

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de Maestría de Investigación en Antropología Visual

Desbordarse. Memorias corporalizadas en mujeres “dos generaciones distintas dialogando con el bordado”

Diana Carolina Mendoza Sepúlveda

Asesora: María Fernanda Troya

Lectoras: Lisset Coba y Paulina León

Quito, enero de 2023

## **Dedicatoria**

A las mujeres oficiantes, hacedoras de oficios manuales, a quienes con su trabajo hecho con las manos – corazón sostienen las vidas de sus familias.

## Índice de contenido

Resumen .....	1
Agradecimientos.....	2
Introducción .....	3
Capítulo 1. Contexto, antecedentes y problematización .....	6
1.2. Sobre nosotras, las interlocutoras .....	9
1.3. Breve acercamiento al bordado desde procesos de reparación simbólica en Colombia .....	16
1.4. El lugar de enunciación y la problematización.....	19
Capítulo 2. Marco teórico. Una discusión sobre el conocimiento, lo corporal, lo material y lo sensorial en el bordado .....	22
2.1. Producir conocimiento en la periferia .....	22
2.1.1. El cuerpo y el conocimiento encarnado .....	25
2.2. La materialidad del oficio textil y la correspondencia con la vida.....	29
2.3. Conocer desde el hacer .....	31
2.4. La obligatoriedad o <i>querer hacer</i> . Una discusión sobre roles de género desde el bordado .....	32
2.5. Resistencias íntimas: hilando lo público desde lo privado (piezas que van más allá de uno).....	38
2.6. Marco teórico - metodológico .....	42
2.6.1. Lo visual sensorial en esta discusión .....	45
2.6.2. Foto Elicitación.....	49
Capítulo 3. El inicio visible.....	53
3.1. Trabajo de campo .....	54
3.2. Entrevistas y foto elicitación .....	70
3.3. Bordar colectivamente (bordarnos) .....	73

Capítulo 4. Reflexiones corporales y sensoriales sobre el acto de bordar .....	77
4.1. La pieza bordada (Transformar superficies).....	78
4.1.1. Transformar superficies desde la resistencia.....	83
4.2. Atravesar la aguja en la materia. El cuerpo y los materiales atravesados por la vida	84
4.2.1. De lo sensorial deviene una práctica afectada por la materialidad .....	91
4.3. Lo emocional .....	94
4.3.1. No es una cuestión obligatoria .....	96
Conclusiones .....	100
Referencias .....	108

## **Lista de Ilustraciones**

### **Figuras**

Figura 4.1. Nudo al pasado.....	85
Figura 4.2. Nudo al pasado o punto atrás .....	86
Figura 4.3. Cinta de Moebius .....	97
Figura 4.4. Caminando de Lygia Clark .....	98

### **Gráficos**

Gráfico 3.1. Rango de edades.....	56
Gráfico 3.2. Nacionalidad de participantes .....	56
Gráfico 3.3. Oficio textil que realizan las participantes de la encuesta .....	60
Gráfico 3.4. Formas de aprendizaje del oficio textil que practica.....	60

### **Fotos**

Foto 1.1. Mariela Sepúlveda tejiendo, interlocutora principal.....	11
Foto 1.2. Fundas de cojines tejidas en crochet por Mariela Sepúlveda .....	13
Foto 1.3. Fundas de cojines tejidas a mano por Ana Victoria, madre de Mariela .....	14
Foto 1.4. Mujeres de mi familia bordando para proyecto autogestivo Las Agujas Taller .....	15
Foto 1.5. Tapiz bordado .....	18
Foto 2.1. Tejiendo una trenza.....	50
Foto 2.2. Mariela enhebrando una aguja .....	51
Foto 2.3. Pañuelo abortero en tambor de bordado .....	52
Foto 3.1. Cuadro bordado en punto de cruz por Mariela Sepúlveda.....	61
Foto 3.2. Camiseta bordada a mano por Mariela Sepúlveda para Las Agujas Taller .....	61
Foto 3.3. Vestido para bebé tejido a crochet por Mariela Sepúlveda para Las Agujas Taller .	62

Foto 3.4. Separador de libro realizado por Diana Mendoza.....	62
Foto 3.5. Camiseta bordada a mano .....	63
Foto 3.6. Camiseta bordada a mano por Ana Mendoza para Las Agujas Taller.....	63
Foto 3.7. Fotobordado de autora Colombiana.....	64
Foto 3.8. Furia travesti siempre.....	65
Foto 3.9. Máscara para personaje danzante en comparsa de “Festival de teatro popular y callejero la máscara del pueblo”.....	66
Foto 3.10. Nadie es desechable .....	67
Foto 3.11. : Tótem de protección Jaguar fuego elaborado por Diana Mendoza .....	67
Foto 3.12. Papel intervenido con bordado a mano .....	68
Foto 3.13. Estudiantes elaborando su dechado durante clase de artística .....	69
Foto 3.14. Mariela Sepúlveda durante revisión de álbum fotográfico .....	71
Foto 3.15. Taller de bordado sobre cucos .....	74
Foto 3.16. Taller de bordado .....	75
Foto 4.2. Ropa interior bordada a mano.....	80
Foto 4.3. Tapiz bordado a mano.....	81
Foto 4.4. Remiendo en papel.....	81
Foto 4.5. Cianotipia bordada .....	82
Foto 4.6. Rayos de sol sobre bordado.....	88
Foto 4.8. Medida de hilo .....	90
Foto 4.9. Sanar, curar, reparar, buscar, tratar de entender, acariciar, recorrer .....	94

## **Mapas**

Mapa 1.1. Mapa general departamento de Caquetá – Colombia .....	6
---	---

## **Tablas**

Tabla 1.1. Estadística sobre actividades en la misión del caquetá y putumayo .....	8
--	---

### **Declaración de cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Diana Carolina Mendoza Sepúlveda, autora de la tesis titulada: Desbordarse, Memorias corporalizadas en mujeres “dos generaciones distintas dialogando con el bordado”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, enero de 2023



---

Diana Carolina Mendoza Sepúlveda



## Resumen

A partir de una etnografía sensorial y corporal desarrollada en la intimidad de mi hogar se procuró comprender cómo (o de qué manera) se conoce a través del cuerpo, la materialidad y la experiencia perceptual en el oficio del bordado realizado por mujeres de dos generaciones distintas en una familia del suroriente colombiano, así, desde la pieza bordada y desde el acto de bordar se plantean los significados y sentidos que las mujeres le dan a dicho oficio, en tanto pieza elaborada manualmente y encuentro con otras personas.

