucción cuidadosa; y por otro, bordado o reconstrucción de una nueva superficie a partir de una estructura maleable. El primero *debilita* de cierta manera el textil, mientras el segundo se logra un reforzamiento con la ayuda de los hilos, los cuales dan lugar a una nueva estructura; parece atractivo al configurar aquella identidad modelada³ por la creación que existe en las experiencias de desaprender o reaprender a partir de una nueva estructura. El deshilado surge como destrozo, pero también como analogía de reformular o reparar la tela desde otros ángulos con la finalidad de crear nuevas propuestas. Para llevar a cabo esta reparación se emplean diferentes materiales y herramientas, entre ellos la aguja, que tiene un significado muy importante dentro de las artes textiles.

En palabras de Bourgeois, la aguja remite a la reparación:

.....
3. Para Butler (2007), la identidad es una construcción creada desde categorías políticas y no hechos naturales a partir de las ideas de sexualidad en cuanto *hombre y mujer*. La identidad de cada individuo es un elemento que se construye y reconstruye a través del tiempo y es modificable, ya que se reafirma o desplaza de forma permanente gracias a los sucesos vividos y conocimientos adquiridos.

“Siempre he estado fascinada por la aguja, el poder mágico de la aguja. La aguja es una herramienta milenaria, se utiliza para reparar el daño. Es una petición de perdón. Nunca es agresiva, no es un alfiler”. Para ella [Bourgeois] la aguja es símbolo de perdón porque repara el tejido roto, el daño hecho. (Larrea, 2007: 141)

En la técnica del calado, la nueva estructura se compone con la aguja: es la herramienta con la que se crea un nuevo tejido sobre el destruido; recrea sobre la ruina, al tiempo que repara la tela de manera cuidadosa con un nuevo proceso de bordado y tejido. A partir de lo simbólico se remiendan estructuras humanas desde un conocimiento asociado al calado, bordado y tejido; se interviene la tela por medio del zurcido; los hilos entran y salen, forman figura, se intercalan y construyen procesos metafóricos con la palabra al emplear la reconstrucción desde una base sólida.

Estas piezas (Figuras 1, 2, 3 y 4) rememoran el pasado desde su construcción hasta su representación y estilo, hecho que establece una relación entre los vestidos que evocan la memoria mediante la representación y toman elementos simbólicos de la infancia. En ese sentido,

La obra se va a convertir en un archivo de la memoria, será una especie de terapia analítica en la que tan sólo hay que dejarse llevar por una cadena de ensoñaciones que la mezcla de objetos simbólicos suscita en nosotros. (Mendoza, 2010: 307)

El proceso de creación motiva una reflexión: inscribe por medio de símbolos y escribe en el tiempo hallazgos personales, sociales y culturales al utilizar fragmentos de vivencias de la niñez depositados en dibujos, bordados y deshilados, los cuales se deconstruyen para construir, con nuevas ideas, procesos que ocasionan reconciliaciones. El deshilado lleva consigo una reconfiguración desde la paciencia y experiencia mismas que sirven en las vivencias y guardan la memoria.

Las estructuras de estos vestidos (Figuras 1, 2, 3 y 4) contienen retazos de la infancia que configuran relatos sobre la misma. Con ellos se advierte una correlación con las moiras y el hilo de la vida⁴: en ese mito se plantea la disposición de estos seres para

4. El mito de las moiras refiere a tres viejas hilanderas que se encargan de trazar la urdimbre de la existencia humana. Cada vida pende de una hebra de hilo suspendida de una rueca y las moiras se encargan de trazar las direcciones que emprende cada hilo, las cuales entretejen con las demás vidas, uniéndolas y separándolas a su antojo. Sin embargo, al llegar la muerte este hilo es cortado por las tijeras de Átropos, la mayor de las tres moiras; trabajan en la oscuridad, muy lejos de la vida humana, ahí donde no existe el tiempo. Ese quehacer simboliza los caminos del destino: cada moira determina la senda de cada ser humano. Según este mito, cada historia de vida es construida por las moiras y todo acontecimiento es urdido por ellas; la desgracia o la felicidad, y las coincidencias o distanciamientos. Así entonces, cada acción de estas figuras mitológicas nos afecta para bien o mal, y queda a merced de ellas la decisión de poner fin a nuestra existencia. El mito revela que nuestra vida pende y depende de un hilo.

FIGURA 1 | Cavilación de luz. Mabel Arellano Luna, 2020. Técnica mixta, 22 x 26 cm



Fuente: elaboración propia.

FIGURA 2 | Confabulación celeste. Mabel Arellano Luna, 2020. Técnica mixta, 22 x 26 cm



Fuente: elaboración propia.

FIGURA 3 | Rebobinar. Mabel Arellano Luna, 2020. Técnica mixta, 22 x 26 cm



FIGURA 4 | Visión eminente. Mabel Arellano Luna, 2020. Técnica mixta, 80 x 50 cm



generar y cortar la vida a través del hilo, relacionado metafóricamente con lo lineal, con la continuidad de la vida y la memoria, en la que perdura el tiempo transcurrido.

El hilo posee una relación con la reconstrucción y la unión, a partir de la cual se configura un vínculo; dibuja y construye. A partir de esto planteo una conexión entre recuerdos y raíces: ¿Cuántas mujeres habitan o habitaron en algún vestido confeccionado por alguna abuela, tía o amiga cercana a la familia? ¿Cuántos vestidos, bordados, tejidos se usan en este momento? ¿Qué evoca cada uno de estos vestidos? ¿A dónde transportan? ¿Qué memorias regresan a tu mente? Los vestidos presentes en este trabajo son ejecutados mediante la reconstrucción de imágenes que permanecen en la mente de la artista: son reinterpretaciones de aquellas personas que marcaron mi existencia y determinaron mi postura en cuanto al quehacer profesional. Para confeccionarlos he recurrido a la metáfora de tejer en el tiempo, con la finalidad de retroceder y abrazar aquellos amores perdidos. Abrazo sus huellas y su legado, y al mismo tiempo reconfiguro su imagen en un imaginario cambiante, con lo que se remiendan las heridas que este legado transmitió. El hilo azul, lleno de significados, representa la presencia de los abuelos. Su color dota a las piezas de una tranquilidad que permite evocar la relación entre abuelos y nieta. Este hilo antiguo forma parte de una herencia que fue otorgada a la artista: perteneció a mis tíos abuelos, parte del linaje familiar que se dedicaba a la sastrería.

Los vestidos pequeños de bebé (Figuras 1, 2, 3 y 4) rememoran algunos fragmentos de la infancia, en la medida en que el vestido se vislumbra como primer espacio de contención y representación de un imaginario identitario. En estas prendas se proyectan imágenes bordadas que representan la percepción de los abuelos ya que el fragmento no necesita de un todo para ser definido; en lugar de ello, mediante evocaciones textiles se dibujan los recuerdos de sus siluetas instauradas en la psique de acuerdo con sus quehaceres, personalidades, comparticiones y enseñanzas de vida (a partir de sus concepciones de la misma). Se ilustran la relación y el legado otorgado mediante fragmentos mnémicos, los cuales posibilitan una regresión a la infancia ejecutada por medio del bordado; a través de este se crea una repetición de patrones que son ejecutados para la producción de autoconocimiento a partir de memorias genealógicas. En este sentido se hace referencia al inicio de una vida que es, en la cual recaen aspectos familiares que la moldean al afinar sus gustos e intereses en procesos textiles. Enunciadas por fragmentos autobiográficos, las piezas son comprendidas desde una visión y expresión de la vida generada por la revelación de memorias entendidas como huellas, testimonios o marcas que se hacen presentes en cada una de ellas.

[...] el narrar aún compulsivo, que hasta puede infringir —en muchos relatos testimoniales— el umbral del pudor, conlleva un efecto terapéutico, no solo por la posibilidad cierta de poner en forma una experiencia, que es también una puesta en sentido, sino sobre todo por la instauración de la escucha como apertura dialógica al otro, recuperación del lazo de la comunicación en sentido ético. (Arfuch, 2014: 73)

En una recurrente búsqueda del sentido, mediante la reproducción del pasado se captan sucesos y vivencias que permiten una mejor comprensión, visión y extensión de las memorias construidas a partir de dibujos trazados con hilo y manufacturados desde lo instrumental, además del uso de lo simbólico, con lo cual se forma una cohesión generadora de metáforas que parten de procesos autobiográficos de un contexto y un entorno determinados por las experiencias. Con infinitas puntadas bordo la representación de la figura de mis abuelos: una pizca de interpretación desde mi persona, manifestada en puntadas elaboradas con cariño, añoranza y alegría. Dibujo los silencios y recuerdos con pequeños agujeros abiertos por la aguja.

Como se ha dicho, el hilo trae recuerdos, al tiempo que viene cargado de historias inscritas en un pasado. Los vestidos guardan recuerdos afectivos de experiencias: en ellos se escriben las memorias tanto de quienes ya no están —pero permanecen insertos en la mente— como de aquellos cuya presencia física aún perdura; son memorias corporales, de la piel, de las huellas, de los caminos recorridos y de las experiencias de vida. Además de las connotaciones que se integran a ella, la ropa en tanto pieza artística se colma de una carga corporal importante en lo que respecta tanto a su manufactura como al uso de los sentidos y del cuerpo mismo.

Conclusión

El textil es un medio de interpretación del sentir y saber corporal que se ejecuta desde las conexiones cognitivas y permite la reconexión personal; por medio de su ejecución se *reviven memorias olvidadas* y, al mismo tiempo, se reinterpretan. La práctica del mismo permite un cambio en las condiciones psíquicas de quien lo realiza, generando una sensación de ánimo porque la ejecución de producción textil disminuye la actividad del sistema nervioso y lo repara.

Por medio del textil se han desarrollado diversidad de ideas que permiten a los creadores verter en sus piezas sus sentires, pensares y saberes. Desde una mirada psicológica, el textil sirve como agente transformador de aspectos difíciles gracias a sus cualidades narrativas, retomándolo a manera de comunicación de intimidades corporales.

En lo que respecta al trabajo que presenté en estas páginas, su realización me permitió hacer un acercamiento genealógico desde aspectos olvidados y recuerdos que se quedaron grabados como una fotografía. Mediante estos vestidos ejecuto una reinterpretación de lo que fueron mis abuelos y de las grandes experiencias y fortalezas que puedo rescatar de su linaje familiar; y realizado el ejercicio puedo reflexionar sobre los aspectos que se instauraron en mi vida a partir de mi linaje. Así, he sido capaz de ilustrar en la tela las imágenes de mis abuelos desde aspectos que han enriquecido mi construcción profesional y personal. La ejecución de estas piezas derivó en una introyección, dada por medio de la construcción de cada dibujo bordado y calado, la ejecución del patronaje y la costura de cada vestido. Esto, a su turno, trajo a mí el recuerdo de los vestidos infantiles que usé en mi niñez, junto con infinidad de recuerdos asociados a esas vestimentas, que aluden a la corporalidad y sus sentidos, bajo puntadas codificadas en medio de los dibujos que generan imágenes.

Referencias

- Ackerman, Diane (1992). *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama.
- Arfuch, Leonor (2014). (Auto) biografía, memoria e historia. Dossier “Testimonio debate y desafíos desde América Latina”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1, 68-81.
- Arfuch, Leonor (2015). Arte, memoria y archivo. Poética del objeto. *Z Cultural. Revista do programa avanzado de la Cultura Contemporânea*. Recuperado de http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arte-memoria-y-archivo_-_Revista-Z-Cultural.pdf
- Bello, Andrea; Aranguren, Juan Pablo (2020). Voces de hilos y agujas: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 6, 181-204.
- Bergson, Henri (1977). *Memoria y Vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial.
- Butler, Judith (2007). *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Cano, Mario; Cruz, Wiliam; Fernández, Claudia (2013). Vestido e identidad. *Creadores de vestidos, creadores de mundos. Diseños de Vestuario*. Recuperado de <https://proyectomedussa.com/2014/10/28/creadores-de-vestidos-creadores-de-mundos-10-anos-de-diseno-de-vestuario-2/>

- Hurtado, Ángela (2008). *El vestido como forma de arte* [Tesis de pregrado]. Recuperado de <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/3373>
- Larrea, Iratxe (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas* [Tesis de doctorado]. Recuperado de <https://docplayer.es/11889683-El-significado-de-la-creacion-de-tejidos-en-la-obra-de-mujeres-artistas.html>
- León, Angélica (2008). *Caminando alrededor del objeto artístico. Reconfiguraciones rizomáticas de una producción plástica* [tesis de maestría]. Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/caminando-alrededor-del-objeto-artistico-re-configuraciones-rizomaticas-de-una-produccion-plastica-70813?c=BZ7EJ2&d=false&q=*&i=29&v=1&t=search_o&as=0
- Linares, Juan Luis (2007). *Identidad y narrativa. La terapia familiar en la práctica clínica*. Barcelona: Paidós.
- Mendoza, María (2010). *El vestido femenino y su identidad: El vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Navarro, Silvia (2017). *Saber femenino: vida y acción social. Dar a luz experiencias creadoras*. Madrid: CCS.
- Pérez, Tania (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(2), 163-182. <http://dx.doi.org/10.15446/rsc.v39n2.58970>
- Ramírez, Jesús (2021). La narrativa clínica: un puente entre la neurociencia y la literatura. *CEIICH UNAM*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OBsBd3tiWH4>
- Torres, Rocío (2018). Artesanía como lenguaje visual transversal en la cultura. En *Memorias académicas del 17.º Festival Internacional de la Imagen* (pp. 454-455), editado por Adriana Gómez; Mauricio Mejía; Adolfo Grisales; Felipe Londoño. Manizales: Universidad de Caldas. Recuperado de http://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2018/05/Proceedings_2018.compressed-1.pdf

Bordando afectos: subjetividad y trueque entre redes de mujeres*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5118>

*Embroidering Affects: Subjectivity and Barter
in Women's Networks*

Daniela Castellanos**

Universidad Icesi (Cali, Colombia)

Diana Carolina Castaño***

Universidad Icesi (Cali, Colombia)

.....

* Artículo producto de investigación en coautoría para tesis de maestría, realizado desde junio de 2019 hasta agosto de 2021 con recursos propios. Artículo de investigación recibido el 29.09.2021 y aceptado el 01.03.2022.

** Antropóloga. Profesora asistente del Departamento de Estudios Sociales de la Universidad Icesi. Correo electrónico: dcastellanos@icesi.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6057-9793>

*** Historiadora y Magister en Estudios Sociales y Políticos de la Universidad Icesi. Correo electrónico: diana.castano-garcia@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5317-4424>

Cómo citar/How to cite

Castellanos, Daniela; Castaño, Diana Carolina (2022). Bordando afectos: subjetividad y trueque entre redes de mujeres. *Revista CS*, 38, 222-251. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5118>

Resumen

Abstract

Este artículo explora los afectos que emergen al bordar en redes de mujeres que se definen a sí mismas como bordadoras. Nos interesan en particular dos aspectos: las subjetividades que desde el bordado reconfiguran relaciones en el mundo de las mujeres y los intercambios que estos afectos mueven, expresados en trueques por fuera de circuitos comerciales. La inmersión etnográfica en espacios de bordado presenciales y virtuales fue uno de los escenarios del trabajo de campo; allí cobraron especial relevancia las reflexiones que otras bordadoras consignaron en ejercicios de escritura sobre sus trayectorias con el bordado. El otro escenario de investigación se refiere a la práctica de intercambio de bordados por otros bordados, que quedaron registrados en historias de Instagram. En ambos contextos proponemos que los afectos que se bordan devienen en sustrato de vidas singulares que tensan distintas formas de comunidad al intercambiarse.

PALABRAS CLAVE:

bordado, afectos, subjetividad, trueque, mujeres

.....

This article explores the affects that emerge through the craft of embroidering among networks of women who self-identify as embroiderers. Our aim is twofold: first, we examine the subjectivities that embroidery elicits and how this practice reconfigures relationships in the worlds inhabited by these women. Second, we explore the exchanges constituted and propelled by different affects that take forms of barter located outside of commercial circuits. Methodologically, the paper draws on ethnographic fieldwork combining participant observation in collective spaces for embroidering performed both face-to-face and virtually, and the written testimonies of other participating women on how their life trajectories get entangled with embroidery. The research also included tracing and following embroidery making, circulations and exchanges as they were registered through Instagram stories. In both contexts we argue that affects are embroidered as substrate of singular lives while strengthening different forms of belonging in/through their exchanges.

KEYWORDS:

Embroidery, Affects, Subjectivity, Barter, Women

Me gusta mucho contar historias y mucho más ese tipo de historias personales mías y del bordado, sí que sí.

(Dana Vidales, 2020)

Cuando bordo, ya después de estos cuatro años seguidos de no parar, siento como que me puedo abstraer; pero sigo estando aquí, con los pies en la tierra, observando lo que sucede a mi alrededor y viviendo buena parte de ello, siendo estas cosas motivo para seguir bordando.

(Diana Castaño, 2020)

Introducción

Este texto reflexiona sobre el bordado como práctica y significado en movimiento. En concreto, nos interesa explorar los *afectos* que emergen y se intercambian a través del bordado entre diversas redes de mujeres jóvenes, los valores que surgen en estas prácticas y los sujetos que se configuran y ponen en relación. ¿Cuáles son los sentires de quienes se reconocen como parte de una comunidad sostenida en redes de hilos? ¿Qué emociones y experiencias son las que anclan los sujetos y se intercambian en un acto tan individual y, al mismo tiempo, colectivo? ¿Qué valores emergen y median las interacciones de mujeres dispuesta a cambiar bordados por otros bordados? Estas son algunas de las preguntas que guían nuestra exploración.

Para este ejercicio hemos buscado poner en diálogo las reflexiones de Diana, una de las autoras, con las de distintas mujeres jóvenes que, como ella, se definen a sí mismas como bordadoras e intercambian entre ellas bordados por medio del trueque. Así, buscamos hilar las experiencias subjetivas y colectivas emergentes desde el bordado con la disposición de Diana de investigar siendo observadora y participante a la vez, aprovechando estas tensiones¹ en la producción de un “conocimiento situado” (Haraway, 1988)². Aunque las mujeres del texto nos encontramos imbricadas en redes de afectos sostenidas a través de bordados, también todas estamos involucradas de distintas formas materiales y afectivas con el bordado:

.....

1. Ver Bourdieu (2008)

2. Estas tensiones se manifiestan entre el discurso y la praxis, y están inevitablemente atravesadas por un cuerpo situado desde el género, en cuya identidad se expresa una historia familiar y personal. Los bordados como oficio y objeto de estudio conducen a Diana hacia postulados de las epistemologías feministas como una apuesta en la producción y comprensión del conocimiento que es también acción social. En esta confluencia están las construcciones de sentido de los sujetos y sus experiencias, aspectos ambos que ella misma comparte, así como un interrogante sobre por qué se dan estas construcciones y de dónde provienen las creencias, significados, discursos, ideas o visiones que comparte y busca objetivar.

para algunas representa una forma de subsistencia económica, mientras que otras lo usan además como forma de activismo y tema de investigación³.

Los datos que presentamos son el resultado de un trabajo etnográfico en el que Diana se dispuso a objetivar prácticas y discursos en los que ella también está inmersa, aprovechando su doble condición de etnógrafa y bordadora. En este ejercicio fueron claves las notas de campo sobre espacios colectivos de bordado, 6 en total, convocados por Diana y realizados algunos de forma presencial, otros de forma virtual. Las convocatorias para gestar estos encuentros se llevaron a cabo a través de redes sociales, principalmente Instagram. En estos espacios colectivos se compartieron experiencias sobre el bordado en busca de explorar las formas como este se cruza con la historia personal y familiar de las mujeres participantes, de forma tal que se vuelve un recurso para narrar sus biografías y las relaciones con sus familias y sus entornos. Hace cuánto bordan, quién les enseñó a bordar o cuáles fueron sus primeros encuentros con el bordado fueron algunos de los temas que guiaron la conversación.

En varios de estos espacios se manifestó un repensar el concepto de feminidad desde las críticas a sus ideales hegemónicos; tales aspectos se vieron reflejados no solo en el contenido del bordado, sino también en el proceso de elaboración de este. De hecho, para muchas de las asistentes el bordado emergió como una herramienta emancipatoria y movilizadora que politiza sus emociones o sentires desde un papel activo dentro de un espacio colectivo.