En términos de contenido, en el primer capítulo elaboro el contexto y el lugar de enunciación de la investigación, un brevísimo estado del arte y la problematización de este trabajo. En el segundo capítulo presento las perspectivas teóricas que se refieren al conocer desde el hacer, el cuerpo y la materialidad, además se presenta un marco teórico metodológico sobre la antropología visual y el campo de lo sensorial en esta disciplina.

En el tercer capítulo se describe cómo y dónde se realizó el trabajo de campo, las encuestas y entrevistas hechas para esta tesis. A partir de la etnografía sensorial – corporal realizada desde la misma práctica del bordado se presentan los hallazgos en el capítulo cuatro. El primero de ellos se denomina *la pieza bordada*, en el se hace un acercamiento al objeto como un artefacto que expresa y comunica a través del lenguaje gráfico. En otra sección de este capítulo se discute las *correspondencias* entre lo material de la práctica con la fuerza motriz, los sonidos, el aire permitiendo un cruce entre el cuerpo y la materialidad como un segundo hallazgo de este proceso. Se desarrolla una subsección en la cual se menciona lo táctil del oficio textil como un medio que activa lo sensorial durante la práctica del bordado. Para finalizar este capítulo se presenta una sección que dialoga sobre los significados que las bordadoras le confieren a la pieza y al proceso de bordado en relación a las sensaciones corporales.

Este trabajo cierra con algunas conclusiones que nos convoca el dialogo con otras mujeres bordadoras, conclusiones que proponen principalmente un reconocimiento en el proceso y en la pieza bordada como una herramienta de enunciación en el mundo. Igualmente se presentan algunas conclusiones metodológicas respecto a la etnografía y algunas limitaciones en campo.

## **Agradecimientos**

Mis más sinceros agradecimientos a mis interlocutoras Mariela Sepúlveda, Ana Victoria Mendoza y Catalina Guerrero, mujeres bordadoras que habitan las hermosas tierras del Caquetá y con quienes pudimos construir esta tesis en tiempos de pandemia gracias a su disposición y todo su conocimiento. Gracias por permitirme acercarme a lo que el bordado les ofrece a sus vidas.

Agradecimientos infinitos a mi familia, amigas, a mi compañero de vida y a mi compañero no humano Iuma que me sostuvieron en este proceso con su amor incondicional expresado de tan distintas maneras.

## Introducción

Desde que tengo memoria recuerdo estar rodeada de piezas elaboradas por mi mamá con hilo y agujas; cojines, blusas, cortinas, carpetas, individuales, cuadros en punto de cruz, toallas bordadas con flores, las sudaderas del colegio marcadas con nuestros nombres, zapaticos de bebés que aún son guardados como recuerdos de las hijas de la familia, vestidos tejidos y/o bordados para recibir a los bebés de la familia. En distintos espacios del único closet de la casa rebosaban retazos de tela, hilos y distintos materiales para elaborar regalos y decoraciones manuales para la casa. En nuestro historial de momentos juntas tenemos muchas horas sentadas con aguja e hilo en mano bordando, tejiendo o cosiendo. Las tres: mi mamá, mi hermana y yo.

Mariela Sepúlveda y Ana Victoria Mendoza mis interlocutoras principales viven en Florencia Caquetá, una ciudad que lleva a cuestas la historia de la violencia, su cercanía a la zona de despeje o distención (San Vicente del Caguan), enfrentamientos entre guerrillas, paramilitares y el ejército nacional de Colombia son algunos de los acontecimientos que han podido dar lugar a rótulos que tiene la región.

Junto a mi madre y a través del bordado encontramos una manera de poner en la tela las situaciones vividas y las deseadas. Con el paso de los años, el acto de bordar se convirtió en un espacio de encuentro en el cual depositamos distintos sentires que nos atravesaban como mujeres.

Con este relato quiero introducir mi tesis de maestría puesto que esta historia tan íntima puede activar la memoria de muchas mujeres que dentro de sus hogares han vivido y compartido escenarios similares. Según la historia de la educación en Colombia, la práctica del bordado empieza a entrar a los hogares colombianos a través de la educación privada que se impartía en casas de educación<sup>1</sup> para niñas donde a las niñas y adolescentes además de aprender a leer

---

<sup>1</sup> “A pesar de un decreto de 1827 ordenando la apertura de un colegio y de una academia para niñas pobres, ningún nuevo colegio público femenino se abrió en aquellos años como sí ocurrió con varios privados. Dado que éstas eran escuelas con matrículas relativamente altas, la educación secundaria para mujeres sólo estaba destinada a grupos de elevados ingresos. La señora Josefa Moya de Camacho, con la ayuda de dos mujeres más, abrió una casa de educación para niñas en Bogotá en 1828, cobrando 18 pesos mensuales. Admitió treinta y tres alumnas” (Ahern 1991, 31).

y a escribir, se les enseñaba religión, ética, comportamiento, dibujo, música, francés, gramática española, rudimentos de aritmética, bordado y costura (Ahern 1991, 31).

Este escenario hizo que a las mujeres de clase alta se les empezara a exigir complementar su formación como mujeres de hogar incluyendo el bordado en su repertorio de oficios domésticos. En principio, por el alto costo que tenía asistir a estas casas de educación, el oficio del bordado se mantenía en ciertas élites colombianas, sin embargo, con la destinación de recursos a la educación en la presidencia de José Ignacio de Márquez, la educación secundaria recibe respaldo entre los años 1832 y 1842 y con ello el oficio del bordado empieza a salir de dicha esfera (Ahern 1991, 39).

Los oficios concebidos como meramente femeninos y transmitidos a través de la educación formal refuerzan la idea de la representación de la mujer como naturalmente cuidadora limitada al espacio doméstico. En ese sentido, cuando el bordado es enseñado en las escuelas de formación pública se experimenta este quehacer textil como una obligatoriedad del rol femenino, sin embargo, en la actualidad esta práctica alcanza escenarios de emancipación y de reparación simbólica en distintos contextos, principalmente en el contexto de violencia sociopolítica en el caso de Colombia.

Esta tesis se aborda de manera sensorial, involucra mi cuerpo y los cuerpos de distintas generaciones de mujeres bordadoras en el acto de bordar y lo que nos permite éste mientras bordamos en diferentes espacios y momentos de nuestras vidas. No obstante, vale la pena aclarar que más allá de los efectos terapéuticos y sanadores que se le ha conferido al bordado y al tejido, esta tesis pretende aprender en el acto de bordar sobre la materialidad, las posibles narrativas que los hilos y las agujas crean sobre superficies rígidas o blandas, en tanto se comprende de qué manera éste acto que involucra el cuerpo, la materia del quehacer textil y la presencia corresponde con la vida de mujeres bordadoras de dos generaciones distintas en una familia del suroriente colombiano.

Por lo cual, en el intento de comprender cómo o de qué manera se conoce el mundo a través del cuerpo, la materialidad y la experiencia perceptual en el oficio del bordado realizado por mujeres de dos generaciones distintas, se procurará ofrecer a la lectora ciertos atisbos desde la experiencia perceptual para la comprensión de los conocimientos de manera situada y localizada que se están produciendo en tanto relaciones con lo material, con el contexto y el cuerpo, para este caso específico desde la práctica del bordado.

Es decir, desde una metodología etnográfica se quiere comprender cómo aquel territorio corporal *se teje, se borda, se desborda* en la praxis textil y cómo este territorio que es lo corpóreo en su relación con lo material coproduce conocimiento que podríamos llamarlo, conocimiento encarnado. Además, desde un acercamiento etnográfico al bordado se pretende develar la agudeza de dicho conocimiento en el acto de hacer, en el proceso textil, desde donde se elaboran ciertas reflexiones sobre *el aprender haciendo*, no como una herramienta metodológica sino como una forma de coproducir conocimiento.

Así entonces esta tesis se plantea en 4 capítulos, el primero de ellos es la contextualización sobre donde se realizó la investigación, los avatares de las interlocutoras, un breve estado del arte y un subcapítulo que refiere al lugar de enunciación tanto de la investigación como de la autora.

En el capítulo dos se presenta el corpus teórico de mi investigación en relación al conocer desde el hacer, el cuerpo y la materialidad, además de una reflexión teórico metodológica sobre la antropología visual y el campo de lo sensorial en esta disciplina. Para el capítulo tres se describe cómo y dónde se dio el trabajo de campo, las encuestas y entrevistas realizadas y desde ahí se empieza a encontrar lo que de la etnografía sensorial – corporal en la práctica misma del bordado se desprende para en el capítulo cuatro presentar los principales hallazgos: *La pieza bordada* como un objeto capaz de expresar y comunicar a través de un lenguaje gráfico, donde se profundiza sobre una posible función comunicativa de la práctica.

Así mismo se presenta las *correspondencias* con lo material de la práctica textil (telas, tambor, hilos, agujas, tijeras) que a su vez corresponde con la fuerza motriz, los sonidos, el aire, se reflexiona entonces sobre un cruce entre el cuerpo y la materialidad. Se plantea una subsección en la cual se plantea lo táctil como un dispositivo que activa lo sensorial durante el acto de bordar.

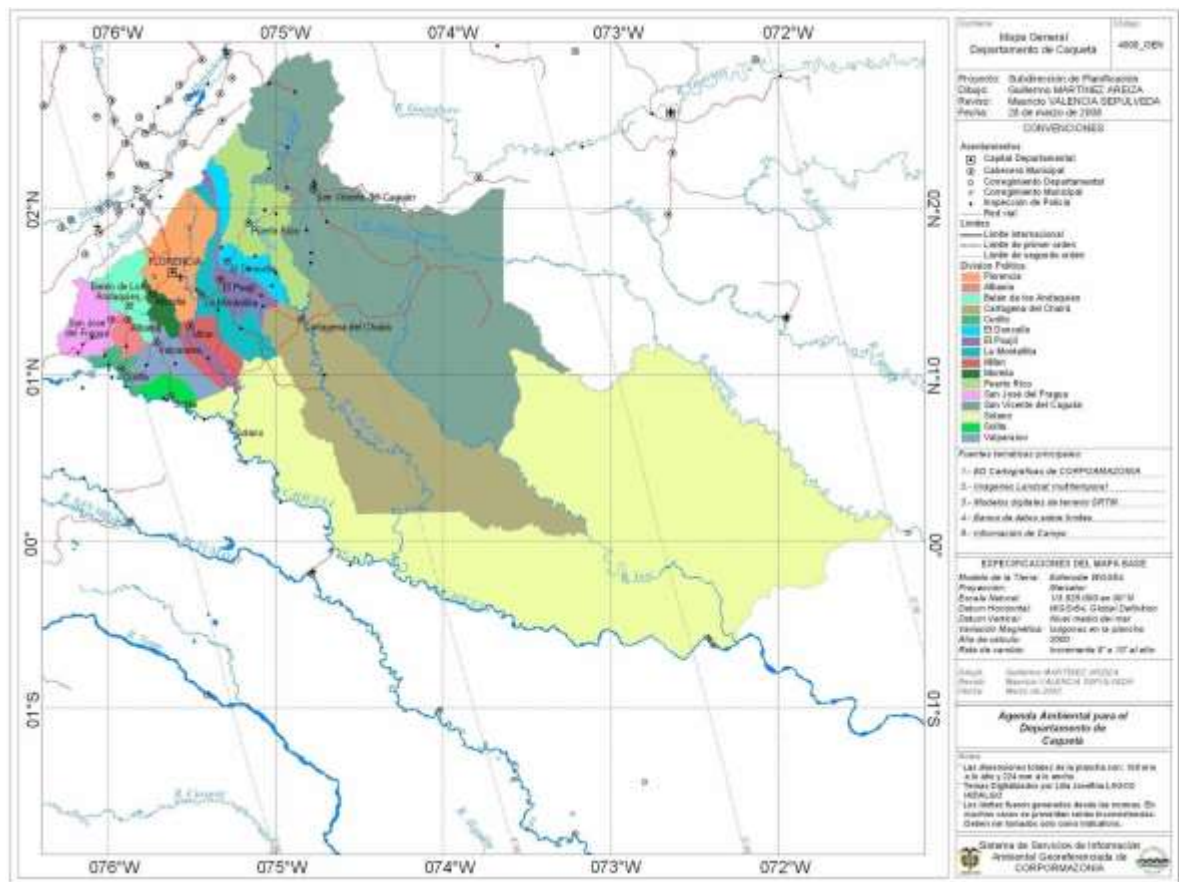
Y para finalizar se plantea una sección que menciona los significados que las bordadoras revelan en relación a las sensaciones corporales en tanto pieza y proceso de bordado, así, a partir de esa emocionalidad se realiza una subsección llamada *No es una cuestión obligatoria* que brevemente menciona la reivindicación de este oficio históricamente feminizado.

# Capítulo 1. Contexto, antecedentes y problematización

## 1.1. Caquetá, ubicación y contexto

Al suroriente de Colombia se encuentra ubicado el departamento del Caquetá conocido como la puerta de oro de la Amazonía Colombiana, según el censo realizado por el DANE en el año 2005, habitaban para ese año 420.337 personas. Tiene como capital a Florencia, ciudad fundada en 1902 por el padre Doroteo de Pupiales.