De forma paralela a estos encuentros se buscó profundizar en algunos de los temas que emergieron en los espacios de bordado a través de entrevistas semiestructuradas realizadas a 5 mujeres. Algunas de las entrevistas fueron conversaciones

En el marco de la segunda ola del feminismo, que abarca desde finales los años sesenta hasta comienzos de los setenta del siglo XX aproximadamente, se posicionaron las epistemologías feministas, cuyo objetivo principal fue darle un giro a la forma de producción del conocimiento donde problematizaba el lugar del sujeto y el objeto de estudio visto con los lentes de género. Entre las cosas que esto permitió, como lo mencionan Blazquez-Graf, Flores y Río (2010: 22-23), se encuentran la crítica a los marcos de interpretación de la observación; la descripción e influencia de roles y valores sociales y políticos en la investigación; la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad; y las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica.

Estas críticas se recogen en el concepto acuñado por Haraway del *conocimiento situado* que, además, despliega reflexiones de carácter ontológico, ético y político. En contra de los *buenos trucos* del objetivismo, Haraway nos propone dar cuenta de manera crítica y reflexiva de nuestras propias prácticas de dominación, así como de los privilegios y formas de opresión presentes en nuestras posiciones y las de los demás para poder vivir bien en el mundo (Haraway, 1988: 579).

3. Respecto de la relación de Daniela, coautora de este artículo, es bueno aclarar que ella no solo se aproxima al tema del bordado desde intereses académicos, sino también desde su experiencia como una receptora frecuente de bordados enviados por su madre, a través de los cuales ambas actualizan sus vínculos de parentesco por cuanto no residen en la misma ciudad.

sincrónicas; otras, asincrónicas a través de Instagram o WhatsApp. Con esta técnica se indagó por las emociones relacionadas con el bordado y las clasificaciones de las distintas puntadas no solo en términos técnicos, sino también en cuanto a valores estéticos y aspectos relacionados con la habilidad, la destreza y el virtuosismo con los que se ejecutan estas puntadas. Las historias publicadas en Instagram, especialmente aquellas que daban cuenta del intercambio de bordados, o de comentarios y reacciones entre las bordadoras a los bordados de otras, fueron seguidas con especial interés puesto que permitían ahondar en las relaciones que se construyen entre bordadoras agenciadas por el bordado mismo.

Las voces y los bordados que se presentarán en este escrito pertenecen a mujeres bordadoras que viven en Medellín, Santa Helena (Depto. de Antioquia) y Cali (Depto. del Valle del Cauca), cuentan con 20 a 35 años de edad, son profesionales o están en proceso de terminar sus carreras, bordan desde hace varios años y trabajan con el bordado por comisiones, además de ser artistas (por ejemplo han explorado el muralismo, el quehacer textil, la pintura, etc.). En el caso de Diana, borda hace 6 años, y desde hace 2 se interesa por construir puentes entre su experiencia personal y su papel simultáneo como investigadora en relación con el bordado.

Apuntes teóricos para explorar la fuerza del bordado

Los bordados cuentan historias, contienen memoria y encierran formas de *saber hacer* (por ejemplo, ciertas puntadas). Pero también activan el deseo de tenerlos, de apropiarse; y a través de ello ponen en marcha prácticas como el trueque de afectos a través de piezas cargadas de admiración y reconocimiento entre quienes bordan. Son, además, regalos o dones embebidos de sentimientos que nos acercan y a través de los cuales se manifiesta la presencia de los otros en nuestras vidas.

Diana, así como las mujeres con que se ha relacionado para esta investigación, otorgan al bordado un *poder* de activar aspectos que trascienden los aspectos formales de las técnicas empleadas en este oficio y los productos obtenidos. Es una *fuerza vital* que las bordadoras reconocen en el bordado, la cual provee un camino de introspección y reflexión que hila (para algunas, incluso, reconcilia y sana) la historia singular con una historia colectiva en la que se legitiman y se da lugar a ciertos valores y habilidades, y en la que se resignifican experiencias sobre el ser y estar en el mundo de las mujeres. Entre las cosas que activa el bordado se encuentra, por ejemplo, un deseo por intercambiarlo con otros bordados a través de canales mediados por asuntos morales, estéticos y no económicos.

El llamado *giro afectivo* descrito en la literatura contemporánea (Ahmed, 2015; Portisch, 2010; Richard; Rudnykyj, 2009) provee elementos relevantes para pensar el poder que tienen las cosas de afectarnos y ser afectados por nosotras a partir del cruce entre sentimientos, materia, política y ética (Lutz, 2017). El concepto de afecto da cuenta de un diálogo interdisciplinario (entre la filosofía, los estudios culturales, literarios, feministas y *queer*) guiado por preguntas sobre el lugar de los sentimientos en la vida individual y social, y sobre su capacidad de accionar o agenciar diversos procesos cuyos resultados debemos ver en su desenvolvimiento, en lugar de pensarlos como asuntos acabados. Este concepto se pone como una alternativa o complemento al concepto de emociones desde una perspectiva más amplia para pensar lo que activa, se mueve y da sentido a la vida humana (Lutz, 2017), aquellas fuerzas que mueven, atraen, repelen y provocan a las personas (Rutherford, 2016). De ese modo, la vitalidad, la intensidad, la indeterminación y la potencialidad son posibilidades que están en el concepto de afecto sin que sea necesario que estas coincidan con un objeto de significado discreto y lingüísticamente codificado como sí lo son, por ejemplo, las emociones (Massumi, 2002; Mazzarella, 2009). En palabras de Massumi (2002), los afectos corresponden a una intensidad corporalmente sentida, el sentimiento de tener un sentimiento, la potencia que emerge en el espacio entre el movimiento y la calma. Los afectos nos ponen ante sentimientos que, por estar en desenvolvimiento, están inconclusos. ¿Qué subjetividades emergen en mujeres bordadoras y qué cualidades afectivas sostienen sus redes para que sus bordados, además de piezas bellas, sean un mensaje político, una apuesta por dignificar el lugar de la mujer en la sociedad, un compromiso de cuidado por el planeta y una forma de actualizar un lazo de parentesco? ¿Y qué economía de afectos es esta cuando los bordados son el medio de intercambios vistos como un fin para el goce y una alternativa a las transacciones mediadas por el dinero?

La teoría de los afectos nos permite pensar el bordado, más que como un producto acabado de valor estético y simbólico, inerte o pasivo, como un asunto vivo que emerge en acciones conjuntas entre cuerpos, materiales, emociones y experiencias (Pérez-Bustos; Márquez-Gutiérrez, 2015), y que siempre está en desenvolvimiento. No se trata de una tela en blanco que espera ser llenada con inscripciones de hilo hechas con aguja y por una mano que, dócil, sigue órdenes de una mente creadora; al contrario, es un sustrato vivo que se alimenta, por un lado, de la relación intersubjetiva entre el cuerpo de quien borda y los materiales, y por el otro, de los movimientos de otros cuerpos y materias que también lo van tejiendo en colectivo. Si bien es un asunto individual, el bordado vive para otros (por ejemplo, cuando se borda para darlo como un regalo muy especial a nuestros seres queridos o para ser intercambiado con

otra persona a quien consideramos virtuosa en el bordado). Su hacer alterna tiempos en solitario y espacios de intensa socialización. Además, siempre está inconcluso porque no se agota en los límites de la tela, el hilo o el diseño, sino que se extiende en las memorias y sentimientos que fija de forma relacional para los sujetos, o en las puntadas y formas que se vuelven repertorio reinterpretado en manos y desde los cuerpos de otras bordadoras.

En lo que sigue retomaremos, primero, la experiencia de Diana con el bordado y la forma como este se convierte en un puente entre su historia singular y una historia colectiva, en la cual reconocemos elementos que han hecho del bordado un oficio feminizado y sin injerencia en lo público, y que ella –al igual que muchas otras mujeres– ha buscado resignificar. El apartado comienza con una viñeta de la autora de la que luego derivaremos algunas reflexiones sobre el cruce entre sentimientos, supervivencia y bordado, que confluyen en las subjetividades de mujeres bordadoras como sujetos políticos y autónomos. Aquí traeremos la experiencia de otras jóvenes mujeres que resuenan con lo expresado por Diana. En sus casos, el bordado ha sido un camino de descubrimiento, de reconciliación y de sanación, además de una forma de sustento económico. Luego, siguiendo uno de los hilos en la historia de Diana, nos adentraremos en la práctica del trueque, común entre un grupo de bordadoras para proponer que el trueque de bordados por bordados da lugar a un intercambio, sobre todo de afectos, que a su vez irrigan, movilizan y ayudan a sustentar diversas formas de estar y hacer comunidad. Antes de tocar estos temas, nos detendremos brevemente en la visibilidad que el bordado ha cobrado en el escenario nacional para construir un contexto que muestra su revitalización, puesto que de ser un oficio feminizado enmarcado en la esfera doméstica ha saltado a convertirse en una apuesta política, e incluso en una metodología de investigación protagonista de espacios y debates públicos.

El giro hacia el bordado en el escenario nacional

En Colombia, como ocurre en el resto del mundo, bordar es una práctica que convoca un número creciente de mujeres jóvenes e incluso hombres (aunque estos en menor proporción). En algunos casos se trata de asociaciones con carácter de emprendimiento y comercialización, apoyadas por fundaciones y organizaciones diversas, pero también han cobrado fuerza varios colectivos que agencian actos políticos en función de reivindicar derechos reproductivos de las mujeres u otros procesos de lucha y denuncia.

Sin la pretensión de hacer una revisión exhaustiva de la movida del bordado en nuestro país, queremos dar algunos ejemplos relacionados con los tipos de práctica que

mencionamos. Entre los primeros casos cabe destacar el tradicional grupo de bordadoras de Cartago⁴: este apropió la herencia española de la práctica en cuestión (desde la época colonial por las madres vicentinas); pero de forma gradual, con el pasar de las generaciones, esta fue integralmente asumida por varias mujeres que conformaron talleres y proyectos de emprendimiento integrados en la actualidad por 1500 mujeres aproximadamente. El grupo cuenta con un museo en el que se puede apreciar tanto la historia como algunos de los productos de las bordadoras; asimismo, se realizan pequeños recorridos por la ciudad y planes de compras, entre otras actividades.

En el segundo grupo se encuentran bordadoras con un carácter más político y de reivindicaciones sociales como los costureros de Sonsón y el costurero de la memoria, del que forman parte agrupaciones de mujeres que utilizan el bordado como una forma de reconstruir memoria colectiva y de denuncia social frente a la violencia sistemática sufrida en sus poblaciones⁵. El dinamismo y la representatividad que estos colectivos cobran en Colombia contrasta con la escasa sistematización de sus experiencias en términos de un registro más amplio y académico de las diferentes iniciativas, lo mismo que de sus formas de acción y articulación (Sánchez-Aldana; Pérez-Bustos; Chocontá-Piraquive, 2019). En ese sentido, el trabajo de Sánchez-Aldana *et al.* (2019) es un gran aporte pues brinda un mapeo de varias formas de activismo textil presentes en la ciudad de Bogotá en 2017, mostrando y clasificando distintas acciones en la escena local.

Fuera de Bogotá, otras iniciativas de sistematización incluyen proyectos como el Costurero Viajero, realizado en el Museo La Tertulia de Cali en 2018, cuyas finalidades fueron realzar narrativas de reconstrucción de memoria y reparación, y sentar las bases de un archivo digital que recogiera de forma ordenada estos relatos desde sus componentes textiles y sociales⁶. Adicionalmente destacamos la Juntanza de Bordado Nacional contra la Violencia, una iniciativa más grande de encuentro de mujeres de distintos colectivos en Colombia que alzan sus voces y muestran sus

.....

4. Cartago es un municipio situado en el norte del departamento de Valle del Cauca, fronterizo con el departamento de Risaralda. Desde principios del siglo XX, un grupo de mujeres en esta población recogió ideas asociadas con las prácticas del bordado que veían en los vestidos de las españolas y las convirtieron en una actividad consuetudinaria que, poco a poco, ha salido de los espacios domésticos para constituirse en posibilidades comerciales. De allí que la alusión a los *bordados de Cartago* no se oriente a un solo grupo, sino a múltiples colectivos con diferentes propósitos que convergen en esta actividad. Para más información, ver Pérez-Bustos y Márquez-Gutiérrez (2015).

5. Para más información sobre los costureros, ver <https://hacemosmemoria.org/2020/10/02/el-costurero-de-tejedoras-por-la-memoria-de-sonson-cumple-una-decada/> y <https://www.cinep.org.co/Home2/component/k2/374-costurero-de-la-memoria-reconciliar-a-traves-del-arte.html>

6. Para más información, ver <http://www.costureroviajero.org>

bordados como repudio a distintas formas de violencia, en especial de género, desde hace más de 7 años.

A lo anterior podemos sumar muchas otras iniciativas que han explorado las redes sociales (en especial Instagram) y las plataformas virtuales para continuar con sus actividades. Nos referimos a grupos como El Costurero, con un enfoque de género que busca generar espacios de comunión entre las labores textiles y el feminismo; Salón Bordado, que centra su trabajo en brindar un espacio de exposición de las labores textiles que se hacen en Colombia, especialmente las que hacen las mujeres jóvenes; y Miércoles de Chicas, que se gestó como un espacio de denuncia social a través de los hilos⁷.

Dentro de las manifestaciones que desde lo simbólico y colectivo cobra el bordado está su rol como práctica de reparación y sanación dentro de ejercicios para salvaguardar las memorias de sobrevivientes de la violencia, y como forma de resistencia. Algunos ejemplos de esto son el Costurero de Montes de María (las tejedoras de Mampuján), que se gestó como espacio para enseñar a los sectores de víctimas y sobrevivientes del conflicto armado colombiano la labor del bordado como muestra de reconciliación y catarsis sobre los hechos victimizantes (Belalcázar; Valencia, 2017); y la experiencia de las mujeres atrateñas, cuyo taller de costura fundado en Quibdó después de sufrir desplazamiento forzoso surgió como un proceso de autogestión que se ha convertido en un lema insigne del trabajo colectivo de la zona (Quiceno-Toro, 2021).

Al margen del origen de los colectivos o su función en la sociedad, podríamos argumentar que el bordado activa asuntos que van más allá del bordado mismo en todos los casos; así, la puntada, el hilo, la tela y la aguja se vuelven vehículos para reunirse alrededor de temas como el cuidado del cuerpo y del planeta, para preguntarse sobre el rol de las mujeres –a quienes históricamente se les ha asignado este oficio– o para fortalecer lazos de amistad e intercambiar distintos conocimientos, o incluso bordados. Por otra parte, el bordado y otros oficios manuales cobran más relevancia como formas de conocimiento en sí mismo, en tanto ofrecen metodologías de investigación participativas y de intervención social⁸. En esta literatura, que es creciente, podemos encontrar exploraciones sobre el bordado como un campo ontológico, epistemológico y de acción colectiva (Pérez-Bustos; Márquez-Gutiérrez, 2015; Pérez-Bustos, 2016). En estos trabajos es clara la forma como el bordado

7. Para más información, ver <https://www.elcostureroseminariotextil.com>; <https://www.instagram.com/salonbordado/?hl=es>; <https://www.instagram.com/miercolesdechicas/?hl=es>

8. Para una revisión de esta literatura a nivel mundial, ver Gandolfo y Grace (2009), Kapitan (2011), la edición especial de *Journal of Arts and Communities*, volumen 1 y 2 (Afolabi; Shercliff; Speight, 2020), y Shercliff y Holroyd (2020).

provee un lenguaje de aprendizaje para quien investiga y un lugar de contestación y revisión de la producción tradicional de conocimiento, pues abre una reflexión sobre la propia subjetividad y las relaciones con los otros (humanos y no humanos) desde el cuidado; provee formas de escritura alternativas; y cataliza y construye acciones políticas en el mundo.

Bordar en primera persona: confluencia de una historia singular y social desde el cuerpo

Hace casi cuatro años que comencé de nuevo a bordar y desde entonces no he parado. Recuerdo que tuvo que ver con mi despido de un colegio para señoritas en Cali, paralelo a una ruptura amorosa. Por ese entonces, una de mis mejores amigas me invitó a ponerme en la tarea de hacer algo con las manos y, en sus palabras, dejar de sufrir tanto, de ahí que mi emprendimiento inicialmente se llamara “Borda la Pena”. La iniciativa me sirvió para sostenerme económicamente y también sobreponerme emocionalmente. Esta misma experiencia del bordado como algo sanador la encontraría referida en muchas otras historias de mujeres bordadoras para quienes algo que comenzó como un hobby, permitió sobrepasar una crisis existencial e incluso proveer recursos para sus gastos y los de su familia. (Registro de campo, 18.11.2019)

Estas notas de campo de Diana al interrogarse sobre su propia relación con el bordado expresan la vida que este último presta a quienes entran en relación con él. En esta relación existencial nos asomamos a una subjetividad que ensambla “modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo, miedo, entre otras cosas, que animan a los sujetos que actúan” (Ortner, 2005: 37). Reconocer la importancia de los procesos interiores y sus estados afectivos ha llevado a autores contemporáneos a inquirir sobre las estrategias existenciales y su relación con las formas de gobernanza, poniendo en relación el individuo y las instituciones (Biehl; Good; Keliman, 2007). Ortner (2005: 42) define la subjetividad como una “conciencia específicamente cultural e histórica” en alusión a los procesos psicológicos y su entrelazamiento con aspectos colectivos, y por ende, sociales. En la siguiente nota de campo vemos estas últimas ideas expresadas desde la impronta de las formas de vigilancia en el cuerpo, que es tanto singular de Diana como de un cuerpo colectivo formado por muchas otras mujeres bordadoras; un cuerpo que es “parte integrante de procesos técnicos, políticos y sociales” (Biel, 2007: 8).

Mi habilidad y destreza para bordar se conecta con mis años de colegio. Estudié en un colegio de monjas en donde me inicié bajo la instrucción severa de las religiosas con el

punto de cruz (tipo de puntada). En ese momento no pensé que el bordado fuera lo mío. Las hermanas, con su rigidez, hicieron que le tomara distancia a estas tareas, también por su insistencia en que era un oficio naturalmente femenino, de “toda mujer de bien”, haciéndolo ver como algo que indiscutiblemente estábamos destinadas a realizar las mujeres en nuestro espacio doméstico y como parte de nuestro rol. Luego entendería que la concepción de las religiosas estaba alineada con la institucionalización de los roles desde los cuales son construidos socialmente los géneros; dicho de otra forma, de aquello que la sociedad considera válido y legítimo en una mujer frente a los hombres. (Registro de campo, 07.10.2020)

La socióloga Magdalena León (1995) se refiere a *construir la identidad* para pensar el rol como un estándar reconocible y aceptable, que llevado al género es esa norma que se toma para explicar la diferenciación sexual. Así, la sociedad aparece organizada alrededor de una diferencia que permea los roles de los hombres y las mujeres, que son internalizados por todos los individuos y transmitidos en el proceso de socialización encargado de construir la identidad (León, 1995). De acuerdo con este planteamiento, el bordado se ha concebido, tradicional o históricamente, como una tarea inherente al rol de ser mujer.

A Diana, como a tantas otras mujeres de generaciones atrás, las monjas le enseñaron ciertas disposiciones y prácticas que, desde el lenguaje no verbal del bordado, forjaron en ella lo que se suponía que debía ser una *mujer de bien*⁹. Desde lo más visible, como las puntadas, hasta asuntos como la manera de sentarse¹⁰, cómo coger la tela, lo que está bien o mal en cuanto a la importancia del reverso en las labores (tanto así que los bordados se desbarataban cuando su reverso no era apropiado), cuántos hilos usar de la madeja y la forma de hacer los nudos. Todos estos aprendizajes se sedimentaron en su cuerpo y, hoy en día, ella puede reconocerlos en su manera de bordar, incluso si trata de resistirse a estos. Si analizamos de formas retrospectiva y reflexiva la forma en que estas disposiciones forjaron su propio modo de bordar, encontramos una conexión entre su cuerpo y la historia que este lleva inscrita en términos de su identidad de género, en cuya construcción contribuyeron las enseñanzas de las religiosas que la educaron.

.....
9. A propósito de una exploración entre oficios manuales, espacios monacales y construcción de la femineidad, ver Rodríguez (2009).