Mapa 1.1. Mapa general departamento de Caquetá – Colombia



Fuente: [https://www.corpoamazonia.gov.co/Region/Caqueta/Cartografia/Caq\\_Car\\_General.html](https://www.corpoamazonia.gov.co/Region/Caqueta/Cartografia/Caq_Car_General.html)

El Caquetá es un departamento construido por olas de colonos que han ido trasegando la historia de Colombia. Al ser un territorio periférico circundado por la Amazonía, sus dinámicas poblacionales, económicas, políticas y culturales han sido distantes de las dinámicas propias del centro del país y territorios más cercanos a éste. El Caquetá es inhóspito aún hoy en día, y los asentamientos humanos han ido construyendo lentamente lo que se puede entender como ciudades y pueblos.

Orlando Perdomo y Mireya Quiñones en el libro *Colonos: Hijos del desarraigo y la esperanza. Memorias de la colonización caqueteña* (2018) procuran interrogar los procesos territoriales y humanos del Caquetá para conocer “[de] qué ternuras y violencias ha nacido, qué vicisitudes ha experimentado en su fluir histórico, qué es hoy y qué perspectivas de desarrollo tiene [el departamento del Caquetá]” (2018, 12). Los autores mencionan que en el siglo XVI el expedicionario Hernán Pérez de Quesada registró que el territorio Caqueteño era el lugar imaginado para el encuentro del *El Dorado*, además de ser casa de las *amazonas*. A mediados del siglo XVIII había registro de ser un territorio habitado por indígenas, “gentes baldías”, como lo escribe el fraile franciscano Martín de Montalbán (Perdomo y Quiñones 2018,15).

Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, se consideró a esta zona del país como un territorio de tierras baldías que se debían conquistar y un territorio habitado por indígenas para catequizar y civilizar (Perdomo y Quiñones 2018, 35). En el siglo XX el Caquetá fue considerado como “palacio encantado, el paraíso perdido, mundo de mundos inexplorados para abrigo de colonos, hijos del desamparo social, la esperanza y el coraje” (Perdomo y Quiñones 2018, 15), una de las razones por las cuales a las márgenes del río Caquetá empezaron a arribar comerciantes quineros y caucheros.<sup>2</sup>

Para los años 1970, manteniéndose por años una precaria presencia del Estado en la región y ante el aumento de los conflictos sociopolíticos del país, fenómenos tan marcados como el desplazamiento devinieron de manera natural en la aparición de nuevos asentamientos humanos en el Caquetá, tales como santa Fe, Cumarales, Remolino, Moserrate, Santo Domingo y Peñasco, territorio que se fue integrando por colonos que provenían del Huila, Tolima, Caldas y Antioquia (Perdomo y Quiñones 2018, 22).

---

<sup>2</sup> Tanto el auge de la quina como del caucho contribuyeron a los procesos de migración y colonización del sur del país. La quina en Colombia tuvo tres grandes auges de corta duración: 1849 – 1852, 1867 y 1877 – 1882, que respondieron a la demanda externa del producto (Perdomo y Quiñones 2018,153). La industria quinera por su calidad de explotación de los bosques tenía que desplazar su frontera extractiva, cada auge tuvo tres zonas predominantes de explotación en el país. El primer auge comprende Cundinamarca y lo que hoy es la parte nororiental del Cauca y las riberas del río Caquetá, el segundo al Tolima, y la tercera zona corresponde a Santander y algunos sitios tolimenses (Sandoval y Echandía 1986, 154).

La depreciación de la quina inicia en 1884 cuando empezó el auge del caucho. Hacia el 1885 las primeras casas caucheras del país comienzan a instalarse en lo que era el negocio de la quina. Toda la experiencia en el proceso de extracción de la quina así como las mejoras en el transporte y las comunicaciones fluviales, aportaron al éxito de la cauchería (Rocha 1905, 67).

Ahora bien, durante la recepción de esta población se fue reorganizando e imponiendo “en el cuerpo y espíritu de la sociedad las costumbres católicas” (Perdomo y Quiñones 1999, 190) que venían heredadas principalmente de los frailes capuchinos. A continuación se presenta desde una perspectiva cuantitativa que evidencia las actividades eclesiales que se realizaron durante estos años en el Caquetá<sup>3</sup>.

**Tabla 1.1. Estadística sobre actividades en la misión del Caquetá y Putumayo**

AÑOS	1894	1905	1910	1913	1916	1920	1924	1927
<b>PERSONAL</b>								
Misiones Capuchinas	2	10	12	16	17	24	22	22
Maristas	XX	Xxx	xxx	6	8	7	8	8
Franciscanas	Xxx	Xxx	xxx	6	21	21	31	32
<b>HABITANTES</b>								
Pueblos y caseríos	Xxx	Xxx	xxx	19	23	29	32	38
Católicos (1)	1.800	12.200	16.500	17.900	18.500	19.300	22.100	24.300
Infieles (2)	30.000 (?)	Xxx	xxx	Xxx	xxx	Xxx	xxx	14.000 (?)
<b>CULTO Y BENEFICENCIA</b>								
Iglesias	Xxx	14	14	16	22	23	26	29
Residencias (3)	Xxx	3	4	8	8	10	13	13
Hospitales	Xxx	Xxx	xxx	1	1	2	2	2
Dispensarios	Xxx	Xxx	xxx	1	3	5	5	5
<b>INSTRUCCIÓN</b>								
Seminario (4)	Xxx	Xxx	xxx	Xxx	xxx	Xxx	xxx	1
Escuelas	Xxx	8	19	26	38	51	51	61
Alumnos	Xxx	418	760	1.316	1.697	1.897	1.937	2.325
Orfanatos	Xxx	Xxx	xxx	1	1	1	2	2
Huérfanos	Xxx	Xxx	xxx	62	53	159	110	98
Ceremonia y pláticas	Xxx	512	582	439	1.536	2.058	1.097	2.532
<b>SACRAMENTOS</b>								
Bautismos	Xxx	245	777	446	436	747	822	1.103
Confirmaciones	Xxx	Xxx	2.000	500	1.239	471	536	1.593
Matrimonios	Xxx	130	103	162	197	268	313	278
Comuniones	Xxx	9.600	11.300	14.200	59.220	70.000	86.430	98.595

Fuente: Perdomo (2018,190).

Así entonces, las redes sociales que surgieron en el Caquetá durante la ampliación de la frontera agrícola y la instauración de forma sistemática de la República Católica en el Departamento bajo el marco de la alianza iglesia-estado y facilitada por el éxito que tuvo la Regeneración<sup>4</sup> y con ella el desarrollo de la Constitución de 1886, el Concordato entre el Vaticano y la República de Colombia y los convenios de misiones que en los años siguientes se desarrollaron en el departamento (Perdomo y Quiñones 2018, 36) demuestran que la ocupación del Caquetá tuvo como eje principal una colonización católica (Perdomo y Quiñones 1999, 94).

<sup>3</sup> En la imagen no se discriminan los datos del Caquetá y el Putumayo, pues al momento de registrarse fueron tomadas de esta manera.

<sup>4</sup> A mediados del siglo XIX surge un movimiento político en Colombia liderado por Rafael Nuñez que tenía como objetivo modificar la organización y el gobierno colombiano en base a la constitución de 1883. El lema de la regeneración fue “Una Nación, un pueblo, un Dios”



Como lo mencionan Gabriel Perdomo y Mireya E. Quiñones, los y las caqueteñas que llegan a colonizar las tierras de esta región durante los años cincuenta del siglo XX se caracterizaron por ser hombres y mujeres de trabajo: “la colonización no fue una empresa para débiles y cobardes; allí en la selva en algunas ocasiones se la jugaron como jornaleros o en otros momentos como constructores de su propia finca” (Perdomo y Quiñones 2018, 57).

En *Colonos: Hijos del desarraigo y la esperanza. Memorias de la colonización caqueteña* (2018) encontramos el testimonio de una de las mujeres que llegaron en esa época, Barbarita Andrade:

Por aquí en Puerto Rico había dos trochas: una a Garzón y otra a Gigante y por esas trochas se cargaban las planchas de caucho y las sacaban al Huila y allá las vendían en Neiva. Recuerdo a Lorenzo Vargas, Damián Vargas, Alejandro Castillo –yerno de los Vargas – todos ellos caucheros. Cuando nosotros vinimos aquí ya habían pasado las caucherías, después sacaron el juansoco y no fue más la vaina de las caucherías. Luego la gente se dedicó a hacer finquitas. Nosotros cosechábamos maíz, plátano, criábamos marranos, ahí en la vivienda teníamos que comer, había harta comida.

En Puerto Rico recuerdo a Alejandro Castillo, Lorenzo Vargas, al finado Herminio López y familias que tenían sus finquitas en medio del monte. El taita de todos era don Herminio López, él era el que mandaba porque era el dueño del Jordán, él tenía ganado. Él mandaba a los trabajadores con unos quince marranos para negociarlos en Florencia y podían echar hasta quince días por esas trochas, atajándolos del tigre. De Florencia él les traía el mercado en bestias, traía sal, jabón, droga, por eso le decían el Taita. Entre los años de 1920 y 1930 la gente comía carne de monte, cazaban manaos, cajuches, dantas y otros más” (Andrade en Perdomo y Quiñones 2018, 57).

Con todo esto podemos tener un breve marco en el cual se ubica, por un lado el contexto político y social en el cual se fue forjando la región del Caquetá, y por otro, el contexto y las razones por las cuales la familia de mi interlocutora principal - Mariela Sepúlveda Solórzano, mi madre - arribó a este territorio. Así mismo, comprender la influencia de costumbres religiosas que tuvo el Caquetá desde la misión católica de 1886.

## **1.2. Sobre nosotras, las interlocutoras**

Durante años bordamos en la casa, para las niñas vecinas, las primas y para nosotras mismas. Es por eso que mi lugar como investigadora emergió de la labor del bordado, del trabajo diario y de sentir que, en esa dedicación, en esas relaciones del bordado con una misma y con las demás se construye un lugar colectivo y colectivizado. El lugar que he ocupado desde el quehacer del bordado se configura en el lugar de enunciación de la investigación.

En ese sentido, el lugar y el acto del bordado se convierten en escenario de investigación y materia fundamental de lo investigado. Ese mismo lugar donde yo busco investigar, el lugar donde planteo búsquedas es el mismo donde trabajo y bordo. Soy entonces, investigadora e *investigada*, en un doble posicionamiento, una doble mirada, la que se piensa desde afuera hacia las bordadoras y todas las relaciones que allí puedan suceder, y la mirada – sentimiento del *estar siendo – haciendo* como bordadora.

Así las cosas, yo me defino aquí como investigadora con el propósito de afianzar mi búsqueda como mujer *investigada*. En ese sentido, como bordadora, encuentro que el lugar propio de estas reflexiones está en mi propio cuerpo como territorio de experiencias y aprendizajes compartidos; experiencias que se han tejido a lo largo de los años de la mano con mi madre – Mariela Sepúlveda –, y mi hermana – Ana Victoria Mendoza –, quienes son las interlocutoras de este trabajo etnográfico.

Mariela tiene 63 años, nació en Dolores, Tolima-Colombia en 1958 (Figura 2). Cuando aún era una bebé de brazos, mis abuelos maternos se vieron obligados a abandonar el territorio que habitaban. Entre los años 1946-1966, Colombia atravesaba por una época denominada “La violencia”. Una guerra civil entre los dos partidos hegemónicos: el partido liberal y el partido conservador. Este hecho nacional significó para muchas familias en Colombia el desplazamiento forzado. Tanto la abuela, Ana Victoria Solórzano, como el abuelo, José Fidel Sepúlveda, pertenecían a familias seguidoras de partidos contrarios, - partido liberal y partido conservador correspondientemente - por esta razón, desde muy corta edad mi madre creció en el Caquetá junto a sus otros 5 hermanos y 6 hermanas.

### Foto 1.1. Mariela Sepúlveda tejiendo, interlocutora principal



*Fuente:* Fotografía perteneciente al registro fotográfico durante el trabajo de campo, diciembre 2020.

Fidelina Sepúlveda, la hermana mayor de Mariela, en entrevista menciona las razones por las cuales se desplazaron al Departamento del Caquetá:

Nos vinimos al Caquetá porque mataron el hermano de papá y a un cuñado que era el esposo de tía Leuteria. Porque era la guerra de matándose los liberales con los conservadores. Esa noche llegaron ahí, a una finca que era de papá Neta que se llamaba El Yopo, y ahí estábamos todos encerrados, eso empujaban la puerta para abrirla y papá calladito parado al lado de la puerta con un machete, esperando que abrieran. Cuando dijo esa gente “nos vamos, nos vamos, esos hptas godos no están ahí”, y se fueron.

Papá nos contaba porque eso sí, nosotros estábamos pequeños.

Y ahí sí, todos los días irnos a quedar al monte porque eso llegaban era de noche a matar la gente, a meter candela ¡Dios mío nos favoreció que no nos hubieran metido candela con casa y todo! Eso quemaban las casas, quemaban los carros llenitos de gente. Con gasolina les metían y quemaban los carros (Fidelina Sepúlveda, en conversación con la autora, noviembre 2020).