10. “El ‘panóptico interiorizado’, específicamente femenino, por otro lado, no se limita a la vigilancia ejercida sobre la propia apariencia; por medio de él, la mujer tradicionalmente ha sufrido una censura (y finalmente, ha ejercido una autocensura) de la sexualidad que difiere radicalmente del comportamiento sexual que en nuestra cultura se espera de los hombres (...). Quizá como corolario de esta censura de la propia sexualidad, las mujeres, según nos dice Bartky, tendemos a limitar el alcance de nuestros propios movimientos, a ocupar el mínimo de espacio, como quien pide excusas por existir” (Castellanos, 1996: 36-37)

Los movimientos feministas han reivindicado el papel del bordado incluso como acto político. Diana, como muchas mujeres jóvenes, construye a través del bordado una dimensión nueva de su ser como *sujeto político* en la medida en que es consciente de la exposición personal y social ante el ejercicio del poder, tal como lo apunta Butler (2001). Paradójicamente, un oficio feminizado, asociado a los espacios domésticos y sin mayor reconocimiento por fuera de los círculos de quienes bordan, y que incluso se disputa un lugar entre las artes plásticas y visuales, se convierte en una plataforma potente para resquebrajar el propio espacio de representación y de relaciones que ha definido a las mujeres de ayer y hoy. Este conocimiento, siempre transmitido de mujeres mayores a mujeres jóvenes –algunas de ellas religiosas, otras mujeres dentro de las redes de parentesco– es un saber iniciático al mundo de lo que significa construirse como mujer. Lo interesante es que las experiencias actuales han hecho de este saber ordinario un asunto de supervivencia y cuidado que, si bien era inicialmente dirigido a los miembros del hogar (pensemos en que, desde la Colonia, una mujer de bien remienda la ropa de su esposo e hijos), ahora se extiende a través de redes más extensas que incluyen nuestra supervivencia como especie y la vida en nuestro planeta. Las palabras de Diana, escritas en sus notas de campo, retoman estas ideas:

Pasar de la sujeción del poder a la constitución política de la autorreferencia como sujeta tiene un sentido mayor si se piensa que es un paso posibilitado por el bordado, un oficio que desde su construcción histórica ha sido feminizado, a través del cual las mujeres fueron disciplinadas en un orden colonial: sus cuerpos, la validación de sus roles y atributos de la mente, en senda inferioridad frente a los hombres. Ahora, el bordado se transforma en un espacio reflexivo, de búsqueda para pensar en mí como sujeto histórico, es decir, como agente que incide en procesos de transformación social y cultural, pero desde el reconocimiento de la historia social e individual que me atraviesan. (Registro de campo, 14.11.2020)

Además de la relación entre historia social e individual, encontramos una relación intersubjetiva entre el cuerpo y el bordado sobre la que vale la pena detenernos. Materiales como el hilo y la tela, o un instrumento como la aguja, no son entes pasivos a la espera de que las manos los manipulen, sino que interactúan con un cuerpo y su historia para que emerja el bordado. Autores como Ingold (2000; 2013) o Castellanos (2019) se han referido a la relación intersubjetiva entre materiales y creadores poniendo como ejemplo los oficios de la cestería y la alfarería. En el primer caso, Ingold nos propone pensar un canasto como un campo de fuerza en que las manos, las fibras y sus movimientos en el aire no son para nada mecánicos, aun cuando exista un saber-hacer de parte de quien teje. El canasto emerge del diálogo entre

estos elementos. Reconocer esta interacción desafía la concepción del objeto como la copia de una idea preestablecida en la mente de un artesano y que se plasma sin alteraciones. En el segundo caso, Castellanos explora la envidia de las vasijas desde el punto de vista de las cualidades plásticas de la arcilla que también conducen a la envidia del alfarero. Siempre habrá una negociación del alfarero con la arcilla, cuya plasticidad le otorga propiedades que afectan a quien la moldea. Respecto al bordado, seguir estas ideas nos permite reconsiderar que si bien puede haber una noción previa al bordar, esta no se plasma en un lienzo sin cambios, puesto que en el movimiento de las manos, la aguja, el hilo y las interacciones con la tela surge de forma paulatina una puntada que luego se transforma en un diseño. Así lo reconoce Diana en otro apartado de sus notas de campo:

Hay algo propio en el momento en que trazo una idea, uso la aguja, los hilos y la materializo en la tela; es decir, que comunico un sustrato de identidad y la pongo en aquello que creo. No es una transmutación: es una especie de negociación que tengo con lo que bordo, con ese objeto que, a su vez, me entrega una forma que me habla con un lenguaje que entiendo y ayudo a construir. (Registro de campo, 09.11.2020)

Para muchas bordadoras, el bordado traza un camino introspectivo que las conecta con su historia personal desde una perspectiva reflexiva y crítica. Muchas le reconocen al bordado una capacidad sanadora, tranquilizante y hasta de goce. A algunas las enferma no poder bordar: “Cuando estoy triste me refugio en mi bordado. Me ayuda a pensar en otras cosas, a subir el ánimo”; “En este tiempo que dejamos de vernos [por las restricciones sanitarias impuestas para combatir la pandemia de la COVID-19] me ha servido hacerte esta colcha bordada porque pienso en ustedes y me siento cerca. Bordar aleja la tristeza” (Florencia Montes, comunicación personal, 20.04.2020). Estas son frases que la madre de Daniela repite a menudo. Como ella, otras mujeres han hecho del bordar su anclaje en el mundo en el sentido de permitirles construir y actualizar lazos de parentesco (madre-hija) con los que contrarrestan la ausencia. Para muchas otras mujeres, el bordado es también una fuente de ingresos que asegura su subsistencia económica y la de sus familias.

Dana, otra bordadora que desde muy pequeña estuvo familiarizada con la actividad textil, nos muestra el bordado como un camino de construcción de la identidad y de resignificación de las relaciones de parentesco. Ella borda unos discursos en que interpela los actos de género, es decir, aquellas actitudes que desde su familia la situaban en tareas, lenguajes y responsabilidades consideradas exclusivamente para mujeres. A través del bordado, Dana resignifica estas experiencias; además, por medio de su labor textil, hurgó e inquirió en la historia familiar en busca de una

identidad. Estas son las palabras que le escribe a Diana cuando esta última le pide que describa quién es y cómo llegó al bordado:

(...) sí, esculqué mucho la historia familiar, y estudiando la historia familiar salió lo de la herencia textil por parte de mi abuela materna porque ella siempre fue costurera y siempre hizo los vestidos de sus hijas y hacía los cojines de la casa ella misma. Entonces, bueno, empecé a ahondar en esa investigación, empecé a buscar y era una búsqueda de identidad y a la par con la historia de mi papá. Mi papá vivió en un espacio en que había mucha selva, entonces a mí nunca me llevó él a la selva porque yo era mujer. Todas fuimos mujeres en mi casa y yo siempre quería ir al monte con él, pero nunca pasó. (Notas escritas de Dana Vidales, 03.10.2020)

Si bien las mujeres de la casa de Dana bordaban, no fueron ellas quienes le enseñaron a hacerlo, sino que aprendió en un costurero, como queda claro en el siguiente fragmento de la recapitulación que hizo respecto de su vida:

(...) también recuerdo que fue que yo siempre quise que mi mamá me enseñó [*sic*] a bordar, pero nunca se daban los tiempos. Era como “¡Ay, sí, yo le enseño!”, pero fue más fácil en el costurero de señoras. Fui allá con las señoras, estuve varios meses y aprendiendo puntadas fue que decidí cuáles eran las propias para mis peces. Entonces decidí hacerlos bordado, y ya pues como esos objetos. Esos peces fueron muy significativos para mí porque viéndolos entendí muchas cosas como de la historia familiar. Fue una especie de, como de, no sé si decirlo..., como sanación. Pero fue un respiro para mí hacer esos objetos, porque de cierta manera me reconcilié con las historias familiares por ambos lados. Del todo no, pero sigo en ese proceso. Pero fue algo muy bonito. Entonces ahí fue el momento en que se cruzaron mis aprendizajes y búsquedas y pude también juntar como lo que yo sabía desde chiquita y lo que estaba aprendiendo en la universidad. De ahí vi un lenguaje que era muy propio para la búsqueda mía, plástica y también conceptual. (Dana Vidales, comunicación personal, 16.10.2020)

Las palabras de Dana son testimonio del bordado como un camino de reconciliación y sanación, y de la manera como el bordado se convierte en un lenguaje que junta, desde estos sentimientos, lo plástico y conceptual.

Laura, otra bordadora, escribió lo siguiente sobre sus inicios en el bordado:

Cuando bordé la primera puntada sentí una conexión indescriptible que simplemente me desconectó con todo eso que era y sentía por esa época. La calma que sentí (y sigo sintiendo) y el comprender el poder tan grande que tiene fueron suficientes para querer seguir explorando este hermoso mundo y convertirlo en mi lenguaje personal. (Notas escritas por Laura Rojas, 15.10.2019)

Esa ruptura vivida por Laura es la entrada a nuevas rutas. Cabe decir que para ella el bordado no es un escape, sino una reafirmación en el mundo, quizás un mejor anclaje desde el cual puede crear sabiendo que las puntadas, la aguja y el hilo son su lenguaje. Laura siente calma con el bordado; y esta es un sentimiento que nos habla no desde la inacción o neutralidad que brinda un pretendido entretenimiento al acto de bordar, sino desde múltiples instancias que pueden ir, por ejemplo, desde rupturas con el pasado hasta ciertos elementos de discontinuidad con el esencialismo transversal en la experiencia hegemónica de los roles tradicionales de género.

De igual manera, descubrir y experimentar con otras puntadas es un ensanchamiento en la recreación de la realidad de algunas bordadoras. Una guía no es una tutela: si bien es cierto que para muchas de ellas el aprendizaje del bordado estuvo a cargo de sus familiares (especialmente la madre), poco a poco entendieron que su deseo penetraba la superficie de un oficio *generizado* y se expresaba a través de nuevas ideas, como se puede corroborar en las palabras de otra creadora, María Alejandra, extraídas de una entrevista:

Mi mamá ha bordado toda su vida. A ella le enseñó su madre, así que a mí me parecía perfecto porque, además de tener todos los materiales en casa, iba a tener su guía y su experticia. En ese momento ella estaba trabajando punto en cruz, así que empezamos por ahí, y no me gustó. Me parecía que era muy técnico y muy rígido, además de que no quería sentarme a bordar baberos para bebés. Qué aburrido. La idea era aprender la técnica de la forma más precisa desde el principio, y eso hizo que empezara a hacerme muchas preguntas sobre los procesos de enseñanza y de aprendizaje; sobre los intereses, y lo que denominamos como “habilidad” o incluso “talento”. Me las ingenié para diseñar mis propios patrones de bordado porque los vegetales y los ositos no me producían ni el más mínimo interés. Dice mi madre que era una alumna muy rebelde y testaruda, pero que nunca dejó de admirar la capacidad que tenía para apropiarme de las cosas y hacerlas funcionar a mi manera. Y así fue como terminé bordando los rostros de personajes reales o ficticios de la cultura pop, de los que reconozco haber aprendido alguna cosa. Después abandoné el punto en cruz y empecé a bordar mis dibujos con puntadas más libres, y desde ahí no he parado. (María Alejandra Fajardo, comunicación personal, 19.10.2019)

Para María Alejandra, su inserción en el bordado fue, definitivamente, una apertura de puertas para forjar una exploración estética del acto y de la cualidad política de la bordadora como sujeto, correlato de la libertad. Reaccionando a sus palabras, Diana escribe lo siguiente en uno de sus escritos de campo:

Tal como para María Alejandra, el bordado también fortaleció en mi proceso individual, la facultad de soltar, levantar amarras en la búsqueda de mi propia huella. Es decir,

empecé a buscar puntadas que me permitieran eso, dejar soltarme a mí en ese hacer, en ese encuentro del dibujo, los hilos, las agujas y la tela. Pienso en el acto de soltar porque, una cosa que también aprendí, es que en el bordado, a pesar de los posibles errores, no hay error. Cada línea que trazas es algo que marca tu ser, lo que eres, cómo eres, lo que está mutando en ti. Entonces, ¿cómo podría haber un error? Claro, difícil entender esto de buenas a primeras. Hacer cada bordado requiere un proceso: elegir un diseño –o hacerlo desde cero–, seleccionar una paleta de color, pasar la imagen a la tela, bordar horas, horas y horas, entregar todo ese tiempo y luego dejar ir, sin apego, esa imagen que hiciste con tanta dedicación y que luego reelaboras. En primer lugar, es una reevaluación personal que, más que producto de un error, es una refrendación de la constante inquietud por la reafirmación individual, si se quiere, por la identidad, por la autorreferencia y saber que el bordado también es una posibilidad de reparación, de sanación a través de lo que has hecho. (Registro de campo, 05.02.2020)

Continuemos ahora con lo que pasa cuando los afectos se intercambian a través del trueque de bordados para explorar otros valores que emergen y se materializan en el movimiento de creaciones de tela e hilo.

Hagamos un trueque: intercambiando afectos y experiencias colectivas de mujer

El *truequiar*, término coloquial con que algunas bordadoras designan el acto de intercambiar sus bordados sin la mediación de algo distinto al bordado mismo, comenzó como *un antojo*. Inició hace un poco más de dos años: Diana admiraba mucho el trabajo de otras compañeras bordadoras y no quería copiarlo, pero tampoco le gustaba la idea de pagar por algo que también podía hacer. Decidió, entonces, arriesgarse a entablar un diálogo por Instagram que pudiera llevar a intercambiar lo que hacía por las creaciones de otras mujeres. Ella lo describe de esta forma en sus notas de campo:

Mi primer trueque fue como lanzarse al agua, de una sola. Se lo propuse a Laura, una bordadora de Bogotá que durante mucho tiempo intentó crear un espacio de comunión con las bordadoras jóvenes de Colombia a través de WhatsApp, pero no lo había logrado. Le dije que si ella se animaría a intercambiar una pieza suya por una mía, y no titubeó. Recuerdo que le pedí que me dijera qué le gustaba y ella me indicó una foto de mi Instagram que correspondía con un bordado de un chico con máscara de ratón que había hecho hace poco. Le dije que sí, y ella a cambio me envió una camiseta que había bordado con un logo del Club de Bordado Colombia y un pequeño pin bordado hecho con una tapa de gaseosa. (Registro de campo, 04.01.2020)

Diana no recuerda a ciencia cierta cuántos trueques ha hecho hasta el momento. Sabe que lo que arrancó entre un par de mujeres se ha extendido hoy más allá de sus alcances a tal punto que recibe invitaciones a *truequiar* de otras bordadoras que la abordan de forma tímida, como si eso fuera un asunto poco conocido para Diana. También se siente orgullosa de que sus trueques hayan llegado más allá de Colombia; en una ocasión llegó a intercambiar bordados con otra bordadora que estaba en México.

Como lo describió la misma Diana en un reporte de campo, el trueque no solo corresponde al intercambio de un bordado por otro, sino también de historias ambientadas con palabras y fotos en Instagram. Una vez los bordados llegan a sus destinos, cada una de las partes involucradas sube una imagen del bordado adquirido y así comienza a formar parte de la historia de Instagram de cada una. Aquí transcribimos parte del diálogo en Instagram entre Diana y otra bordadora, Daniela Tamayo; la primera se encontraba en Cali y la segunda, en Medellín. La temporalidad de esta conversación es la siguiente: primer contacto a través de Instagram 27 de febrero de 2020; el 16 de abril, Mala Hierva recibió el bordado de Diana; y el 25 de abril, Diana recibió el bordado de Mala Hierva.

Diana (D): Quiero algo bordado por ti!!

Regularmente hago trueques pero entiendo que vendes

¿Qué tienes disponible y cómo?

Graciassss

MALA HIERVA (MH): Holaaa bella que lindo ese espíritu de artesana de truequear me encanta la idea, hagámoslo real

Dime qué te gustaría y de una !!!

D: Jajajaja me encanta que te animes yo respeto las dos posturas [es decir, la de quien vende y la de quien hace trueque]

Quiero todo

Jajaja Me encanta tu trabajo

La sirena puede que sea mi favorita

MH: ay que lindo leer eso mil gracias bella, de una, la quieres en camiseta o la quieres en la tambora y yo te la hago de una.

D: En la tambora estaría genial, y a vos qué te gustaría?

MH: Listooo yo te hago una bien hermosa , déjame llevo a la casa que voy caminando y miro tus bello bordados

D: Ay que emoción claro, Quedo atenta

MH: Bella holaaa vi tu perfil y divinooo todo, qué tesa eres !! Pero pues no te voy a poner a hacer animales bien difíciles jajaja hazme unas plantas lo dejo a tu inspiración

D: ¿Estás segura? Creo que lo chévere es darte algo que te guste

MH: Siii segura , me gustan mucho las plantas entonces lo que quieras hacer con ellas está bien 😊

D: ¡Listo! Yo sigo dudando si camiseta o tambor, me encanta tu gráfica

MH: Yo quiero en tambor porfis y gracias ✨🌿

[Finalmente Diana le hizo a Mala Hierva la figura de un conejo. Aquí sigue el final de esta conversación]

D: Me nació hacer eso, pero si no te gusta te hago la planta.

[Diana etiqueta la imagen del conejo con el nombre de Mala Hierva en su perfil de Instagram]



MH: muero de amooor qué hermosuraaa 🐱🐱🐱🐱

Gracias divino !

Tienes una energía hermosa ✨✨ tu sirena ya está lista , no la tengo aquí en casa por qué la estaba haciendo donde mi madre , apenas pase todo este lío del virus te la envió ❤️ [se refiere a las restricciones de movilidad impuestas como medida para contener los contagios por covid-19].

D: Estamos al habla



[Mala Hierva le envía la dirección postal a Diana, aclarándole que enviará el bordado con una amiga].

MH: bella, yo te envió la sirena la otra semana que viene un amiga de Medellín y me hace el favor de llevártelo porque aquí todo está cerrado 🐱

D: Tu tranquila, ya quiero que tengas el conejo no más

MH: ¡jajaja hermosa ! Mil gracias por ese conejo tan divino 🐱🐱🐱🐱

D: ⚡ Un gusto que lo tengas

MH: Yo nunca te mandé foto de la sirena, disculpa el despiste



D: Es hermosa!!! La amo. (Daniela Tamayo, Diana Castaño, conversación por Instagram, 27.02.2020/16.04.2020)

Como práctica económica, el trueque ha coexistido desde tiempo atrás con sistemas monetarios y de mercado (Graeber, 2011; Humphrey; Hugh-Jones, 1992; Polanyi, 1944). Asociado a sociedades consideradas arcaicas o premodernas –por ejemplo, comunidades indígenas rurales como las andinas (Tocancipá-Falla, 2008)–, es un sistema que, por el contrario, cobra cada vez más vigencia en los escenarios urbanos modernos (Angé, 2016; Fabre-Plata; Santamaría, 2012; Humphrey; Hugh-Jones, 1992; Thomson; Arango, 2013). De hecho, colectivos sociales, agrupaciones de ciudadanos e instituciones lo emplean y promueven como práctica que garantiza el abastecimiento de bienes y servicios en situaciones de iliquidez o inestabilidad política (Humphrey, 2002; Liesch; St. Hill; Birch, 1998), o como acto de resistencia, una forma de activismo alternativa al capital y en pro de una sociedad más incluyente, por ejemplo, bajo la impronta de las llamadas economías solidarias (Argumedo; Pimbert, 2010; Hirth; Pillsbury, 2013). Bajo esta última motivación podemos situar los trueques entre bordadoras y, en ese sentido, considerarlos una forma de activismo textil. Volveremos sobre este punto más adelante.

Desde la antropología económica, el trueque ha sido concebido como un fenómeno universal y contextual que pone en juego no solo dimensiones materiales (Humphrey; Hugh-Jones, 1992; Polanyi, 1944), sino también aspectos culturales, morales y hasta sobrenaturales. En este sistema de relaciones sociales de reciprocidad y redistribución, el intercambio se da según ciertas reglas y rituales, definidos y actualizados por los involucrados en el intercambio.

Como nos lo dice Humphrey (1992), el trueque comienza por el interés que cada parte tiene en el objeto de la otra, el cual se satisface en la transacción misma. Este planteamiento describe bien los intercambios de Diana con otras mujeres bordadoras, al querer tener una creación que, si bien pudieran copiar, prefieren obtener cambiándola por otro bordado de su autoría. El interés ocurre por reconocer habilidades y conocimientos de la otra bordadora que, a su vez, se quieren reciprocamente entregando otra pieza que materialice el propio virtuosismo. Estamos frente a transacciones que se inscriben en sistemas más amplios de creación de valor: en el querer ser dueña de un bordado de otra mujer que se considera *dura para bordar* no media un valor monetario para su intercambio; no porque no tenga valor económico, sino porque el valor tiene que ver con otros atributos que circulan por circuitos alternativos al dinero, cargándose de otros valores. La transacción produce alegría, satisfacción, orgullo por compartir algo de valor para una y, así mismo, tener un fragmento de valor para la otra. En el intercambio de estos afectos se actualizan relaciones de amistad y amor

que dan sustrato a una comunidad de mujeres motivadas por generar prácticas de cuidado mutuo y solidaridad como principios éticos rectores en sus relaciones. Por ello, el intercambio también representa la constatación de que son protagonistas de cambios de trascendencia en su entorno próximo y en el mundo.