Al respecto, por las razones ya señaladas, en esa misma época el Caquetá empezó a recibir migrantes de distintos lugares del país, entre ellas el Tolima. Gabriel Perdomo y Mireya Quiñones (2018) mencionan:

La violencia liberal-conservadora, la inexistencia de reformas agrarias, la debilidad del Estado y el conflicto sociopolítico arrojaron nuevos migrantes: eran colonos, hijos

de la violencia partidista entonces, la sociedad caqueteña dejó de ser una colonización de huilenses para abrirse a diversas regiones del país (Perdomo y Quiñones 2018, 21).

Sin embargo, se tiene registro de que Tolimenses ya habitaban o por lo menos conocían la ruta desde el Tolima hasta el Caquetá<sup>5</sup>. En el caso de la familia Sepúlveda Solórzano, ésta llega a San José de Canelos en el año 1985 a trabajar la tierra, con cultivos de arroz, plátano, maíz y ajonjolí. A propósito, Fidelina Sepúlveda señala:

Papá era arriero de mulas, como de trece mulas, con eso se conseguía la comida pa' nosotros y recién vinimos pues él echó a derribar, pues haga sembrar yuca, plátano, papayo. De todo se daba, pues qué, la tierra buena, pura montaña. Se daba todo muy bueno, todo el plátano se lo daban a los caballos, el maíz y eso tenían hartas gallinas, yo no recuerdo cuantas tenían y eso recogían hartísimos huevos.

Mi papá los huevos se los llevaba para venderlos y también pa comer. Para comprar la sal, manteca, carne, porque plátano no compraba, yuca tampoco porque se daban en la finca, zapallo se daba, las papayas y ese poco de naranjas que tenían también. ¡Que sembraron! Eso nosotros jugábamos con las naranjas, las toronjas, unas toronjas grandísimas que tenían cáscara rosada por dentro (Fidelina Sepúlveda, conversación con la autora).

Esta familia oriunda de Dolores, Tolima llega en 1985 al departamento del Caquetá conformando la nueva ola de migrantes. Las fotografías que existen en los álbumes familiares que conservamos en casa son realizadas casi 15 años después de la llegada de mi familia materna a este departamento, en ellos no se guarda ningún registro de mis abuelos en la finca de Dolores. Una elección no solo personal de contar la historia con los tiempos particulares de la familia, sino que trae consigo los rastros de la vida, de los tiempos familiares que inevitablemente están entrelazados con las historias colectivas - violencia bipartidista -; un acontecimiento histórico narrado en la intimidad del álbum familiar.

Sobre su vida cotidiana cuando vivía en la finca de Alto Canelos, Mariela Sepúlveda relata que siendo la segunda de 11 hijos e hijas de mi abuela Ana Victoria y mi abuelo José Fidel, ella junto a sus 6 hermanas se encargaba de las labores de cuidado al lado de mi abuela, tales como cocinar, limpiar, ordenar y cuidar de la huerta, además de asistir a la escuela. Mientras

---

<sup>5</sup> San José de Canelos era atendida por los franciscanos de Nuestra Señora de las Gracias de Popayán. Tenía en 1789 su iglesia y un misionero. Sobre este caserío, en 1902, decía Fr. Doroteo de Pupiales: "el 29 de noviembre de 1902 pasé a San José donde se encuentran seis (6) casas, sus habitantes son todos del Tolima; excepto uno que otro los demás se arreglaron bien; tenían capilla con todo lo necesario para celebrar misa (Perdomo y Quiñones 2018, 58).

los hermanos y mi abuelo se dedicaban a la siembra, cosecha y el cuidado de animales como bien lo testimonia Fidelina.

Mariela menciona que empezó en el oficio de la costura desde que estaba pequeña, su madre Ana Victoria Solorzano le enseñaba a remendar las camisetas y los pantalones que tenían daños, los de ella y los de sus hermanos y hermanas menores, además, en la escuela de la vereda se introdujo en el oficio del bordado haciendo cojines decorativos para la casa. Cojines que cocían y posteriormente bordaban. Para ese entonces, relata Mariela que su madre, también tejía de manera decorativa y para entretenerse, hacía cojines para la casa, vestidos para regalar, zapatitos para los y las niñas bebés de la familia.

En las siguientes fotografías veremos cuatro fundas de cojines tejidas a mano por Mariela y por Ana Victoria, las primeras fundas tejidas en el año 2021 (Foto 1.2.) y las segundas (foto 1.3.) tejidas por mi abuela Ana en el año 1952, según Mariela Sepúlveda.

**Foto 1.2. Fundas de cojines tejidas en crochet por Mariela Sepúlveda**



*Fuente:* Fotografía realizada durante trabajo de campo en el año 2021.

**Foto 1.3. Fundas de cojines tejidas a mano por Ana Victoria, madre de Mariela**



*Fuente:* Fotografía realizada durante trabajo de campo en el año 2021.

Mi madre fue la única entre las hijas e hijos que terminó el colegio e hizo una carrera profesional (Medicina veterinaria y zootecnia), sin embargo, cuando mi madre deja de ejercer su carrera profesional y se dedica al cuidado de sus dos hijas instala un negocio de fotocopias y papelería en la casa y entre este trabajo y todo el trabajo de cuidado para con nosotras, Mariela empieza a potenciar en nosotras el trabajo manual.

Ella en la escuela y en la casa con mi abuela y junto a sus hermanas aprendió a coser, remendar, bordar y a tejer. Así mismo ella en los ratos libres dedicaba muchas horas a compartirnos de manera muy intuitiva su saber. Nunca a través de un libro, nunca un tutorial, siempre desde el verla a ella, verla como pasaba la aguja y la regresaba, ahora sé que lo que ella hizo y como aprendió y lo que hizo con nosotras y como aprendimos nosotras se puede llamar un *aprender haciendo* según Ingold.

La siguiente interlocutora es Ana Victoria Mendoza, ella tiene 27 años, de la familia es la única que nació en Florencia, Caquetá, ya para el 1995 mi núcleo familiar estaba radicado en la capital del departamento. Ana creció en Florencia y estudió su carrera profesional de Licenciatura en Educación Especial en Bogotá. Desde siempre ha utilizado las herramientas manuales que ha aprendido, tanto del bordado como del tejido para usarla en su profesión y en distintos aspectos de su vida, como por ejemplo en proyectos de emprendimiento individuales y colectivos.



Ella, al igual que yo, se acercó al oficio textil del bordado y el tejido en la cotidianidad de nuestra casa, oficio que se vio reforzado en el colegio – dirigido por monjas de la congregación del padre Luis Variara -.