En su trabajo sobre intercambio de miniaturas en la feria religiosa de Santa Ana en los Andes argentinos, Angé explora etnográficamente la forma como los objetos, los humanos y las entidades no humanas comparten un mismo campo ontológico que emerge desde los movimientos y flujos de valores como la fuerza y la suerte, pilares de una economía elemental de la vida en ese lugar (Angé, 2019). La autora llama la atención sobre la vitalidad impredecible y contingente de estos valores, que si bien son del dominio de las entidades no humanas, tienen desenlaces inciertos para los humanos. En su interés por cómo se asigna y transforma valor, Angé retoma el trabajo seminal de Nancy Munn en Papúa Nueva Guinea (1986), en especial su atención a prácticas de transformación de valor que fomentan una mayor expansión intersubjetiva como el Kula a través de los *cualisignos* (en inglés, *qualisigns*): propiedades encarnadas e imbuidas con valores dentro de determinados contextos sociales. En palabras de Angé, los cualisignos “ayudan a entender cómo lo pequeño se construye culturalmente como una cualidad deseable en objetos materiales que también reflejan los valores subjetivos del devoto” (Angé, 2019, traducción propia).

La propuesta de Angé arroja luces a nuestro caso en dos sentidos. El primero nos plantea la importancia de fijar la mirada sobre los valores que emergen en las transacciones mismas y en las que median no solo humanos, sino también otras entidades como los bordados. El segundo tiene que ver con la importancia del tamaño de lo que se intercambia, casi siempre de dimensiones pequeñas. Los trueques entre Diana y otras mujeres involucran bordados que son diseños por los que una bordadora se vuelve reconocida entre las demás; por lo general son figuras zoomorfas, zooantropomorfas, fitomorfas o seres abstractos en los que se despliega virtuosismo por la creatividad del diseño a partir del motivo creado, la(s) puntada(s), el medio en el que se plasma y la combinación de colores. Como ocurre en el caso de Angé, los bordados extienden la subjetividad de su creadora en el tiempo y espacio, a la vez que concatenan transformaciones en el valor de las cosas. Hacer un bordado para alguien más, o que va a ser *truequiado*, produce gozo y orgullo por la alegría y satisfacción de saber que estará en las manos de alguien que sabrá apreciarlo *mejor que nadie*: se convertirá en un retazo de memoria de unas manos hábiles y un cuerpo con historia; y será el testimonio de una amistad que es, además, una acción colectiva para afirmar otras formas posibles y solidarias de estar en el mundo (y al margen del dinero).

En este punto vale la pena detenernos sobre los cualisignos y la teoría de la producción de valor de Munn que inspira a Angé, por ser de interés para el bordado.

La propuesta de Munn se enfoca en entender las percepciones y experiencias de las personas al representar las cualidades de las cosas y cómo a través de estos procesos se expresa una teoría del valor que media el intercambio de estas, lo que a su vez contribuye a crear aspectos de la propia subjetividad y la vida social de quienes participan de este mundo. En estas percepciones no solo median las representaciones mentales o discursivas, sino también la manera en que esas percepciones están encarnadas en el cuerpo (Chumley; Harkness, 2013). Al explorar los procesos de socialización en Gawa (Papúa Nueva Guinea) a través de la huerta, la construcción de canoas, la brujería y las reglas de matrimonio, Munn muestra que la gente produce cualidades como la ligereza, la oscuridad, la pesadez y la flotabilidad, que a su vez producen valor al tiempo que generan “espacios tiempos intersubjetivos”: esto es, sujetos, relaciones, comunidades y también jerarquías y desigualdades (Chumley; Harkness, 2013).

De forma similar a como ocurre con las cosas en Gawa, los bordados son entidades cargadas de cualidades que les confieren las bordadoras: bordados *delicados, sutiles, tiernos, vibrantes y cuidadosos; reverses bellos y limpios o poco pulidos; puntadas acartonadas y poco orgánicas o bellas y liberadoras; diseños relajantes; artísticos, e hilos burdos o finos*. Estas son algunas cualidades que se enuncian no solo desde lo que se ve, sino también al hacer que los dedos recorran lo que trazan la aguja y el hilo sobre la tela mientras son orquestados por las manos. Estas cualidades otorgan ciertos valores de uso y cambio a los bordados y sus materiales, a la vez que median las subjetividades y relaciones sociales de esta comunidad. Mazzarella (2009), al hablar de los afectos, también se refería al modo en que los actos performativos que involucran afectos producen nuevas subjetividades y sensibilidades.

Andrea, una de las bordadoras más activas en la práctica del trueque de bordados, aprendió a bordar en el colegio, pero retomó esta actividad con asiduidad mucho tiempo después (cuando supo que por medio del bordado *podía explicar cualquier cosa*; por ejemplo, podía hablar de feminismo, hacer denuncia social e, incluso, bordar un logo). En la actualidad, el bordado es su principal fuente de ingresos. El acto de *truequiar* inició para Andrea, al igual que para Diana, con el deseo de tener un bordado que le interesaba, pero que no podía pagar o pensaba que no era justificable pagarlo porque ella podría hacerlo. Como queda claro por su testimonio, además de la sorpresa que surge de poder obtener algo sin la mediación del dinero, los bordados que se intercambian van acompañados de admiración y felicidad:

¿Cómo le digo a cualquier otra persona que quiero hacer un trueque? En ese momento, como que para mí era muy complejo. En mi cabeza era muy difícil cambiar la dinámica económica, y yo decía: “Pues parece, de pronto se ofende o yo no sepa transmitir”. O

bueno, no sabía como qué rollo había. El primer trueque que yo hice fue contigo, creo que tú fuiste quien me lo propuso [se refiere a Diana], y yo estaba súper feliz. Yo dije: “sí, obvio, sí quiero”. Y ya después como de esa primera experiencia, que para mí fue increíble, yo dije: “¡Guau! Qué bonito es poder intercambiar saberes, trabajos, admirar a, no sé, el oficio de otra persona, que esta persona admire también el tuyo y poder dejar a un lado lo que te digo, como todas esas lógicas capitalistas y esas lógicas de “si tú no tienes dinero, no puedes tener algo”. (Andrea Parra, comunicación personal, 20.10.2019)

Las palabras de Andrea (tal como en el diálogo entre Diana y Mala Hierva) dan cuenta de la reciprocidad afectiva a través del trueque que da lugar a sentir la necesidad de ser admirada por una persona a quien ella, a su vez, admira. La admiración tiene como referente el bordado, entonces la asignación del afecto que se expande en esta interacción tiene que ver, además, con la identidad de quien borda. La otra consideración es que Andrea cataliza, por fin, su deseo de hacer trueque, convencién-dose de esa posibilidad que surge de su proximidad con otras mujeres con quienes siente confianza y empatía.

El trueque pone de manifiesto otros valores morales que se relacionan con la censura a la copia, en el sentido de apropiarse de un diseño que perfectamente podría ser hecho por otra bordadora distinta a la que lo creó. Si bien el bordado se aprende viendo y repitiendo lo que hacen las demás, en el trueque emerge una comunidad distinta a la de espacios sociales como los costureros. En estos últimos se comparten ciertos saberes que son apropiados a partir de la imitación y la copia. Es más, emular es una invitación abierta a quienes participan en este espacio, pues se espera que quienes allí se congregan observen y repitan eso que ven hacer a las otras personas hasta que se convierta en un gesto *natural*, un conocimiento práctico incorporado. Esto mismo ocurre con otros oficios en que el lenguaje corporal es complemento, o incluso más importante, que el lenguaje verbal. Se trata de que los dedos memoricen, aprendan; y para ello son insuficientes las palabras que describen y explican cómo hacer los movimientos. No quedan más opciones que emular los gestos de quien sirve de guía, así como repasar con los dedos los bordados de otras y los propios para saber si el camino trazado en la tela es el mismo que el recorrido por otras agujas, orquestadas a su turno por los dedos. “Deje que el bordado le hable” dice la madre de Daniela cuando ella le pregunta por sus propias formas de aprendizaje de las técnicas de este oficio.

A diferencia de lo anterior, en el trueque se censura la copia. En este campo que emerge de la circulación de bordados se reconoce la autoría de quien borda, con lo cual se configura una especie de derecho de autor sobre el diseño que se convierte en la marca, en la identidad de un sujeto. Así, sobre los intercambios que animan esta práctica se construye y erige una comunidad moral en la que los valores éticos

y estéticos son los tensores de esos afectos en movimiento. Algo más: la práctica del trueque de bordados entre bordadoras dibuja un movimiento entre el crear, recibir y dar a cambio, generando rutas de diálogo o acción (en todo caso, de comunicación).

A propósito de esto último, Sánchez-Aldana, Pérez-Bustos y Chocontá-Piraquive (2019) consideran que la organización y la comunicación son condiciones esenciales para que la práctica colectiva del bordado pueda constituirse en un activismo que, como lo estudió Pentney (2008), tiene tres connotaciones: la primera, que la práctica textil tenga el propósito de crear una comunidad, básicamente, de encuentros y reedición de este ejercicio doméstico; la segunda, que destaquen en su discurso y en la praxis las causas sociales; y la tercera conforma los escenarios propios del activismo, y hace del espacio público su escenario principal.

En el caso de los trueques entre bordadoras, la circulación de conocimientos y saberes, al igual que la resignificación del bordado como un asunto político para repensar las construcciones de género y de los oficios (lo que implica reivindicar su naturaleza colectiva y pública, y desafiar la feminización del bordado) por fuera de un circuito comercial y de transacciones mediadas por el dinero, son elementos que permiten inscribir estas prácticas como un tipo de activismo textil en tanto están inscritas en relaciones éticas y políticas. Estas relaciones se movilizan desde afectos que definen los tipos de comunidad que van tejiendo, a la vez que forman activismos propios.

A modo de cierre

Pérez-Bustos, Chocontá-Piraquive, Rincón-Rincón y Sánchez-Aldana (2019) llaman *feminidad colectiva* a una de las dimensiones que emergen de los espacios de encuentro y de reunión para bordar, así como de los propios actos creativos. No es, sin embargo, la única; hay otras formas menos públicas e igual de potentes y manifiestas, tanto en encuentros de bordado o talleres presenciales como en otros espacios virtuales que han surgido a partir de la pandemia de la COVID-19. Si bien escenarios públicos –como parques o museos– u otros más cerrados –como costureros o talleres– siempre se acompañan de una voz política de la colectividad ensamblada con retazos que emergen al conformar un entramado suspendido entre hilos, las redes que se hilan son lo bastante flexibles como para dar lugar a valores que se transforman y resignifican a través de prácticas como el trueque, y que se dan entre dos bordadoras y por espacios no necesariamente presenciales (por ejemplo, Instagram).

La pena, la alegría, la ansiedad, la nostalgia, etc. tensan los hilos de esta red que se actualiza en el intercambio permanente y que emerge desde los movimientos de cuerpos que son de carne y hueso y también de tela e hilo, y cuya copresencia

muchas veces está mediada por la virtualidad. A su vez, estos afectos se expresan y acompañan de cualisignos: esos valores que se refieren a propiedades en las cuales se combinan aspectos materiales y morales del bordado, y que dictan las formas en que los bordados son apreciados e intercambiados. Estos son aspectos vitales en el rol que este tipo de materialidad tiene en la producción del mundo social de las bordadoras inscritas en circuitos de trueque (Chumley; Harkness, 2013).

El efecto tensor de estos afectos sirve de red para atrapar, contener y proteger a quienes allí se encuentran sostenidas y sostienen su subjetividad. Las voces aquí consignadas dan cuenta de los distintos matices que cargan estas acciones. Hemos visto que el bordado atrapa y encanta a quien lo hace, por ejemplo, al no poder parar de hacerlo, hasta el punto de enfermar si no se logra bordar o hacer desear otro bordado que motiva un intercambio con otras; es motor de la acción. Además, el bordado *contiene* porque proporciona un anclaje (existencial) en el mundo que incluso es, a veces, una identidad y una seguridad económica; y *protege* porque es una forma de cuidado hacia una misma y los demás. Esto se manifiesta de manera explícita en las experiencias aquí expuestas, en las cuales el bordado provee una ruta de sanidad colectiva, como lo afirman Bello y Aranguren (2020: 189): “(...) los espacios colectivos de tejido se convierten en lugares en los que se movilizan afectos y se cuida al otro en un escenario de confianza que posibilita la enunciación y la representación de los daños, para así poder resignificarlos”. Esto mismo ocurrió en espacios de bordado que fueron convocados como estrategia de trabajo de campo: allí, las participantes se sintieron seguras para bordar palabras, frases o figuras que expresaban sus sentimientos.

A su vez, aquellos sentimientos transformados en política y ética de la vida cuentan con materiales perecederos –tales como la lana, la seda o el algodón– como vasos comunicantes. Esta fragilidad que les imprime cierta durabilidad limitada es la condición que los hace ser y estar siempre en desenvolvimiento; y la flexibilidad de sus materiales que se tensan o sueltan, expandiéndose o recogándose, también nos habla de canales que emergen amplios o angostos para un flujo de afectos que ponen valores en movimiento, y que desde los intercambios van construyendo las subjetividades de quienes están suspendidas en sus hilos.

Referencias

- Afolabi, Taiwo; Shercliff, Emma; Speight, Elaine (eds.) (2020). *Journal of Arts and Communities*, 10(1-2). Recuperado de <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jaac/2020/00000010/fo020001>
- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Angé, Olivia (2016). Materializing Virtues: Crafted Miniatures as Moral Examples in the Argentinean Andes. *Journal of Anthropological Research*, 72(4), 483-503. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/309452843_Materializing_Virtues_Crafted_Miniatures_as_Moral_Examples_in_the_Argentinean_Andes
- Angé, Olivia (2019). Reproductive Commodities: Work, Joy, and Creativity in Argentinean Miniature Fairs. *Ethnos*, 84(2), 241-262. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00141844.2018.1458042>
- Argumedo, Alejandro; Pimbert, Michel (2010). Bypassing Globalization: Barter Markets as a New Indigenous Economy in Peru. *Development*, 53(3), 343-349. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/46526289_Bypassing_Globalization_Barter_markets_as_a_new_indigenous_economy_in_Peru
- Belalcázar, Jhon; Valencia, Nelson (2017). Los tejidos de las mujeres de Mampuján: prácticas estético-artísticas de memoria situada en el marco del conflicto armado colombiano. *Andamios: Revista de Investigación Social*, 14(34), 59-85. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v14n34/1870-0063-anda-14-34-00059.pdf>
- Bello, Andrea Carolina; Aranguren, Juan Pablo (2020). Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *Revista H-Art*, 6, 181-204. Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.25025/harto6.2020.10>
- Biehl, Joao; Good, Byron; Keliman, Arthur (2017). Introduction: Rethinking Subjectivity. En *Subjectivity* (pp. 1-23), editado por Joao Biehl; Byron Good; Arthur Keliman. Berkeley: University of California Press.
- Blazquez-Graf, Norma; Flores, Fátima; Río, Maribel (2010). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. Recuperado de <http://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Investigacion%20Feminista.pdf>
- Bourdieu, Pierre (2008). La objetivación participante. *Antropología: boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 83-84, 85-105.
- Butler, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías de la sujeción*. Madrid: Cátedra.

- Castellanos, Gabriela (1996). Género, poder y postmodernidad: hacia un feminismo de la solidaridad. En *Desde las orillas de la política. Género y poder en América Latina* (pp. 21-48), compilado por Lola Luna; Mercedes Vilanova. Barcelona: Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad.
- Castellanos, Daniela (2019). Vasijas envidiosas de Aguabuena: un ensayo etnográfico sobre la vida del mundo material. En *Cosas vivas. Antropología de objetos, sustancias y potencias* (pp. 51-70), editado por Luis Suárez. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Chumley, Lily Hope; Harkness, Nicholas (2013). Introduction: Qualia. *Anthropological Theory*, 13(1-2), 3-11. Recuperado de https://scholar.harvard.edu/files/harkness/files/chumleyharknessn2013_qualia_introduction.pdf
- Fabre-Plata, Danú; Santamaría, Simón (2012). Deconstruir la globalización desde la economía solidaria. *Revista Paz y Conflictos*, 5, 93-119. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/revpaz/article/view/468/546>
- Gandolfo, Enza; Grace, Marty (2009). *It Keeps me Sane...: Women Craft Wellbeing*. Melbourne: Vulgar Press.
- Graeber, David (2011). *Debt: Updated and Expanded Version*. Brooklyn and London: Melville House.
- Haraway, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3178066>
- Hirth, Kenneth; Pillsbury, Joanne (2013). Redistribution and Markets in Andean South America. *Current Anthropology*, 54(5), 642-647. Recuperado de <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/673114?journalCode=ca>
- Humphrey, Caroline; Hugh-Jones, Stephen (1992). *Barter, Exchange, and Value: An Anthropological Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Humphrey, Caroline (2002). *The Unmaking of Soviet Life. Everyday Economies After Socialism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ingold, Tim (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Ingold, Tim (2013). Los materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, 7(11), 19-39. Recuperado de <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/549>
- Kapitan, Lynn (2022). Close to the Heart: Art Therapy's Link to Craft and Art Production. *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 28(3), 94-95. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07421656.2011.601728>

- León, Magdalena (1995). La familia nuclear: origen de las identidades hegemónicas femenina y masculina. En *Género e identidad: ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (pp. 169-191), compilado por Luz Gabriela Arango; Magdalena León; Mara Viveros. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Liesch, Peter; St. Hill, Rod; Birch, Dawn (1998). Enigmatic Exchange Mechanisms in Modern Societies: Community and Business Barter and International Countertrade. *Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 3, 5-56.
- Lutz, Catherine (2017). What Matters. *Cultural Anthropology*, 32(2), 181-191. Recuperado de <https://journal.culanth.org/index.php/ca/article/view/ca32.2.02/146>
- Massumi, Brian (2002). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31, 83-109. Recuperado de <https://blogs.brown.edu/hiaa-1810-so1-fall-2017/files/2017/08/Massumi.pdf>
- Mazzarella, William (2009). Affect: What is It Good for? En *Enchantments of Modernity. Empire, Nation, Globalization* (pp. 291-309), compilado por Sarah Dube. New Delhi and Abingdon: Routledge.
- Munn, Nancy (1986). *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortner, Sherry (2005). Subjectivity and Cultural Critique. *Anthropological Theory*, 5(1), 31-52. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1463499605050867>
- Pentney, Beth Ann (2008). Feminism, Activism, and Knitting: Are the Fibre Arts a Viable Mode for Feminist Political Action? *Third Space. A Journal of Feminist Theory & Culture*, 8(1), 1-19. Recuperado de <https://journals.lib.sfu.ca/index.php/thirdspace/article/view/pentney>
- Pérez-Bustos, Tania; Márquez-Gutiérrez, Sara (2015). Aprendiendo a bordar: reflexiones desde el campo sobre el oficio de bordar y de investigar. *Horizontes Antropológicos*, 21(44), 279-308. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/ha/a/XMPvdVZsdTq4mhJr6KsnTdp/?lang=es&format=pdf>
- Pérez-Bustos, Tania (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(2), 163-182. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/58970/56659>
- Pérez-Bustos, Tania; Chocontá-Piraquive, Alexandra; Rincón-Rincón, Carolina; Sánchez-Aldana, Eliana (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Revista Tabula Rasa*, 32, 249-270. Recuperado de <https://www.revistatabularasa.org/numero32/hacer-se-textil-cuestionando-la-feminizacion-de-los-oficios-textiles/>
- Polanyi, Karl (1944). *The Great Transformation*. Boston: Beacon Press.