Ahora bien, durante la pandemia, retomamos el oficio del bordado, tanto Ana como yo regresamos a casa y poco a poco fuimos encontrando en el bordado y el tejido una forma de encuentro con nosotras, con nuestros pensamientos y con los materiales. Un goce en el estar sentadas imbuidas en los hilos y la tela madre e hijas. De todos los años que bordamos juntas y en vista de una economía afectada por la pandemia fue en el año 2020 que empezamos a bordar para aportar a ésta realizando productos bordados y tejidos manualmente en un proyecto autogestivo llamado Las Agujas Taller.

**Foto 1.4. Mujeres de mi familia bordando para proyecto autogestivo Las Agujas Taller**



*Fuente:* Fotografía realizada durante el trabajo de campo en 2020, en Florencia, Caquetá.

### **1.3. Breve acercamiento al bordado desde procesos de reparación simbólica en Colombia**

Este apartado aborda la práctica del bordado como práctica de reparación simbólica individual y colectiva, a partir del análisis de una investigación realizada en el tema, retomando sus hallazgos como herramienta conceptual de la presente investigación. Se recogen reflexiones de antecedentes en torno al bordado y sus implicaciones en contextos de violencia sociopolítica en Colombia.

En esa medida, en la revisión bibliográfica y de antecedentes nos encontramos con reflexiones valiosas alrededor de procesos de gestión emocional, simbólicos y sensoriales que son percibidos como conocimientos que construyen colectividad, vínculos de confianza y redes de apoyo en tanto las personas participantes de dichas investigaciones se reúnen a bordar.

En Colombia, el conflicto armado entre actores legales e ilegales ha dejado múltiples consecuencias tanto en las víctimas directas como en las indirectas. Muchas de las víctimas del conflicto han encontrado procesos de reparación simbólica colectivos e íntimos a través de distintas herramientas, en su mayoría artísticas manuales, que les permiten desarrollar procesos que ayudan a la gestión de las emociones en el marco de un hecho victimizante.

A propósito de lo expresado por las mujeres bordadoras de la presente investigación se discute con Andrea Carolina Bello y Juan Pablo Aranguren Romero lo planteado en “Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano” (2020) sobre aquellas cualidades que la práctica textil propone desde su hacer, como por ejemplo la postura corporal, los instrumentos que se usan (aguja, hilos, telas, dedal, tambor), el proceso de realización y la pieza bordada. Desde esta perspectiva, los autores del mencionado artículo afirman que:

Toda vez que la materialidad y la corporalidad del quehacer textil interactúan con el mundo psíquico y emocional de las hacedoras, las prácticas artesanales textiles deben ser leídas como una práctica que atraviesa e involucra no solo el cuerpo y las manos sino también las materialidades de las telas y las agujas (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 186).

En las experiencias relatadas por las mujeres en el mencionado artículo, se identifica una materialidad del ausente, como forma de presencia de los seres queridos que ya no están; en el caso de las mujeres víctimas de la violencia en Colombia, los autores citados señalan que:

El textil se puede sentir, el espacio físico se puede compartir con los objetos tejidos, pero con el cuerpo perdido no; de modo que el textil es una suerte de representación material de la ausencia. Por medio de las telas y tejidos hay un cuerpo que se hace presente, hay una



ausencia siempre ambigua que por momentos se puede sentir como si estuviera presente (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 192).

A propósito de la relación entre la práctica textil y la ausencia de seres queridos, L.B de acuerdo a la encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres”<sup>6</sup> también señala:

Y significa presente también, libertad, amor, sanación, a través del bordado he logrado re conectarme con mi yo interno, perdí a mi hermana mayor en un accidente, eso me dio vuelta la vida, me dio depresión, hice terapias psicológicas, terapias alternativas, y un sin fin de cosas, solo el bordar y tejer me sanó de esa tremenda pena, cuando bordo es como si volara, me olvido de todo, solo soy yo mi aguja, mis hilos y mi bastidor” (L.B. 41 años, bordadora y tejedora chile)<sup>7</sup>

Así mismo, en el artículo mencionado los autores presentan a través del relato de Blanca, que el quehacer textil significa para ella, sentir a su hija:

Entrevistadora: ¿Tú cuentas esas cosas en los tejidos que haces?

Blanca: Cuando estoy con otra persona, sí.

Entrevistadora: ¿Cuándo estás sola no?

Blanca: No. Cuando estoy sola me concentro y pienso en mi hija (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 190).

Estas mujeres bordadoras afirman que sienten la presencia de las personas ausentes mientras bordan, por lo tanto, de acuerdo con Bello y a Aranguren, el oficio textil además de ser una manera que les permite recordar, en tanto hay materialidad también le permite a la bordadora “entrar en contacto directo con el difunto o el desaparecido” (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 44) pues, a través del bordado se puede materializar su ausencia.

“La labor textil involucra el sentido del tacto, implica sentir materiales, texturas y temperaturas; así, para Blanca, este hacer es una forma en la que su hija puede sentirla a ella, así como ella siente los materiales” (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 190). En la figura 5 se ve un tapiz elaborado por Blanca, madre de Irina del Carmen Villero Díaz, joven asesinada por grupos paramilitares en la Guajira, Colombia.

A partir de los testimonios y de las reflexiones propuestas por los autores, podemos entender con certeza que la práctica textil nos permite conectarnos con nosotras mismas, con otras

---

<sup>6</sup> Encuesta “Memorias Corporalizadas” realizada para esta investigación, se presenta en el capítulo 3.

mujeres bordadoras y, además vivir la práctica textil como una materialidad que representa la ausencia, la del cuerpo que ya no está. “Es como si, tanto el proceso de tejer como las materialidades implicadas (los hilos, las telas, los colores, las texturas) y los movimientos corporales permitieran traer la presencia del familiar ausente y sentirlo corporalmente” (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 191).

Y, como en la misma investigación se menciona, las características de estas materialidades textiles, de este proceso donde las bordadoras parecen que quedaran absortas en el material y a través de los testimonios que nos comparten “dan cuenta de que el trabajo textil permite lidiar con los síntomas de ciertas condiciones médicas, así como con síntomas de depresión y ansiedad” (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 63). Esa cualidad del quehacer textil es narrada por algunas de ellas como una práctica que permite sacar lo que uno tiene adentro por medio de la aguja: “el tejido está sacando todo eso que uno tiene guardado, para poder resistir más” (2020, 197).

#### **Foto 1.5. Tapiz bordado**



*Fuente:* Bello Tocancipá y Aranguren Romero (2020, 190).

De manera irrefutable, esta investigación antecedente alrededor del trabajo textil en contextos de violencia sociopolítica, muestra cómo este ha sido usado como un medio a través del cual las mujeres víctimas del conflicto armado logran gestionar sus emociones a partir de la práctica del bordado y que además, la materialidad propia de este oficio permite afrontar la realidad del “otro” ausente<sup>8</sup> y sanar, transformar los símbolos, reconstruir circunstancias propias de la pérdida y la ausencia, remendar las propias laceraciones que la violencia ha dejado marcada en cada una y cada uno de quienes la enfrentan, a través del tejido y la práctica del bordado; de ahí su relevancia para un país como Colombia que ha sido marcado con este tipo de violencias a distintos niveles.