- Portisch, Anna Odland (2010). The Craft of Skillful Learning: Kazakh Women's Everyday Craft Practices in Western Mongolia. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16, 62-69. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40606065>
- Quiceno-Toro, Natalia (2021). *Bordar, cantar y cultivar espacios de dignidad: ecologías del duelo y mujeres*. Recuperado de <http://www.calas.lat/es/publicaciones/avances-de-investigación-calas-cihac/bordar-cantar-y-cultivar-espacios-de-dignidad>
- Richard, Analiese; Rudnyckj, Daromir (2009). Economies of Affect. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15, 57-77. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20527634>
- Rutherford, Danilyn (2016). Affect Theory and the Empirical. *The Annual Review of Anthropology*, 45, 285-300. Recuperado de <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev-anthro-102215-095843>
- Sánchez-Aldana, Eliana; Pérez-Bustos, Tania; Chocontá-Piraquive, Alexandra (2019). ¿Qué son los activismos textiles? Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Revista Athenea Digital*, 19(3), 1-24. Recuperado de <https://atheneadigital.net/article/view/v19-3-sanchez-perez-choconta>
- Shercliff, Emma; Holroyd, Amy Twigger (2020). Stitching Together: Participatory Textile Making as an Emerging Methodological Approach to Research. *Journal of Arts & Communities*, 10(1-2), 5-18. Recuperado de https://research.aub.ac.uk/id/eprint/276/1/Shercliff_Twigger_Holroyd_Stitching_Together_Participatory_Textile_Making.pdf
- Thomson, Garret; Arango, Pablo (2013). Monedas locales: servicios educativos y trueque líquido. *Revista de Investigaciones Sophia*, 9, 169-179. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/sph/n9/n9a13.pdf>
- Tocancipá-Falla, Jairo (2008). El trueque: tradición, resistencia y fortalecimiento de la economía indígena en el Cauca. *Revista de Estudios Sociales*, 31, 146-161. Recuperado de <https://journals.openedition.org/revestudsoc/17700>

Círculo digital de bordado como método de investigación feminista*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5204>

The Embroidery Circle as a Feminist Research Method

María Belén Tapia-de la Fuente**

Universidad de Chile (Santiago de Chile, Chile)

.....

* Este artículo se desprende de la tesis *Entre bordar y ser mujeres: habitar el cuerpo a través de los hilos*, realizada para optar al grado de Magíster en Psicología, mención Psicología Comunitaria, por la Universidad de Chile, llevada a cabo entre 2019 y 2021. El proceso de investigación fue cofinanciado con aportes de la beca SEGIB de la Fundación Carolina. Artículo de investigación recibido el 03.11.2021 y aceptado el 08.08.2022.

** Bordadora feminista, psicóloga, diplomada en Género, magíster en Psicología Comunitaria por la Universidad de Chile. Correo electrónico: belentapia.delafuente@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2257-5924>

Cómo citar/How to cite

Tapia-de la Fuente, María Belén (2022). Círculo digital de bordado como método de investigación feminista. *Revista CS*, 38, 252-274. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5204>

Resumen

Abstract

Por medio de este artículo, doy cuenta del proceso de investigación desarrollado en el estudio *Entre bordar y ser mujeres: habitar el cuerpo a través de los hilos*, en el que busqué comprender los modos en los cuales el bordado colectivo se constituye en una práctica feminista y una forma de habitar el cuerpo en bordadoras de la zona suroeste de Abya Yala. Para incorporar el bordado en la creación de conocimiento, utilicé como método el círculo de bordado digital, permitiéndome descoser los métodos estructurados y hegemónicos, integrar las geografías y los afectos, desbordar la investigación y bordarla con hilos propios. El uso de las materialidades textiles para producir investigación feminista se volvió un ejercicio innovador, interpelando a las ciencias sociales, para proponer estudios interdisciplinarios y encarnados, que traspasen las fronteras y permitan conocer las experiencias de personas y comunidades a través de sus cromáticas, espacialidades, ritmos y movimientos.

PALABRAS CLAVE:

artes textiles, investigación social, América del Sur, psicología, participación de la mujer

.....

With this article, I report on the research process developed in the study *Between embroidering and being women: inhabit the body through threads*. There, I aimed to understand the ways in which collective embroidery becomes a feminist practice and a way of inhabiting the body by embroiderers from the southwest area of Abya Yala. To incorporate embroidery in the creation of knowledge, I used the Digital Embroidery Circle as a method; it enabled me to unstitch structured and hegemonic methods, integrate geographies and affections, undo the embroidering of research and embroider it with my own threads. The use of textile materials to conduct feminist research became an innovative exercise; it challenges the social sciences to propose interdisciplinary and embodied studies that cross borders and allow knowing the experiences of people and communities through their chromatics, spatialities, rhythms, and movements.

KEYWORDS:

Textile Arts, Social Research, South America, Psychology, Women's Participation

Introducción

El bordado es una práctica artística que consiste en atravesar un fondo penetrable con una aguja enhebrada con hilo. La aguja, tecnología sencilla, le ha permitido al bordado encontrar el diálogo pausado, silencioso y constante entre cuerpos: el de la bordadora y el de la tela. La bordadora es quien se dedica agujerear las telas, sacando de su propia experiencia para incrustar en la pieza bordada. El ir y venir de la aguja, entre el cuerpo de la bordadora y el cuerpo textil, es una costumbre atávica que, por medio del traspaso de saberes de generación en generación, se instala como conocimiento común, replicando no solo un movimiento corporal rítmico y constante, sino que, además, traspasa un lenguaje encriptado: un sistema de comunicación silencioso y táctil.

El bordado siempre será una práctica colectiva, tanto cuando es realizado entre la bordadora, la tela y el territorio habitado como cuando varias bordadoras bordan juntas, estableciendo una forma particular de producir espacialidad y articulando atmósferas afectivas que, a modo de constelaciones comunitarias, contienen al ejercicio textil. Las espacialidades producidas en el bordado son el contenedor perfecto para las conversaciones más íntimas y encarnadas: desde las violaciones que sufrimos en la infancia, hasta los recuerdos de las personas asesinadas y desaparecidas que no estamos dispuestas a olvidar. Esta cualidad amorosa y sensible se dispone para la práctica textil feminista, siendo utilizada por colectivas emplazadas en diversos territorios de Abya Yala¹, para replicar, una y otra vez, un quehacer que en cada puntada es vivido como tierra fértil para la producción de lo común.

La presencia del bordado en Abya Yala es una historia de larga data, donde se encuentran expresiones diversas y antiquísimas de manufactura textil, quehacer que se antepuso a los procesos de colonización e invasión del norte global, aportando con un modo de producir cosmovisión por medio de materialidades y cromáticas contenedoras de ritos, memorias e identidades (Tapia, 2021). En la historia contemporánea del bordado en Abya Yala, es posible identificar el rastro violento y extractivista de la doctrina patriarcal, y escuchar relatos de compañeras y amigas que recuerdan haber aprendido a bordar bajo el mandato de monjas estrictas y perfeccionistas, que domesticaban a niñas y jóvenes en roles y tareas que buscaban mantenerlas ocupadas en el cuidado de otros (Tapia, 2021). En ese contexto, los feminismos arremeten con fuerza, cuestionando estas prácticas de adoctrinamiento de la femineidad (Parker, 2010), para subvertir los roles impuestos

.....
1. Abya Yala, símbolo de identidad y respeto hacia las raíces de los pueblos originarios. Significa tierra madura, tierra viva o tierra en florecimiento, y fue el término utilizado por los kuna para designar al territorio comprendido por el continente americano.

y favorecer la autonomía, emancipación y placer en mujeres. Es así como surgen las bordadoras feministas, compañeras que resignifican el bordado y lo utilizan como arma de expresión, encuentro y activismo textil (Pentney, 2008), recurriendo a las mismas agujas que usaron las ancestras bordadoras para ocupar el espacio público, sublimar la violencia encarnada y zurcir, en cada puntada, las heridas que marcan sus historias de resistencia y recuperación.

Al igual que muchas bordadoras feministas, yo aprendí a bordar buscando la perfección y la belleza; pero hoy, en el ejercicio cotidiano, íntimo y político de deconstruir el patriarcado arraigado en mí, bordo como mecanismo de comunicación, de encuentro y de resistencia, *intencionando* espacios de bordado colectivo, círculos de bordado en los que el repetir pausado y constante no se realice solo por repetir, sino para juntar, reunir, para volver al punto de partida; se repita para curar, cuidar, cobijar (Pérez-Bustos, 2019).

De esta manera, en el diálogo entre mi experiencia como bordadora y mi deseo de conocer los relatos de bordadoras feministas en Abya Yala, llevé a cabo la investigación *Entre bordar y ser mujeres: habitar el cuerpo a través de los hilos*, estudio cualitativo en el que pregunto de qué manera el bordado colectivo se constituye como práctica feminista y forma afectiva de habitar el cuerpo en bordadoras de Abya Yala que participan en círculos de bordado. Para responder a esta pregunta, propongo como objetivo general comprender los modos en los cuales el bordado colectivo se constituye en una práctica feminista y una forma de habitar el cuerpo en bordadoras de la zona suroeste de Abya Yala que participan en círculos de bordado. Específicamente, me interesa: 1) conocer los discursos de bordadoras del suroeste de Abya Yala sobre el bordado colectivo; 2) identificar el modo en que las bordadoras habitan el cuerpo en el bordado colectivo; 3) analizar de qué manera el bordado colectivo se constituye como una práctica feminista; y 4) analizar y comprender si el bordado colectivo se constituye como una práctica comunitaria y qué características tiene (Tapia, 2021).

En este artículo, por tanto, daré a conocer el proceso metodológico que permitió comprender las experiencias de 9 bordadoras feministas que habitan en diversos territorios de Abya Yala, donde el bordado fue protagonista tanto en el análisis teórico como en el ejercicio metodológico, donde el círculo de bordado digital fue el contendor de la experiencia creativa. A continuación, profundizaré en cómo el bordado se constituyó en un método feminista de producción de conocimiento.

Método

Investigar bordando

“Si continuamos hablándonos el mismo lenguaje, vamos a reproducir la misma historia. A comenzar de nuevo las mismas historias. ¿Tú no lo notas?”

(Irigaray, 2009: 155)

Realizar una investigación sobre el bordado implica conocer bordando, aprender a hacer desde las manos, desde el cuerpo, incorporar pensamiento textil (Pajaczkowska, como se citó en Pérez-Bustos, 2016), materialidades, espacialidades, geografías y metáforas textiles; donde texto como textil, comunidad como tejido social, vínculo como entramado o investigadora como bordadora se vuelven códigos indispensables para esta creación con texturas dispersas.

Investigar desde el bordado es otra forma de pensar sobre la escritura y la creación de conocimiento, juntando fragmentos diversos a modo de retazos que no necesariamente encajarían en la tradición teórica más estructurada (Pérez-Bustos, 2019). Estos estímulos me invitan a descolonizar las metodologías para poner atención a los afectos, al contexto en el cual se conceptualiza y proyecta el problema de investigación, y a las implicancias que esta tiene para las participantes y sus comunidades (Tuhiwai, 2016). Solo por medio de estas consideraciones será posible tener acceso a los saberes de las personas y sus comunidades, y lograr comprender la urgencia de producir conocimientos subversivos que evidencien las prácticas de resistencias y emancipación comunitaria (Tapia, 2021).

Para considerar las sugerencias que hace el bordado a esta investigación, decidí investigar desde una metodología cualitativa, la que, caracterizada por el diseño de investigación flexible, sensible a los efectos que causa sobre las sujetas de estudio y prestando atención a los marcos de referencia temporales y locales en los que las personas se desenvuelven, asume que no existe una verdad, sino que hay muchas verdades posibles (Taylor; Bogdan, 1994). Este proceso de producción de conocimiento, por tanto, no pretendió generalizar sus resultados, sino que buscó relevar voces específicas que habitaron de maneras particulares y en contextos geopolíticos únicos, pero que, al mismo tiempo, viven un territorio común –Abya Yala–, como es el caso de cada una de las bordadoras que integra este estudio, apostando por que el reconocimiento de la parcialidad de miradas reivindique la propia mirada, situada como una de las posibles y con el mismo valor que las otras (Biglia; Zavos, 2009).

La búsqueda por la comprensión de experiencias particulares y sentidas nutrió el lugar desde donde llevo a cabo la producción de conocimiento, invitándome a tomar una postura crítica, bidireccional, y a mantener una actitud de reflexividad (Bourdieu, 2001), para centrarme en el *qué* investigar, pero también en el *cómo*. La reflexividad fue primordial en esta investigación –y en toda investigación feminista–, ya que le permite a la persona que investiga ser consciente de los efectos de la posición que ocupa a través del género, la raza, la clase, la sexualidad, la etnicidad, la nacionalidad, y de su influencia en el proceso de investigación (Gandarias, 2014), tomando en consideración, además, cómo el poder se inmiscuye en el estudio para cuestionar los métodos, técnicas, y cavilar sobre las relaciones de manera circular, en tanto causas que producen efecto (Tapia, 2021).

Entre bordar y ser mujeres se realizó desde un enfoque narrativo, organizando metodológicamente los relatos de las bordadoras para mirar cómo se introducen en el mundo, sus interpretaciones y las narrativas por medio de las cuales construyen su propia historia. Mirar desde este enfoque me permitió establecer un diálogo horizontal y democrático entre los diferentes relatos, suponiendo el surgimiento de unos nuevos que reconstruyen acciones y que producen transformaciones (Clandinin, 2013), además de relevar las prácticas comunicativas, instalando al cuerpo como central en la experiencia de las bordadoras. Siempre hay un cuerpo que *performa* y que contiene una práctica de comunicación, nunca es un contenido que el cuerpo contiene previamente.

Me posicioné desde una epistemología feminista decolonial, propuesta por la cual hice evidente mi cuestionamiento a la visión masculina, occidental, blanca y burguesa de la ciencia, además de criticar el proyecto ideológico del sistema moderno colonial de género en los procesos de producción de conocimiento (Lugones, 2011), y de relevar la genealogía del pensamiento producido desde los márgenes por feministas, mujeres, lesbianas y personas racializadas, para dialogar con los conocimientos generados por intelectuales y activistas comprometidas con desmantelar la matriz de dominación (Hill-Collins, 1998). Posicionarme desde una epistemología feminista decolonial me invitó a considerar, principalmente, autoras mujeres y personas sexo-genérico diversas, buscar la superación del binarismo entre teoría y práctica para generar teorizaciones distintas, particulares, significativas (Curiel, 2009), y asumir un punto de vista no eurocentrado, que sostenga una desobediencia epistémica y busque el derrumbe del armazón de comprensión del mundo tal cual lo ha producido y ha sido impuesto por la modernidad occidental (Espinosa, 2014).

Mirar feministamente me permitió reconocer la pluralidad de experiencias (Harding, 1992), crear conocimiento desde un saber crítico en favor de las mujeres, por ende, en favor de la humanidad, ejercer la parcialidad consciente frente a

presuntas neutralidades positivistas (Mies, 1999), prestar atención al silencio como dimensión contendora de experiencias de subordinación (Martín; Muñoz, 2014), crear un cimarronaje² intelectual de prácticas sociales y de la construcción de pensamiento propio de acuerdo a experiencias concretas (Curiel, 2009), y considerar el privilegio epistémico que poseen las mujeres desde su posición marginal, en un mundo dominado por hombres (Harding, 1991).

Las epistemologías feministas incitan al desarrollo de metodologías propias y dan lugar a debates complejos, que, sin afán de avanzar en la resolución de algún debate, evidencian la necesidad de desarrollar métodos y marcos teóricos específicos, no sexistas, que revelen las relaciones de género que atraviesan los fenómenos estudiados, den cuenta de las desigualdades asociadas a ellas y contribuyan a la superación de las mismas, que tengan en cuenta la subversión entre sujeto y objeto, que rompan la dicotomía público/privado, y que evidencien la interdependencia entre teoría y práctica (Tapia, 2021).

Investigar feministamente fue una apuesta por la utilización de una metodología que propiciara el carácter dialógico y situado (Haraway, 1988), y que posicionara a las bordadoras como sujetas creativas y autónomas con respecto a los soportes y los relatos que construyen sobre sí mismas; sujetas críticas, sintientes y pensantes, herederas de un lenguaje subversivo, sostenedoras de procesos creativos y rebeldes, creadoras de propuestas civilizatorias circulares, que retornan a lo común. Una metodología feminista propone una investigación emancipadora, no hegemónica, construida desde saberes compartidos, que visibilice los conocimientos subalternos y recupere pistas de cómo construir una propuesta civilizatoria fuera del patriarcado. De esta manera, en el hilar histórico que han construido las mujeres, decido visibilizar los procesos de autonomía y autoconocimiento que han sostenido por medio de los oficios feminizados y domésticos, como el bordar, y cómo este les ha permitido zurcirse y entrelazarse (Tapia, 2021).

Buscando concretar el deseo de construir un relato polifónico, llevo a cabo una investigación desde el horizonte ético de *lo parejo*, propuesta zapatista que va más allá de la igualdad, para trabajar desde la equiparabilidad de lo diferente, aproximándome de manera cuidadosa para evitar apropiación cultural y colaborar con el florecimiento de las diversidades, favoreciendo un giro caótico centrado en la rotación de la palabra, como afirma Millán (2011). Por esto, en los resultados de la investigación es posible encontrar citas textuales o parafraseadas con el nombre de cada bordadora, relevando la autoría de cada opinión. De esta manera, las partici-

.....

2. Práctica política de resistencia activa, de desobediencia, que suele asociarse a la idea de la persona esclavizada (india o negra) que se fuga de la plantación y pone en peligro la institución colonial, cuestionando el poder del amo blanco y su régimen (Espinosa, 2020).

pantes de esta investigación hablan en el mismo escenario que lo hacen las grandes teóricas, incorporando, además, mis experiencias y reflexiones, donde, a modo de propuesta política corporizada, busco situar y develar quién está detrás de este proceso de producción académico, compartiendo mi trayectoria y las sensaciones que van surgiendo mientras investigo (Tapia, 2021).

Además, considerando el contexto mundial impuesto por la epidemia ocurrida desde 2020, a partir de la propagación de la enfermedad infecciosa COVID-19, causada por el SARS-CoV-2, en la propuesta metodológica consideré la digitalización de la producción de conocimiento, creando círculos digitales de bordado. La digitalidad no es entendida como virtualidad, ya que esta hace alusión a una realidad artificial generada por programas informáticos que solo existen mientras está activa la máquina que la produce, mientras lo digital es la codificación de la información que puede ser traducible de forma compleja y eficaz (Levy, 2007). La digitalización del bordado facilitó la creación de una comunidad remota, que no ocupa un espacio físico, sino que ocurrió en el ciberespacio, utilizando las tecnologías digitales para hacer el mejor uso posible de ellas y evolucionando como cibernético (Haraway, 1991) para romper las dicotomías entre lo natural y lo artificial, y proponer la interacción de organismos (vivos o no) en la generación de nuevos tipos de subjetividades, nuevos tipos de organismos cibernéticos o cibernéticos que penetran en los cuerpos de las personas y proponen sistemas polimorfos de interacción.

De esta manera, considerando las perspectivas epistemológicas y el enfoque metodológico descritos, a continuación, presento la estructura de la muestra y las técnicas de producción de información y de análisis.

En relación con la estructura de la muestra, definí criterios conceptuales de selección respecto a los objetivos del estudio, por medio de la técnica de muestreo por juicio propuesta por Mejía (2000), y estableciendo las 8 características más importantes a considerar en las participantes. Estas fueron:

- **Territorio:** comprendido como espacio habitado y como cuerpo social integrado a la red de la vida, donde la posibilidad de contrato, dominación y poder no tiene cabida, ya que se establece una relación de corresponsabilidad, donde mirar el territorio es mirarse a sí misma (Cruz, 2012), y donde el cuerpo es el primer territorio (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017). Además, en la creación textil, el territorio es un elemento relevante, por lo que consideré bordadoras que habitaran en territorios diversos: La Paz, Cuenca, Tucumán, Valle de Marga Marga, Buenos Aires, Lima, La Calera.
- **Manejo de la técnica:** considerando que la experiencia textil es encarnada, situada y constitutiva de la identidad de las bordadoras, y que por medio de los gestos y

pensamientos textiles se produce subjetividad, un criterio fundamental fue que las participantes supieran bordar. Esto, además, fue relevante porque la producción de información (descrita a continuación) implicó indicaciones textiles.

- **Compromiso de participación:** que las bordadoras contaran con tiempo para participar en los círculos de bordado, que manifestaran interés en el tema y disposición para reflexionar e interpretar las experiencias individuales y grupales. Lamentablemente, algunas de las convocadas no pudieron participar en el proceso debido a su triple jornada laboral.
- **Conectividad:** que las participantes contaran con conexión a internet y experiencia en manejo de redes sociales. Muchas bordadoras quedaron fuera por no cumplir con este requerimiento.
- **Prácticas textiles feministas:** que la producción textil de las bordadoras y el modo en que llevan a cabo su trabajo fuera denominado como feminista.
- **Capacidad comunicativa:** que las participantes tuvieran capacidad visual, auditiva y motora para la realización del proceso, o, en su ausencia, que dispusieran del apoyo requerido para facilitarlo.
- **Colectividad:** que las bordadoras tuvieran experiencia participando en espacios colectivos de bordado.
- **Ciclo de vida:** que las participantes fueran adultas. Reconociendo la dificultad de hacer un análisis de las experiencias de las mujeres en términos de las etapas evolutivas clásicas, y asegurando que las propuestas de Erikson y Levinson en torno al desarrollo de la personalidad adulta no representan la realidad de las mujeres (Freixas; Luque; Reina, 2009), decido establecer el concepto de ciclo de vida, categoría antropológica que da cuenta de propiedades atribuidas y adquiridas por medio de la socialización, y que releva que los ciclos de la vida son absolutamente relativos (Bodoque, 2001).

Considerando estas 8 cualidades contacté, por medio de la red social Instagram, a 8 bordadoras y 4 colectivas de bordadoras, entre los meses de julio y septiembre de 2019. De todas las contactadas, 3 rechazaron la invitación, afirmando que no contaban con el tiempo requerido, y 9 se mostraron disponibles a participar. A las que respondieron afirmativamente, se les envió un correo electrónico a modo de invitación formal, donde se detallaba la investigación y se explicaban los requerimientos, además, se adjuntó la fotografía de un afiche bordado (Figura 1).

Del total de participantes, 3 tenían pertenencia cultural indígena (náhuatl, diaguita y quechua), 8 eran profesionales (abogada, artistas, periodista, docente y arquitecta); una vivía en una comunidad indígena, 8 vivían en ciudades; todas manifestaron ser o haber sido parte de colectivas textiles, todas afirmaron haber heredado el oficio textil por enseñanza de otras mujeres, y todas se identificaron como feministas.

FIGURA 1 | Invitación bordada



Fuente: elaboración propia.

De esta manera, y siguiendo lo sugerido por Ibáñez (1979), respecto a que el grupo adecuado de participantes oscila entre 5 y 10 personas, resguardando que todas tengan la oportunidad de exponer sus ideas, asegurando la diversidad de puntos de vista y que puedan expresar sus opiniones libremente; y según lo indicado por Canales (2006), quien refiere que el número determinado para este proceso se considera según recursos económicos y procedimientos de análisis a utilizar, trabajé con 9 personas, de las cuales todas participaron en el primer círculo de bordado, y solo 5, en el segundo. Las bordadoras que solo participaron del primer círculo dieron las justificaciones respectivas, relacionadas con problemas de salud y situaciones no previstas en sus comunidades.

Teniendo claridad de las participantes, doy a conocer las técnicas de producción de información realizadas en este estudio, las cuales, inspiradas en el enfoque na-

rrativo de producción de información y en la propuesta de producciones visuales de Dawn Mannay (2017), se concretan en el círculo de bordado digital. Este método considera mi potencia creadora como investigadora; la propuesta de generación de conocimientos situados y conversaciones compartidas de Donna Haraway (1988); la producción de conocimiento colectivo que problematice el dualismo sujeto-objeto y la existencia de una realidad objetiva (Biglia; Bonet-Martí, 2009), y los requerimientos actuales impuestos por las medidas sociosanitarias.

En ese contexto, el enfoque narrativo para la producción de información permitió que el proceso no se circunscribiera a instrumentos prediseñados, sino que se diseñaran nuevas propuestas (Arias; Alvarado, 2015), definiendo cómo utilizaría el término *narrativas* en mi estudio, considerando la variabilidad de posibilidades de definición, comprensión y técnicas (Riessman, 2008). El enfoque narrativo, por tanto, es una propuesta flexible que se adecúa a los requerimientos de esta investigación, donde la materialidad, el ritmo y las experiencias sensoriales y cromáticas son fundamentales al momento de entrar en diálogo con las participantes, estableciendo un lenguaje común, dialógico y situado que me permita captar las múltiples narrativas posibles (Tapia, 2021).

En relación con la propuesta de producciones visuales de Dawn Mannay (2017), en esta investigación utilicé *producciones iniciadas por la investigadora y producciones participativas*. Las primeras hacen referencia al material visual creado, construido y producido por mí, en tanto investigadora; materializado en capturas de pantalla de imágenes creadas a partir de los videos de los círculos de bordado, a través de la creación de un bordado, realizado en conjunto con las participantes y considerando las mismas indicaciones textiles. Las producciones participativas, por su parte, buscan que las comunidades *tomen la palabra* visualmente, posicionándose como agentes activas en la creación y producción de datos, involucrándose en las decisiones con respecto a cuándo, qué y cómo representar sus mundos.

Esta técnica investigativa quedó plasmada en la realización de un bordado, considerando las indicaciones textiles y las temáticas propuestas; además, cada una tomó una fotografía del bordado cuando estaba finalizado. Este tipo de material me permitió acceder a experiencias y discursos que no necesariamente habrían tomado la forma de palabra, contando con soportes que enriquecieron la investigación y otorgaron otros puntos de vista sobre los objetivos planteados, superando el lugar en el que se ha colocado a las ciencias sociales en tanto disciplina de palabras, para incorporar elementos constitutivos y parte vital de los universos cotidianos de las participantes, como son espacialidad, movimiento, ritmo, cromática, materialidad, geografía, entre otros.

El círculo de bordado digital, por su parte, es un método de creación propia, inspirado en lo que han hecho otras bordadoras antes y a partir de la sistematización de mi experiencia bordando con otras, donde la autopercepción de los afectos surgidos en los espacios de bordado colectivo y la valorización de los relatos íntimos, afectados y corporizados de las bordadoras son la esencia de este desvelamiento. El círculo de bordado digital es la acción de reunirse a bordar de manera remota, pero manteniendo una disposición afectiva y simbólica, como si se utilizara el espacio de forma circular, una al lado de la otra, manteniendo la actitud de reciprocidad y colaboración propia de la presencialidad que facilita que todas las experiencias sean escuchadas. Su elemento esencial es la realización del ejercicio simultáneo de bordar y conversar, tecnología que se lleva a cabo por medio de indicaciones textiles que abrirán dimensiones creativas, afectivas, manuales y reflexivas, donde el patrón prediseñado sobre el textil solo sería una molestia fútil ante las profundidades de las experiencias (Tapia, 2021).

En el contexto de esta investigación, realicé dos círculos de bordado de 2 h 30 min cada uno, denominados *Habitando pliegues*, por medio de la plataforma Zoom Pro. El primer círculo, *Habitar cuerpo territorio*, consistió en la lectura del consentimiento informado y su posterior autorización vía oral, quedando grabados, además de la contextualización del encuentro, la presentación de cada participante y la profundización sobre los dos primeros objetivos de esta investigación, centrados en el abordaje de los discursos sobre el bordado, el cuerpo y cuerpo-territorio, y el habitar, para lo cual invité a las bordadoras a realizar dos indicaciones textiles: “borda el borde de la tela” y “borda tus lugares habitados”. Cada consigna se acompañó de preguntas guía, definidas con anterioridad, que las bordadoras respondieron mientras bordaban. El segundo círculo, *Habitar feminismo comunidad*, profundizó en el tercer y cuarto objetivo de esta investigación, ahondando en el bordado y su relación con los feminismos y la comunidad. Para esto, invité a las bordadoras a llevar a cabo la tercera indicación textil: “abordar los feminismos” y a conversar a partir de una presentación denominada *Práctica comunitaria*, compuesta por imágenes alusivas a la práctica colectiva del bordado en diferentes territorios de Abya Yala (Tapia, 2021).

Tanto el primero como el segundo círculo finalizaron con ritos textiles realizados para cerrar el encuentro y para conocer el estado emocional de cada bordadora, considerando la profundidad de los temas abiertos y comprobando que cada una hubiese logrado una autorregulación emocional suficiente para dar continuidad a su vida luego del espacio. El primer ritual se denominó *Anudar*, e invitó a las participantes a dar vuelta el bordado y mirar lo que hay al reverso, a modo de metáfora en la que cada una da vuelta su propia experiencia y muestra lo que le ocurrió. En el rito del segundo círculo, *Cortar hebras sueltas*, cada participante eligió una hebra

de su bordado y la entregó a modo de regalo a las otras bordadoras, expresando su sentir (Tapia, 2021).

La planificación de cada círculo de bordado fue creada a partir de una planilla de operacionalización que consideró dimensiones, subdimensiones y preguntas de acuerdo con los objetivos generales y específicos, en los que integré el marco teórico y la sistematización de mis experiencias, convocando a otros espacios colectivos y participando de espacios de bordado convocados por otras bordadoras. Tras realizar los círculos, transcribí todo el texto surgido, dando un orden legible para la realización del análisis, y, además, escribí mi experiencia participando en ellos, dando cuenta de mis percepciones, emociones, sensaciones, reflexiones, e incorporándolas al análisis (Tapia, 2021).

A modo de resumen, llevé a cabo dos círculos digitales de bordado, documentados mediante registro audiovisual, grabando ambas sesiones, las que posteriormente transcribí y de las que hice capturas de pantalla de momentos relevantes en relación con los objetivos de investigación. Luego de realizados los círculos, solicité a cada bordadora que tomara una fotografía de su bordado terminado y que me enviara un pequeño texto describiendo en qué consistía, lo que se utilizó como registro para el análisis visual. Además, tomé una fotografía al bordado que realicé durante el círculo; al igual que las otras bordadoras, describí en qué consistía mi bordado y escribí mi experiencia afectiva participando en los círculos y dando cuenta de mi proceso. Todos los elementos mencionados constituyeron el corpus documental que se obtuvo para el análisis, componiéndose de las dos transcripciones de círculos de bordado *Habitando pliegues*, 67 capturas de pantalla del material visual, 5 fotografías de bordados realizados por bordadoras durante los círculos, una fotografía del bordado realizado por mí durante los círculos, 5 relatos escritos de cada bordadora sobre su bordado, un relato escrito por mí sobre mi bordado y mi experiencia afectiva participando de los círculos de bordado.

Con respecto al procedimiento de análisis de la información producida, estuvo inspirado en el análisis narrativo dialógico-performativo de Katherine Riessman, y en la interpretación visual de Dawn Mannay, propuestas estimulantes que colaboraron en la creación de un procedimiento propio, que permitió considerar los múltiples soportes desde donde se produjo la información, y comprender, a profundidad, las experiencias de las bordadoras en este estudio.

La interpretación visual de Dawn Mannay (2017) instala a las imágenes como protagonistas y contenedoras contundentes de información, proponiendo que, para conocer su narrativa interna, es fundamental reconocer el rol de la creadora de la imagen y lo que ella pretendía mostrar, considerando que frecuentemente la interpretación de la audiencia no es necesariamente igual a la narrativa que la creadora

de la imagen quería mostrar. Además, Mannay (2017) entiende que las participantes comunican su vida cotidiana por medio de imágenes visuales; en tanto bordados, por tanto, la interpretación de estas permitió tener acceso privilegiado a sus modos de habitar, de hacer y de hacer-se.

En el análisis dialógico-performativo, Riessman (2008) propone mirar tanto la narrativa oral como el diálogo, las interacciones y las acciones performáticas producidas, apuntando a que por medio de estas se construyen identidades y realidad social. Para esto invita a realizar descripciones de las categorías de diferenciación, como son raza, género o clase y sus configuraciones en cada contexto, analizando y haciendo lecturas detalladas de las circunstancias sociales presentes en la producción y la interpretación de la narrativa (Tapia, 2021). Además, releva la influencia de quien investiga, el ambiente, las palabras particulares y los estilos que quienes narran seleccionan para contar experiencias, poniendo atención a la voz de quien investiga, sus aspectos autobiográficos, reflexiones y emociones presentes en la interpretación del dato narrativo; pero, al mismo tiempo, buscando que el autor o autora no tenga la única palabra, sino que la autoridad sobre los significados esté incrustada en múltiples voces. Junto a esto, el análisis dialógico-performativo se cuestiona *a quién* se dirigen las palabras o el enunciado de los discursos, *cuándo*, *por qué* y *con qué propósito*, categorías que no se deciden de antemano ni tampoco predeterminan las preguntas que se realizan a las participantes, recomendando que no se utilicen de forma literal, sino que se proponen como una fuente de inspiración (Tapia, 2021).

De esta manera, considerando lo propuesto por Mannay (2017) en la interpretación visual, analicé el material visual (capturas de pantalla, y fotografías de bordados realizados por bordadoras y por mí durante los círculos), para luego incorporarlo, a modo de relato, en el análisis escrito. Considerando lo propuesto en el análisis dialógico performativo de Riessman, analicé el corpus documental escrito (transcripción de círculos de bordado *Habitando pliegues*; relato de cada bordadora; relato sobre mi bordado, sobre su bordado; relato de mi experiencia afectiva) (Tapia, 2021).

Para el análisis del material visual realicé dos escuchas. Primero revisé los videos en reiteradas oportunidades, poniendo atención a los gestos de las bordadoras, el modo de hablar, de bordar, de comunicarse entre ellas, la atmósfera espacial, la disposición de sus cuerpos, sus rostros, ritmos, desplazamientos, usos del espacio, tonos de voz, movimientos de pantalla, movimientos corporales en relación con la tela, temperatura, comodidad y luz. Luego de esta escucha, realicé una segunda revisión por medio de capturas de pantalla, seleccionando las imágenes que representaban los temas en los que pretendía profundizar, ordenándolos en una tabla de creación propia, en la que describí cada imagen, para luego incorporarlas en las planillas de análisis diseñadas para el corpus documental escrito. Para la interpretación de

las fotografías de los bordados elaborados por las bordadoras y el mío, ordené la información en una tabla, en la que copié la imagen, la descripción que hizo cada bordadora de su propio bordado y la interpretación que hice yo de acuerdo con las temáticas en las que me interesaba profundizar, para luego incorporar ese relato en el corpus documental escrito (Tapia, 2021).

Para el análisis del corpus documental escrito, luego de transcribir todo el relato surgido en los círculos, ordené el contenido descriptivamente en 7 temáticas (comunidad, cuerpo, discursos sobre el bordado, feminismo, fotos y relatos de los bordados, capturas de pantalla y mi sentir sobre los círculos) y luego di un segundo orden interpretativo, donde, por medio de planillas de creación propia, definí 5 criterios de análisis: dónde, quiénes, para qué, qué y cómo. Con el transcurso del proceso, quité algunos y emergieron otros, quedando 4 criterios: dónde, personas, qué se cuenta y propósitos; dentro de los cuales definí subcriterios de análisis. Los criterios utilizados no buscaban operar como desarticuladores del discurso, sino que pretendían ordenar las temáticas para poder mirar y revisar la información; podrían haber sido otras, pero para mí, en ese momento, fueron importantes esas.

En las 7 planillas analicé todo el texto, escribiendo la cita y lo que yo observaba en relación con cada categoría. De ese análisis generado, construí narrativas, seleccionando las citas que, de acuerdo con el análisis realizado, respondían a temáticas específicas tales como lenguaje, espiritualidad, extractivismo, decolonialidad y muchas otras; las conceptualicé en un mapa narrativo, donde ordené la información que dio contenido y secuencia a los capítulos, evitando que se repitieran las temáticas y buscando que estuviera contenida la mayor cantidad de información. La dificultad de la conceptualización fue que, en general, las temáticas estaban relacionadas y se integraban de manera dinámica y orgánica, por tanto, la construcción de capítulos, si bien permite acceder a la información de manera organizada, no permite admirar con profundidad toda la información (Tapia, 2021).

Luego del análisis, realicé una narrativa que buscó hacer dialogar en un mismo nivel las narrativas de las bordadoras, los bordados, la experiencia de investigadora, y a las autoras y activistas que han desarrollado propuestas en las temáticas abordadas, para luego estructurar el análisis en 3 capítulos. El primero de ellos es “Bordado como sistema de comunicación”, en tanto lenguaje utilizado por las bordadoras participantes de esta investigación; el segundo es “Cuerpo-territorio en el bordado”, en el que profundizo en las violencias y resistencias desde el cuidado de la vida y en la relación entre cuerpo y bordado desde el feminismo decolonial; y en el tercer capítulo, “Entramado comunitario”, conceptualizo la comunidad y profundizo en su relación con el bordado desde el feminismo decolonial, y en el círculo de bordado digital como práctica feminista de reproducción comunitaria (Tapia, 2021).

Tras explicar detalladamente el método utilizado en esta investigación, doy paso a contextualizar brevemente los resultados a nivel metodológico, recordando que el objetivo de este artículo es dar a conocer el proceso de creación del círculo de bordado como método feminista de producción de conocimiento, estudio que interdisciplinariamente integró relatos narrados y realizados, además de las materialidades textiles, sus espacios, ritmos y geografías.

Resultados

Investigar con materialidades textiles

El círculo de bordado digital como método de producción de conocimiento fue un espacio de conexión intergeneracional entre bordadoras, un intersticio para reproducir lo común, una escenografía que favoreció el encuentro íntimo entre diferentes y un espacio para hacerse compañía. El círculo de bordado produjo una atmósfera espacial que facilitó el reconocimiento de experiencias comunes y develó las violencias que atraviesan a las bordadoras, a pesar de sus diferencias territoriales, potencia sanadora que desarmó las nociones tradicionales aprendidas para pensar colectivamente, “para crear nuevas maneras de nombrar” (Sofía, 1^{er} círculo de bordado, comunicación personal, 19.09.2020) y para crear espacios cómodos, no jerárquicos y afectivos (Tatiana, 1^{er} círculo de bordado, comunicación personal, 19.09.2020), que articulan redes y les permite tomar conciencia de que son parte de un tejido mayor que contiene (Michel, 1^{er} círculo de bordado, comunicación personal, 19.09.2020).

De esta manera, a partir de lo analizado, afirmo que el círculo de bordado digital se volvió un procedimiento evocador y, al mismo tiempo, contingente, lo que permitió conocer relatos menos coherentes, elusivos o estables, y hacer emerger diversos lenguajes, mostrando qué se dice y cómo se dice, por medio de qué se borda y cómo se borda. Utilizar diversos soportes evidenció distintos lenguajes y entregó información sobre las múltiples experiencias, además de utilizar indicaciones textiles que abrieron temáticas que han estado ausentes y silenciadas en el discurso hegemónico. Además, los círculos se comportaron de manera flexible y se acomodaron a las necesidades de las comunidades y de este contexto histórico, pudiendo desarrollarse tanto de manera presencial como digital, como ha ocurrido en esta investigación (Tapia, 2021).

En la digitalización de la experiencia de bordar con otras, hay dos elementos que destacan en relación con el bordado presencial. El primero es el cuerpo de la bordadora y el segundo es el uso del espacio. En cuanto al cuerpo, se aprecia que

este se manifiesta de manera distinta en la digitalidad que en la presencialidad, ya que si bien se hace presente, es posible apreciarlo solo por medio de la imagen que permite la cámara, sin poder mirar, sentir ni distinguir con claridad cuáles son las características que lo definen, cómo es su rango de movimiento, cómo dialoga ese cuerpo con los demás elementos del ambiente, cómo se involucra en la práctica textil o cómo interpela corporalmente al otro cuerpo. Por otro lado, el uso del espacio también se construye de forma distinta; la interacción espacial, los elementos del ambiente y el modo en cómo se ocupa el espacio se ven modificados.

En el círculo de bordado digital, cada bordadora dispone de su propio espacio (siendo este el taller, dormitorio, patio, estancia u otro) y, desde la pantalla, comparte y dialoga con las otras bordadoras. Esta experiencia permite que la otra se introduzca inmediatamente en el espacio privado, en la intimidad del espacio propio, situación que desde lo presencial no ocurre, debido a que, en general, los círculos de bordado se realizan en espacios comunes. La digitalización del bordado, por tanto, facilita la creación de una comunidad remota, no ocupa un espacio físico, sino que ocurre en el ciberespacio, utilizando las tecnologías digitales para hacer el mejor uso posible de ellas, juntando a personas que, debido a la lejanía, posiblemente no se habrían encontrado (Cristina; Jessica, 2.º círculo de bordado, comunicación personal, 26.09.2020). Mostrarse desde el espacio doméstico, por medio de lo digital, permite trastocar la dualidad público-privado, dando paso a repensar la manera tradicional y patriarcal de organización del mundo, que presupone lo público como masculino y lo privado como femenino. En lo digital, es posible hacer lo público desde lo privado, haciendo resurgir la popular afirmación feminista “lo personal es político”.

Lo digital representó a la bordadora por medio de la imagen, entregando la información que cabe en una pantalla. Cada una tuvo acceso a una porción de la representación de la otra bordadora, y lo demás fue rellenado o completado de manera automática por cada subjetividad. A través de la pantalla, fue posible ver un cuerpo fragmentado, donde la cara, el torso y la voz toman protagonismo. Lo que se dice y se expresa facialmente es lo aparentemente relevante, y será por medio de estas fracciones que se producirán vínculos, construcciones de sentido, discursos y relaciones, como es posible observar en la siguiente imagen (Figura 2), donde se ve cómo cada una mueve la parte superior de su cuerpo y, por medio de esto, replica expresiones de complicidad y gestos textiles comunes (Tapia, 2021).

Otro de los elementos relevantes en la digitalización del círculo de bordado fue el uso del espacio, donde si bien se hizo más presente la individualidad (cada bordadora en su pantalla), surgió una dimensión sincrónica en relación, siendo posible mirar a todas las personas al mismo tiempo, incluso a mí misma, teniendo un rango visual mayor que en un espacio presencial. Junto a esto, destacó que, a

FIGURA 2 | Gestos textiles



Fuente: elaboración propia.

pesar de que aparentemente cada una realizaba su bordado de manera individual, estaba siendo intervenida por la otra y por la propia tela, ya que había diálogo por medio de palabras, gestos y modos de bordar. Esta gestualidad simultánea es reflejo de la atmósfera afectiva que logra generarse a pesar de la digitalización, logrando la intimidad, calidez y complicidad propia de los círculos de bordado presencial.

La digitalización del espacio de bordado colectivo implicó nuevos acuerdos y acomodos que permitieron conformar, vivir y mantener el vínculo que se logra en los encuentros presenciales, estableciendo códigos explícitos –como los que le sugerí a las bordadoras cuando comenzamos el encuentro– y otros implícitos –no interrumpirse, poner atención a lo que cada una plantea, no extenderse demasiado para que todas puedan compartir sus reflexiones o respetar la diversidad de experiencias y perspectivas– (Tapia, 2021). Lo mismo ocurrió con el establecimiento de límites, debiendo instaurar criterios comunes para llegar a acuerdos, ya que, si bien en la digitalidad las personas pueden acceder a la intimidad de la otra por medio de la pantalla, esta puede poner fin a esa interacción, con el breve gesto tecnológico de abandonar el espacio compartido o apagar la pantalla, lo que ocurre también cuando aparentemente estoy mirando la pantalla, pero puedo estar mirando cualquier otra página abierta, haciendo como que estoy presente, pero en realidad estoy en otro *lugar*.

Desde una reflexión ciberfeminista, lo digital nos habla de nuevos escenarios públicos-privados, que permiten investigar, organizar, desplegar nuestras luchas e impulsar nuevas formas de articulación, de producción de conocimiento, acercando la posibilidad de crear comunidades afines, con intereses comunes, que mediadas

por internet integran la esfera pública a la privada, para construir nuevas formas de política (Peñaranda, 2019), otorgando nuevo escenario de reflexión, un nuevo espacio de creación, un nuevo lugar de emancipación colectiva en el que es posible *hackear*, desplegar las utopías y generar contenido subversivo para proponer cambios y acciones efectivas y situadas.

Tanto lo presencial como lo digital permiten el surgimiento de atmósferas espaciales que remueven lo íntimo y promueven la creación de territorios de ocupación y movimiento compartido. Ambas tendencias son prácticas políticas de reapropiación y cuestionamiento sobre cómo se ocupa un determinado lugar y sobre la legitimidad social de las normas ante las prácticas corporales, generando una fisura por la cual pueden surgir nuevas posibilidades discursivas y de ocupación espacial. De esta manera, la digitalización se convierte en una dimensión de encuentro posible para seguir explorando, conociendo, investigando, redefiniendo las fronteras, comprometiéndose con la parcialidad, desafiando el dualismo público-privado y asumiendo la difícil tarea de reconstruir los límites de la vida diaria en conexión parcial con otros.

Conclusiones

A modo de conclusión, puedo afirmar que el círculo de bordado digital, como metodología de producción de conocimiento, favorece la generación de espacios beneficiosos y horizontales para todas las involucradas, mostrándose sensible a los aportes que realiza cada una y concibiéndose como un territorio de encuentro entre diversas, donde se prioriza la autoría y el beneficio recíproco.

Además, el círculo de bordado digital devela una manera de investigar que incorpora dimensiones corporales, emocionales y afectivas, configurando un modo de proceder que denomino *interdisciplina ojo-mano-corazón*, trilogía de creación propia que se hace presente en esta investigación al momento de incorporar el cuerpo en el proceso de producción de conocimiento, abriendo una dimensión epistemológica novedosa, que implica repensar desde la técnica hasta la observación del propio cuerpo y, como afirman Gandarias, Fulladosa y Osorio (2021), otorgarle valor y legitimidad epistémica a estas dimensiones de conocimiento. La interdisciplina se sostiene en la conjunción de comunidades diversas, perspectivas y saberes distintos que se encuentran para generar nuevas preguntas porque reconocen que cruzar los límites tradicionales establecidos entre las disciplinas académicas permite la generación de procesos más pertinentes y contundentes. El placer por la interdisciplina, denominado por mí como ojo-mano-corazón, fue una invitación realizada por el bordado, técnica en la que se requiere la coordinación de los distintos para llegar al acuerdo.

De esta manera concluyo este artículo, reconociendo que, queriendo sonar vehemente, es urgente generar conocimiento que promueva la producción de lo común para repolitizar la vida, metamorfosear paradigmas y darles valor a prácticas ancestrales que, desde tiempos remotos, nos permiten conocer, conocernos.

Referencias

- Arias, Ana María; Alvarado, Sara (2015). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. *CES Psicología*, 8(2), 171-181. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=423542417010>
- Biglia, Barbara; Bonet-Martí, Jordi (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psicosocial. Prácticas de escritura compartida. *Forum*, 10(1), 1-25. Recuperado de <https://ddd.uab.cat/record/146075>
- Biglia, Barbara; Zavos, Alexandra (2009). Embodying Feminist Research: Learning from Action Research, Political Practices, Diffractions, and Collective Knowledge. *Qualitative Research in Psychology*, 6(1-2), 153-172. <http://dx.doi.org/10.1080/14780880902901380>
- Bodoque, Yolanda (2001). Tiempo biológico y tiempo social. Aproximación al análisis del ciclo de vida de las mujeres. *Gazeta de Antropología*, 17. Recuperado de <https://hdl.handle.net/10481/7472>
- Bourdieu, Pierre (2001). *Science de la science et reflexivité*. Paris: Raisons d'agir.
- Canales, Manuel (2006). *Metodologías de investigación social*. Santiago: Lom.
- Clandinin, Jean (2013). *Engaging in Narrative Inquiry*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo (2014). *La vida en el centro y el crudo bajo tierra: el Yasuní en clave feminista*. Quito: Saramanta Warmikuna.
- Cruz, Delmy (2012). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. *Solar*, 12(1), 35-46. Recuperado de <https://revistasolar.pe/index.php/solar/article/view/129>
- Curiel, Ochy (2009). *Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe*. Recuperado de https://feministas.org/IMG/pdf/Ochy_Curiel.pdf
- Espinosa, Yuderlys (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, 184, 7-12. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/325/32530724004.pdf>
- Espinosa, Yuderlys (19 de enero de 2020). Breve esbozo sobre feminismo, descolonialidad y cimarronaje. *Pikara Magazine*. Recuperado de <https://www.pikaramagazine.com/2020/11/breve-esbozo-sobre-feminismo-descolonialidad-y-cimarronaje/>

- Freixas, Anna; Luque, Barbara; Reina, Amalia (2009). El ciclo vital revisado: las vidas de las mujeres mayores a la luz de los cambios sociales. *Recerca*, 9, 59-80. Recuperado de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/recerca/article/view/150>
- Gandarias, Itziar (2014). Habitar las incomodidades en investigaciones feministas y activistas desde una práctica reflexiva. *Athenea Digital*, 14(4), 289-304. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1489>
- Gandarias, Itziar; Fulladosa, Karina; Osorio, Daniela (2021). Hilar fino: reflexiones, debates y dilemas metodológicos en investigaciones feministas. *Empiria*, 50, 15-20. <https://doi.org/10.5944/empiria.50.2021.30595>
- Haraway, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Haraway, Donna (1991). *Manifiesto ciborg* (2.ª ed.). Madrid: Kaótica Libros.
- Harding, Sandra (1991). *Whose Science? Whose Knowledge?* Ithaca: Cornell University Press.
- Harding, Sandra (1992). After the Neutrality Ideal: Science, Politics, and “Strong Objectivity”. *Social Research*, 59(3), 567-587.
- Hill-Collins, Patricia (1998). La política del pensamiento feminista negro. En *¿Qué son los estudios de mujeres?* (pp. 253-312), compilado por Marysa Navarro; Catharine R. Stimpson. Buenos Aires: FCE.
- Ibáñez, Jesús (1979). *Más allá de la sociología*. Madrid: Siglo XXI.
- Irigaray, Luce (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Levy, Pierre (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Ciudad de México: Anthropos/UAM-I.
- Lugones, María (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La Manzana de la Discordia*, 6(2), 105-117. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>
- Mannay, Dawn (2017). *Métodos visuales, narrativos y creativos en investigación cualitativa*. Madrid: Narcea.
- Martín, María Teresa; Muñoz, José María (2014). Epistemología, metodología y métodos. ¿Qué herramientas para qué feminismo? Reflexiones a partir del estudio del cuidado. *Cuadernos de Psicología*, 16(1), 35-44. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1213>
- Mejía, Julio (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones Sociales*, 4(5), 165-180. <https://doi.org/10.15381/is.v4i5.6851>
- Mies, María (1999). Towards a Methodology for Feminist Research. En *Qualitative Research* (pp. 117-140), editado por Alan Fryman; Robert G. Burgess. London: Sage Publications.

- Millán, Margara (2011). Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los márgenes? *Andamios*, 8(17), 11-36.
- Parker, Rozsika (2010). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (3.^a ed.). London/New York: I. B. Tauris.
- Pentney, Anne Beth (2008). Feminism, Activism, and Knitting: Are the Fibre Arts a Viable Mode for Feminist Political Action? *Thirdspace*, 8(1). Recuperado de <https://journals.lib.sfu.ca/index.php/thirdspace/article/view/pentney/3236>
- Peñaranda, Ida (2019). Ciberfeminismo: sobre el uso de la tecnología para la acción política de las mujeres. *Punto Cero*, 24(39), 39-50. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762019000200003&lng=es&tlng=es
- Pérez-Bustos, Tania (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, 39(2), 163-182. <https://doi.org/10.15446/rsc.v39n2.58970>
- Pérez-Bustos, Tania (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades*, 74(1), 1-7. <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04>
- Riessman, Catherine (2008). *Métodos narrativos para las ciencias humanas*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Tapia, María Belén (2021). *Entre bordar y ser mujeres: habitar el cuerpo a través de los hilos* [Tesis de maestría]. Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile. Recuperado de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/183412>
- Taylor, Steve J.; Bogdan, Robert (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tuhiwai, Linda (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago: Lom.

Otras maneras de activismo: *Cómo ser craftivista* de Sarah Corbett

Cecilia de los Santos-Castro*

Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, UNAM (Morelia, México)

Sarah Corbett (2017). *How to Be a Craftivist. The Art of Gentle Protest*. London: Unbound, 320 págs.

Introducción

El libro *How to Be a Craftivist* de Sarah Corbett es una guía que sirve de acompañamiento y aconseja a las personas que quieran ser parte del mundo de la protesta gentil. Cuando hablamos de este término nos referimos a una de las muchas maneras que existen, dentro del activismo, para la resolución de conflictos.

Para comenzar, hay algunos conceptos que se deben abordar: *craft* (manualidad) y *activism* (activismo). De manera muy general las manualidades son actividades que, como su nombre lo indica, se realizan de forma manual, entiéndase esto como un bordado, un tejido, trabajo en papel, etc. El activismo es un acto de exigencia de justicia social. La *ira* también tiene un papel importante en este quehacer, pues lo que aquí se busca es canalizar esa ira que se siente ante una injusticia social y transformarla en algo positivo, pues, de lo contrario, puede tener resultados poco o nada eficientes al momento de llevar a cabo un proceso de craftivismo. Los *craftierthoughts* son los pensamientos que se tienen durante el proceso craftivista.

.....

* Egresada de la Licenciatura en Estudios Sociales y Gestión Local con área de profundización en Estudios Socioeconómicos de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, UNAM. Correo electrónico: cecidsc26@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8727-4511>

Empezar a crear

Una persona que quiera iniciarse en el mundo de la protesta gentil debe tener en claro que, para obtener mejores resultados, es necesario contar con una buena estrategia de intervención y una red de apoyo para replicar el proyecto y así generar un impacto en donde se quiera llevar a cabo. Es un proceso lento, pero efectivo. Siempre debe tomarse en cuenta que los proyectos que se generen a partir de aquí son de acompañamiento y trabajo en colectivo para el bien común; nunca deben pensarse con fines egoístas, porque entonces el craftivismo perdería su razón de ser.

Tomando en cuenta esto, tenemos a las mujeres sufragistas del siglo XX, que bordaban decretos en color morado en textiles que ellas mismas usaban. Ellas utilizaron esta herramienta como protesta y como reclamo de sus derechos. Por otro lado, tenemos las arpilleras creadas por las “arpilleristas” de Chile: este movimiento surge durante los años 70 como protesta contra la dictadura militar de Pinochet. Las arpilleras contaban historias de las propias mujeres creadoras y también sirvieron de conexión con el extranjero y como una manera de hacer presión pública contra la dictadura.

En estas páginas voy a reseñar el libro de Corbett en 5 puntos que posteriormente explicaré con más claridad:

1. Reconocer el entorno y reconocernos como parte de él.
2. Ubicar una situación negativa que se quiera transformar y la posibilidad de ayuda del craftivismo para lograrlo.
3. Generar una estrategia o plan de trabajo que tenga como objetivo principal generar un cambio.
4. Comenzar a tejer una red de apoyo, difusión y trabajo para lograr el objetivo.
5. Empezar a actuar.

1. Reconocer el entorno y reconocernos como parte de él

Esto se refiere a ubicarnos en el contexto que habitamos y ubicar nuestro espacio de acción. Primero es importante conocer lo que hay a nuestro alrededor y empaparnos de información al respecto, para después continuar con la resolución de conflictos.

2. Ubicar una situación (negativa o no) que se quiera transformar y la posibilidad de ayuda del craftivismo para lograrlo

Una vez que estamos posicionados o posicionadas en el espacio de acción (puede ser el barrio, la colonia, la ciudad) se debe ubicar un conflicto en donde el craftivismo

sea viable como herramienta de cambio. Algo que quiero dejar en claro es que una situación que se transforma no necesariamente es un conflicto: crear un círculo de mujeres en el barrio donde se juntan cada tanto a bordar y a compartir experiencias y conocimiento también es una situación que se puede transformar y también necesita de un llamado a la acción.

3. Generar una estrategia o plan de trabajo que tenga como objetivo principal generar un cambio

Es aquí donde comienza la acción. Ya identificado el problema se debe hacer la planeación de las actividades a realizar para que la resolución del conflicto o la transformación de una situación comience a surtir efecto. Este paso, me parece, va muy de la mano con el siguiente, pues no se puede comenzar una planeación sin tener una red de apoyo que participe en la elaboración de la estrategia. Sin embargo, se puede realizar el plan de acción y después ir incorporando a personas que empaticen con el movimiento que se está generando.

4. Comenzar a tejer una red de apoyo, de difusión y de trabajo para lograr el objetivo

Como mencioné anteriormente, esta red nos va a ayudar a obtener mejores resultados para la planeación y la ejecución de los resultados. Es de suma importancia rodearnos de personas con la misma visión sobre esa situación anteriormente ubicada para comenzar a actuar en el proyecto. En esta parte nosotros y nosotras como craftivistas debemos tener muy en claro lo que queremos lograr y cómo lo vamos a lograr para poder brindar la información necesaria sobre el tema que vamos a abordar y así poder compartirlo a las personas que se vayan sumando.

5. Empezar a actuar

Ya que reconocemos el espacio de acción y ubicamos una situación a transformar, ya que comenzamos a planear el quehacer a futuro y nos encontramos tejiendo la red de craftivistas, es momento de llevar a cabo lo planeado y nunca está de más recordar en cada paso que estos procesos son lentos y requieren de paciencia para lograr los objetivos planteados en un principio; debemos tener en cuenta que somos seres humanos y sentimos y pensamos todo el tiempo, es imposible mantenernos neutrales ante algo que sucede.

Este proceso no es lineal ni tiene un orden al momento de llevarlo a cabo, quiero recalcar que el libro es una guía de apoyo basado en las experiencias de la autora y que este texto pretende sintetizar la lectura mencionada.

Conclusiones

Para concluir, el craftivismo no es un quehacer sencillo, se necesita indagar más sobre el tema para poder llevarlo a cabo de manera eficiente y generar un impacto en la sociedad. Tampoco es un fin al que se quiere llegar o una meta que se quiera alcanzar, es una herramienta de acompañamiento ante el sufrimiento.

Me parece relevante hacer énfasis en algo que se menciona en el libro, que cada comunidad, cada grupo, cada colectivo, cada país tiene sus propias realidades y por lo tanto la manera de actuar siempre será distinta, tal como fue el caso de las arpilleras de Chile. Este tipo de protesta no busca demeritar otras luchas, al contrario, busca participar como herramienta de apoyo y la autora lo explica, ella habla desde su propia experiencia.

La protesta gentil puede verse como una oportunidad para que todas las personas actuemos frente a las injusticias, sin pretexto alguno, pues nos permite conocer otras maneras de lucha donde los procesos de transformación van desde el interior hacia el exterior. A lo largo del proceso del craftivismo debemos reconocernos como personas habitantes de un espacio en común; nos reconocemos parte de una sociedad injusta, pero también capaz de ser resiliente y, por eso, es importante contar con apoyo durante el proceso. Este libro se puede moldear y se puede ajustar a cada persona.

Puntadas colombianas para la paz

Andrea Giraldo-García*

Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

Beatriz Elena Arias-López; Berit Bliesemann-de Guevara; Laura Antonia Coral-Velásquez (2020). *(Des)tejiendo miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia*. Medellín: Periferia Editorial, 236 págs.

Los libros textiles son creados a partir de la compilación de diversas piezas textiles, como bordados, tejidos, entre otras, normalmente elaboradas a partir de las creaciones realizadas con hilos, agujas, telas e ideas. El libro *(Des)tejiendo miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia* es un ejemplo de cómo, a partir de juntar estos cuatro elementos, es posible crear diversos libros textiles, pero, más que eso, es un ejemplo de cómo estos dispositivos generan un panorama de posibilidades para la recuperación del tejido social fragmentado por múltiples conflictos sociales; en este caso, se trata del reflejo de diferentes miradas acerca de la reconciliación y la paz en Colombia.

Este libro surgió del proyecto de investigación “(Des) tejiendo miradas sobre los sujetos en proceso de reconciliación en Colombia”, que tenía entre sus propósitos reconocer las percepciones sobre la reconciliación y la paz de aquellas personas que habían sido parte de la guerrilla de las FARC y que tras el Acuerdo de Paz firmado en 2016 abandonaron las armas para iniciar su proceso de reincorporación a la vida civil. Fue realizado a partir de 2018 por la Facultad de Enfermería de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia), el Departamento de Política Internacional de

* Correo electrónico: aandrea.giraldo@udea.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5048-200X>

la Universidad de Aberystwyth (Gales, Reino Unido) y la Asociación de Víctimas y Sobrevivientes del Nordeste Antioqueño (ASOVISNA, Colombia), y fue financiado por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia y el Newton Fund del Reino Unido.

La publicación del libro se llevó a cabo en diciembre de 2020, mientras atravesábamos por las incertidumbres de la pandemia del COVID-19, y se hizo en alianza con Periferia Editorial, un medio de comunicación popular independiente de Medellín que tiene entre sus estrategias de autogestión el desarrollo de servicios editoriales enfocados en “animar reflexiones y emociones del buen vivir, avivar espíritus y alumbrar búsquedas en las diferentes áreas del conocimiento”, según su página web, por lo cual la sinergia con el grupo de investigadoras y las organizaciones vinculadas a “(Des)tejiendo miradas...” cobró coherencia y pertinencia por las afinidades en el compromiso con la transformación social. Además, la distribución en formatos impresos y digitales se ha realizado de manera totalmente gratuita para aquellas personas que manifiestan su interés en acercarse a estos contenidos.

Los libros textiles que conforman esta obra contienen una multiplicidad de historias, experiencias, relatos y miradas sobre la reconciliación y la construcción de la paz en nuestro país. Como se mencionó previamente, el objetivo del proyecto que derivó en el libro era reconocer las percepciones de las y los excombatientes, sin embargo, rápidamente se identificó que en las transiciones que se han ido viviendo luego de la firma del Acuerdo, era necesario incluir también los relatos de las (nuevas) familias y comunidades, para quienes tanto el conflicto como las posibilidades de construcción de paz también han implicado numerosos efectos, cambios de vida, transformaciones y representaciones sobre la guerra y la paz. El proyecto se desarrolló con personas del caserío San José de León, en Mutatá, y de la vereda Llano Grande, en Dabeiba, ubicados en las subregiones antioqueñas de Urabá y Occidente, respectivamente.

Si bien la obra es lo suficientemente atractiva en su aspecto físico, vale la pena destacar cómo está compuesta, cuál es su contenido, pues más que una pieza textil con gran potencial visual, propio de las prácticas textiles en las que se basan los libros y relatos textiles, *(Des)tejiendo miradas* se trata de historias significativas narradas por medio del lenguaje textil, un lenguaje cercano y cotidiano a las experiencias de vida de las personas participantes, ya que los hilos y las agujas suelen estar presentes en diferentes momentos y de muchas maneras, desde los costureros tradicionales de abuelas y madres, hasta múltiples prendas de vestir y otros artefactos de usos cotidianos, como bolsos, cobijas, entre otros.

El primero de los 13 libros textiles se titula “Recorridos”, y se compone de bordados sobre fotografías realizadas por diversas personas y sublimadas en tela; este fue

realizado con integrantes del caserío San José de León, Mutatá, y narra las historias por las que atravesaron quienes vivieron directamente la guerra hasta su ubicación en diferentes zonas de transición; y también lo que estos cambios han significado para su reincorporación a la vida civil.

El segundo libro, “Añoranzas”, cuenta por medio de bordados lo que ha significado para las personas participantes dejar atrás la guerra, quizás su único pasado conocido; dejar primero a sus familias para integrarse a un grupo armado, y luego asumir los nuevos abandonos que supone dejar esa misma guerra. Por el contrario, el tercer libro, “Reencuentros”, trae historias de alegrías o dudas por volver a ver a los seres amados o buscar a otros que ya no están.

“Arraigos”, cuarto libro textil, se refiere a la vinculación intrínseca de los seres humanos con nuestros territorios, con esos que habitamos o hemos habitado, y con los deseos de volver a pertenecer a un lugar y a una comunidad. El quinto libro, “Confianzas”, tiene relatos sobre este aspecto como la primera base para la convivencia en dichos territorios, reconociendo especialmente su necesidad mientras la implementación del Acuerdo de Paz no sea definitiva.

Pese a dicha incipiente implementación del Acuerdo, las apuestas por las “Transformaciones” de quienes optaron por retornar a la vida civil siguen mostrando posibilidades positivas, y es justamente eso de lo que habla el sexto libro, teniendo como complemento los “Compromisos” esbozados en el séptimo, el cual manifiesta un deseo colectivo por seguir trabajando y luchando para la construcción de la paz en Colombia.

Los libros octavo, noveno y *décimo*, titulados respectivamente “Pequeñas puntadas. San José de León”, “Pequeñas puntadas. Llano Grande” y “La paz bordada por niños y niñas”, narran desde las voces de la niñez plasmadas por medio del textil, esas ideas, representaciones y significados que tienen sobre lo que para ellas y ellos ha sido vivir en medio de la guerra, pero también sus anhelos profundos por seguir disfrutando de la familia, la comunidad, el territorio y el país en paz.

Las “Esperanzas” y las “Incertidumbres”, propias de todo proceso de cambio, son aspectos que han atravesado las vidas de todas las personas que, desde la promesa de los Acuerdos de Paz hasta su incipiente implementación en 2021, han visto en esta transición política del país una posibilidad por recuperar sus vidas, sus familias, sus hogares, sus sueños e incluso a ellas mismas. Esto es relatado en los libros *décimo primero* y *décimo segundo*.

El *décimo tercer* y último libro textil, “Entramados de resonancias”, es una propuesta de *(Des)tejiendo miradas* para que las experiencias vividas durante estos procesos creativos, pero también reflexivos, sanadores y reparadores, sean ampliadas a diferentes públicos interesados por conocer las historias de los protagonistas del conflicto armado colombiano, sin importar desde qué “bando” se estén contando

estas historias. Estas resonancias quedan plasmadas en bordados que se convierten en parte de las exposiciones que han acompañado por aproximadamente dos años el proceso de esta investigación y creación textil.

Las exposiciones han estado mediadas por talleres textiles donde las investigadoras comparten sus propias historias en este proceso y también transmiten las voces de las demás personas participantes, que por determinadas razones no puedan estar presentes. Estas se han realizado en: San José de León en Mutatá, en la sede Apartadó y en el Centro Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y, durante 2021, ha estado desde abril hasta noviembre en la casa de la Cultura y la Cooperación Confiar en Medellín. Los talleres se han realizado además en la Facultad de Enfermería sede Medellín de la Universidad de Antioquia y con las Tejedoras de la Esperanza de la Corporación Convivamos en esta misma ciudad.

Es fácil hacerse una idea de este libro imaginando un álbum ilustrado en el que sus dibujos fueron plasmados con agujas e hilos por personas totalmente diversas, con múltiples mensajes y sentidos sobre lo que la guerra y la paz representan para cada una en su propio contexto. Más que un libro de libros textiles, considero que este trabajo es una especie de enciclopedia textil sobre las vidas, emociones y sentimientos de la humanidad, representados en formatos coloridos y creativos.

Tanto el libro como el proceso de *(Des)tejiendo Miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia*, pueden ser consultados en la página web <https://des-tejiendomiradas.com/> Sin duda, este proceso y sus creaciones son un valioso referente para quienes día a día sueñan y trabajan por la construcción de la paz en Colombia; y también para quienes estamos explorando las posibilidades de las prácticas textiles en las disciplinas sociales contemporáneas. Al contener una gran cantidad de imágenes y símbolos, y al estar traducido completamente al inglés, este libro se convierte en un importante insumo bibliográfico para búsquedas y lecturas de diversa índole. Se espera que la lectura de esta reseña invite a su consulta y a la apreciación de cada uno de los detalles escritos y no escritos y, sobre todo, a ver reflejadas en él, con la mirada crítica necesaria, las ilusiones y los sueños de una Colombia que pueda vivir en paz.

La memoria del cuerpo es textil

Juliana Muñoz-Toro*

Escritora

Tania Pérez-Bustos (2021). *Gestos textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 260 págs.

En mis manos unas manos. Las manos bordan, reparan o juntan fragmentos. Las manos también escriben con hilo y tinta: *Gestos textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, el más reciente libro de Tania Pérez-Bustos, docente e investigadora. Esta es una conversación no solo académica, sino también pensada como la suma de voces que narran sus tramas.

Intentaré hacer mi propia colcha de retazos con algunas de las puntadas más agudas de este libro. Como escribe Pérez-Bustos, se podría “pensar la escritura como una juntanza de fragmentos y no solo como un ensamblado de ideas estructuradas” (p. 172).

¿Qué es un gesto? Es un movimiento personal que refleja nuestro ánimo, una forma en la que somos vistas y una forma de imaginarnos. Hay tantos gestos como personas, pero, en particular, quienes tenemos alguna relación con los textiles compartimos cuatro: repetir, deshacer, remendar y juntar. Así está ordenado el libro de Pérez-Bustos hasta llegar a un dechado (algo así como las planas con las que las bordadoras aprenden puntadas) de conceptos.

Estos gestos tienen una función que nace adentro del cuerpo y se expresa fuera de él: en la tela y en lo social. Con la repetición, indica la autora, aprendemos; con la destrucción cuidadosa podemos recomenzar; con la reparación resistimos el

.....

* @julianadel Laurel es escritora, periodista y bordadora. Correo electrónico: julianadel Laurel@gmail.com

dolor y el tiempo; con la juntanza entre mujeres, cuerpos, pensamientos, se puede componer una obra o una historia.

De ahí el parecido con *gestar*. Gestamos hijos (a veces), obras, ideas, sentimientos y memorias a través de nuestros gestos. No gestamos solas, sino a pesar y gracias al otro.

—

¿Se puede materializar un recuerdo? ¿Se puede acaso materializar el gesto? Pérez-Bustos dice que sí. Con el ir y venir de la aguja va quedando nuestra marca en la tela, nuestra elección de colores, o el resultado de una conversación: “Se repite para guardar la memoria corporal de lo que se hace, se repite para aprender y entender las puntadas, se repite, repite y repite para alcanzar la maestría de la labor” (p. 38).

Y luego se repite también para ser originales y “entender las historias que estos (movimientos) guardan, dar cuenta de cómo la repetición nunca es la misma ya que la acción que se repite nos hace ser distintos al final” (p. 53).

—

Se crea, sí, pero también es posible volver sobre lo mismo para hacer más fuerte el tejido de la vida propia. Se borda la memoria para “remendar esa tristeza, ese silencio (...). Al remendar, quien remienda sana y al hacerlo resiste, hace memoria, su cuerpo se torna tela y ella testimonio de ese proceso que le permite trascender” (p. 145). Incluso hay procesos de bordado que no buscan esconder el arreglo, sino, por el contrario, hacerlo más visible para que haga parte de una nueva composición, una en la que no se niega el error, ni el paso del tiempo. Esto sucede con el *sashiko*, una técnica de bordado japonesa que enmienda con puntadas simétricas y ornamentales.

—

La evocación también puede ser dolorosa, bien sea desde el recuerdo que transmite la prenda o porque el cuerpo mismo sufre con el oficio de las agujas. Es necesario ver ese dolor para empezar a sanarlo, deshacerlo: “desbaratar es entonces una forma de sanar también, pero ella supone contemplar lo tejido que debe destejarse después, y esta es una tarea en principio dolorosa” (p. 93). Al respecto, el libro habla sobre las Tejedoras de Sonsón que enseñan que “debe desbaratarse para permitir que luego la vida se teja nuevamente” (p. 94).

Este gesto también se relaciona con el desanudar. Así como las estructuras narrativas tienen nudos que marcan los puntos de tensión y la convergencia de los conflictos de sus personajes, en el textil se hacen nudos por el afán, la inexperiencia y también por voluntad propia: “No es tan fácil desanudar el propio pensamiento como lo es desanudar el propio tejido. He tenido que escribir mis pensamientos muchas veces y deshacer otras tantas lo pensado en la escritura para entender lo que necesito decir. Deshacer y desanudar el tejido ha sido de ayuda en esa tarea” (p. 114).

Hay un límite: “si destruimos todo, no hay con qué rehacer la vida”, comentó Pérez-Bustos en la presentación de su libro.

Este libro no se limita a una técnica, sino que se abre a las historias que esta suscita: “el bordado sostiene a Doña Elsa económicamente, pero además de dinero, también le ayuda a procesar el duelo que había vivido; y así, como Olivia, en el entrelazar hilos va reconfigurando la estructura de su vida, permitiéndole seguir adelante” (p. 140). En otro apartado se lee también: “Pude reconocer sus silencios en los míos al contemplar su trabajo textil, y en él, sus pérdidas, su creatividad, su fortaleza” (p. 143).

Gestos textiles el entretejido de las investigaciones de Tania Pérez-Bustos, la lectura y conversación con autoras feministas, y sus clases de “Costuras: pensamiento textil”. Este libro, como obra, selecciona, depura y hala de los hilos que más nos pueden conectar desde lo cotidiano.

A la autora le llama la atención la relación entre tiempo-objeto-cuerpo: una prenda guarda el olor del cuerpo; una sábana, su silueta; una aguja, el sudor. Y aun cuando el tiempo pasa, estas marcas permanecen. “La memoria del cuerpo es textil”, sugiere, así como que hay continuidad del cuerpo en ese objeto: “el trabajo con el cuerpo que se gesta en lo textil nos acerca a la experiencia de una forma distinta”, según dijo en su presentación en el Fondo de Cultura Económica.

Gesto viene del latín *gestus*, que significa “llevar consigo”. Llevamos con nosotras, a veces “a cuestas”, la forma en la que nos enseñaron a amar o lo que reprimimos. Hace años las mujeres también llevaban consigo el costurero como un peso de idealización femenina. Ahora deshacemos parte de esa historia para construir un nuevo significado: bordamos, cosemos y tejemos porque nos gusta, porque así nos acercamos al mundo y a ciertas personas, porque también así podemos protestar y acompañar.

Escribe la autora: “lo textil hacía parte de mi habitar, como hace parte del habitar de cualquier persona, de hecho, pero hasta ese momento no me había detenido en lo que implicaba su hacer” (p. 16).

Conecto entonces con el verbo *gerere*, o “llevar a cabo las cosas”, “administrar”. Es decir, nos mudamos de la sumisión hacia el querer hacer con nuestras propias manos. Ya no solo administramos (también) el hogar, sino que administramos nuestro tiempo. Nuestro cuerpo. Y el tejido, que también es piel, nos lo recuerda.

Contenido de los 3 últimos números de la revista

Revista CS 37, Mayo-agosto (2022): Asia-Pacífico, Eurasia y sus vínculos con América Latina. Desafíos y oportunidades

Presentación

Vladimir Rouvinski

Artículos

Asia siglo XXI: oportunidad para diversificar la política exterior colombiana

Pío García

¿Hay un infiel en la relación triangular de China, Estados Unidos y Venezuela?

Ana Soliz-de Stange

China-CEE Relations in a New Era: The Drivers behind the Development of the Platform for Regional Cooperation 16+1

David Castrillón-Kerrigan

Paraguay y Rusia: dinamismo y límites del diálogo en el siglo XXI

Kseniya A. Konoválova | Víctor L. Jeifets

Tema libre

Perspectiva LGBT en los programas de desarme, desmovilización y reintegración en Colombia

Sebastián Giraldo-Aguirre

Inventários Participativos no âmbito do Licenciamento Ambiental: a experiência do PEA Territórios do Petróleo

Simonne Teixeira | Michelle Nascimento Weissmann-da Silva

Las narrativas de viajeros en el Antiguo Caldas

Luisa Fernanda Giraldo-Zuluaga | Margot Andrade-Álvarez

Creencias religiosas de estudiantes de colegios públicos de Bogotá

William Mauricio Beltrán | Ferney Yesyd Rodríguez-Vargas

Documentos

¿Por qué es clásica la teoría clásica? Teorizando el canon y canonizando a Du Bois
Michael Burawoy

El estado de la sociología estadounidense: de la crisis a la renovación
Michael Burawoy

***Revista CS* núm. especial, Julio (2022): Nuevas perspectivas sobre desigualdad y política social en América Latina**

Presentación

Silvia Otero-Bahamón | Laura García-Montoya | Juan José Fernández-Dusso

Artículos

Neoliberalismo, ampliação das desigualdades e desconstrução da democracia
Fernando Augusto Mansor-De Mattos | Marcus Ianoni | Paulo Roberto Mello-Cunha

Desigualdades y nuevos actores colectivos en Argentina. De piqueteros a trabajadores de la economía popular (1995-2019)
Lucía Trujillo | Magdalena Tóffoli | Martín Retamozo

Decisiones educativas y prácticas de reproducción de clase en sectores medios-altos en Montevideo
María José Álvarez-Rivadulla | Juan A. Bogliaccini | Rosario Queirolo | Cecilia Rossel

Los determinantes de la desigualdad del ingreso laboral en cuatro ciudades colombianas: Cartagena, Barranquilla, Bucaramanga y Pereira, 2001-2021. Evidencia de regresiones por cuantiles
Andrés Aleán-Romero

Trayectorias divergentes de la desigualdad en las ciudades intermedias: el rol de las pensiones y las ayudas en la reducción de la desigualdad de ingresos
Silvia Otero-Bahamón | Liney Álvarez-Altamiranda | Andrés Miguel Sampayo | Jorge Luis Alvis

Desigualdades en el mercado laboral urbano-rural en Colombia, 2010-2019
Andrea Otero-Cortés | Edson Acosta-Ariza

Revista CS 36, Enero-abril (2022): Genealogías latinoamericanas de las Humanidades Ambientales: derivas, cruces y caminos

Presentación

Alejandro Ponce-de León | Sofía Rosa | Jesús Alejandro García

Artículos

Memoria ambiental: del sujeto mnemónico moderno al Antropoceno

Danielle Heberle Viegas | Eduardo Relly

Racionalidad extractivista y necropolítica de la expropiación patriarcal: un acercamiento al estudio de las masculinidades para re/pensar el poder del extractivismo

Ramón Cortés-Cortés | Emma Zapata-Martelo

Pensando con la visión ambiental compleja de Julio Carrizosa

Juan Camilo Cajigas

Fortaleza, Brasil – um porto afogado na areia (1869-1940)

Yuri Simonini

¿De quién es el páramo de Santurbán? Ancestralidad minera como narrativa de defensa del territorio en el municipio de Vetas, Santander

Adela Parra-Romero

La implantación de una Unidad de Manejo de la Vida Silvestre de manglar y la construcción de sujetos ambientales locales en una zona de humedales marino-costeros en el Golfo de México

Rubén Gutiérrez-Campo | Emilia Velázquez-Hernández

Ecoturismo, campesinos, selva y residuos de guerra en la Amazonia colombiana: una mirada a través de la ecología afectiva

Iván Montenegro-Perini

Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense

Allison Mackey

La deuda en juego: una lectura de-colonial de *Los juegos del hambre*

Andrea Casals-Hill

Documentos

Ecopolitical Mapping: A Multispecies Research Methodology for Environmental Communication

Jens Benöhr | Maïke Brinksma | Ross Donihue | David Farò | Antonia Lara | Kara Lena Virik | Alejandro Ponce-de León | Cristian Toro | Bastian Gygli | Daniel Romo | Franziska E. Walther

Trayectorias, cruces y caminos de la ecología política feminista latinoamericana: entrevista a Diana Ojeda

Jesús Alejandro García



Este número de la *Revista CS* se realizó desde el sello editorial de la Universidad Icesi en noviembre de 2022 y estuvo al cuidado de Felipe Van der Huck.

Artículos

RAFAEL CLIMENT-ESPINO. *Giro gráfico y activismo textil: el bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas*

SANDRA MILENA BABATIVA-CHIRIVI. *Crocheteando sentidos. Experiencias del colectivo Tejedores de Resistencia en Bogotá*

COLECTIVO EL OJO DE LA AGUJA | LAURA CRISTINA CUADROS | ADRIANA MARCELA VILLAMIZAR-GELVES | ERIKA YULIET ÁLVAREZ-CALLE | ISABEL CRISTINA GONZÁLEZ-ARANGO | HEIDY CRISTINA GÓMEZ-RAMÍREZ. *Memorial y archivo textil El Ojo de la Aguja: diálogos entre investigación y activismo, una propuesta para la documentación sin daño*

VANINA ALEJANDRA TOBAR. *Estirando en el telar secretos de abuela india: tradición textil de la comunidad maya tsotsil de San Bartolomé de los Llanos, Chiapas (sureste de México)*

JOSÉ JOEL LARA-GONZÁLEZ. *Encarnar el mundo. Las mujeres en la cultura teenek en la Huasteca potosina*

MÓNICA ELENA-RÍOS. *Evocaciones y resistencias textiles en la obra de tres escritoras indígenas*

MABEL ARELLANO-LUNA. *Textiles que cuentan. Afectividades remendadas: corporalidades replicadas y su manifestación textil a partir del vestido como dispositivo de memoria y sanación*

DANIELA CASTELLANOS | DIANA CAROLINA CASTAÑO. *Bordando afectos: subjetividad y trueque entre redes de mujeres*

MARÍA BELÉN TAPIA-DE LA FUENTE. *Círculo digital de bordado como método de investigación feminista*

Reseñas

CECILIA DE LOS SANTOS-CASTRO. *Otras maneras de activismo: Cómo ser craftivista de Sarah Corbett*

ANDREA GIRALDO-GARCÍA. *Puntadas colombianas para la paz*

JULIANA MUÑOZ-TORO. *La memoria del cuerpo es textil*