Los aspectos terapéuticos que han sido estudiados en diversas investigaciones sobre el bordado demuestran el valor que éste tiene en torno a la reparación simbólica y su papel sanador para quienes la práctica del oficio manual es una cotidianidad. Así, la búsqueda por investigar la corporalidad y materialidad que propone el oficio textil se hace urgente para darle un sentido más allá de lo terapéutico a esta práctica. Es justamente de ese otro terreno que cohabita con el terapéutico que emerge el propósito investigativo del trabajo de *Desbordarse*, es decir, es en ese lugar de lo sensorial y corpóreo donde se busca investigar.

#### **1.4.El lugar de enunciación y la problematización**

Este trabajo encuentra varios matices en las indagaciones sobre la práctica del bordado, también encuentra preguntas fundamentales sobre cómo me posiciono en esta investigación, por lo tanto, es necesario dejar claro este lugar para dar forma al planteamiento de una posible problematización en un contexto de investigación íntimo, personal y sincero.

De allí que estemos hablando de una propuesta investigativa que requiere un involucramiento diferente al de la investigación “objetivizada” y propone un sentido distinto de cómo se enuncia la investigadora-interlocutora y cómo se presentan las interlocutoras participantes, siendo estas tres personas de una misma familia que comparten la práctica textil como un ejercicio diario de sí mismas para *ser y hablar*.

Entonces, estamos mi madre, mi hermana y yo como interlocutoras principales de esta investigación para hablar de conocimientos que se producen en escenarios íntimos, familiares y desde nuestros propios cuerpos co-afectados por un hacer. Es en la relación de las tres que

---

<sup>8</sup> Para profundizar más sobre los aspectos psicológicos y de gestión emocional respecto a esta práctica recomiendo revisar el artículo de investigación antes mencionado (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020).

emerge el sentido propio de la búsqueda investigativa que tiene que ver con la corporalidad y la materialidad de la práctica del bordado y las relaciones que esta práctica genera entre nosotras, entre nosotras y el mundo, entre nosotras y nuestras realidades.

Donna Haraway en “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial” (1995) cuestiona “la desencarnada objetividad de la ciencia” basada en abstracciones, hechas por sujetos universales y no sujetos encarnados, así mismo, se pregunta por las “tecnologías semióticas” que vendrían siendo aquellas que nos permiten producir significados en el mundo que habitamos.

Haraway propone que el conocimiento debe ser *situado*, abriendo un espacio para dialogar desde los conocimientos que nos hacen enunciarnos como sujetos encarnados desde los lugares, los significados y las sensaciones de determinados contextos. En palabras de Haraway:

Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y especificar la moraleja es sencilla; solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva (Haraway 1995, 12).

En este sentido, es importante entender que no es más allá de nosotras que encontramos lo que es el cuerpo central de la investigación; es a partir de nuestros propios cuerpos que se pretende indagar en aquellas particularidades de la práctica del bordado en nuestras vidas. ¿de qué manera el bordado hace parte de la cotidianidad de dos generaciones distintas de mujeres del suroriente colombiano? ¿Qué pasa por esos cuerpos que bordan, sienten, piensan, recuerdan? ¿Qué pasa cuando se pinchan los dedos? ¿Recuerdan? En consecuencia, ¿cómo la corporalidad de las interlocutoras cuando bordan y la materialidad que propone el oficio textil, son el camino para entender las relaciones y los significados que suceden y se le otorgan a ese espacio - tiempo de creación y conversación entre mujeres bordadoras?

Encuentro que esta discusión desde los cuerpos y la materialidad atravesada por la relación y el conocimiento del mundo inmediato a través de lo perceptual de esta práctica textil y manual, aporta a la discusión sobre los oficios manuales, primero, para entender un continuum femenino de resistencia, afectos y cuidado a través de la fuerza de la materialidad (una práctica que involucra la manipulación de herramientas y materiales y que,

paralelamente permite la interacción e interlocución con las otras), y segundo, para comprender desde nuestras propias experiencias como bordadoras y hacedoras de un oficio manual, que esa interlocución y ese acto de bordar podrían implicar un modo particular de conocer el mundo o habitarlo.

Por lo tanto, para esta investigación pretendo que, a partir del oficio del bordado - una práctica incorporada en mi linaje familiar materno –, se permita comprender cómo (o de qué manera) se conoce a través del cuerpo, la materialidad y la experiencia perceptual en el oficio del bordado realizado por mujeres de dos generaciones distintas en una familia del suroriente colombiano. Para lo cual, planteo los siguientes objetivos específicos:

- Identificar las formas de conocer en la práctica del bordado de mujeres de dos generaciones distintas en una familia del suroriente colombiano.
- Develar los sentidos que las mujeres le dan generacionalmente a su relación con el bordado y la tejeduría.
- Discutir el oficio del bordado como práctica históricamente feminizada.

## **Capítulo 2. Marco teórico. Una discusión sobre el conocimiento, lo corporal, lo material y lo sensorial en el bordado**

En este apartado se abordan tres temas fundamentales que atraviesan esta investigación como la práctica misma del bordado. Propongo un diálogo principalmente entre tres autores: Claudia Zapata, con quien pretendo discutir el fundamento teórico epistémico desde dónde me enuncio como mujer, mujer del sur oriente colombiano y oficiante del bordado, involucrando de esta manera la producción de conocimiento desde lugares subalternizados.

En un segundo apartado se presenta un atisbo de lo que es la experiencia perceptual en tanto experiencia que sucede en nuestros cuerpos, por lo cual se discute con Merleau Ponty y sus planteamientos alrededor de la fenomenología de la percepción y la perspectiva del cuerpo, como enfoque para entender los conocimientos que surgen a partir de lugares específicos, en este caso, desde la percepción del mundo a través del bordado y las implicaciones del cuerpo como escenario y lugar de enunciación.

Entendiendo que es en el cuerpo donde sucede la experiencia y el sentido que le damos al mundo que habitamos, se procura discutir sobre la materialidad de los oficios manuales y, para este caso particular, de la práctica textil del bordado, que nos permite entrar en un entramado de relaciones con el mundo. Para lo cual, es necesario discutir desde dónde la materialidad del bordado es gestante de esa trama de relaciones, en tanto se *aprende haciendo*. Por esta razón, dialogo con Tim Ingold que ha profundizado en este tema, particularmente en *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013).

### **2.1. Producir conocimiento en la periferia**

Claudia Zapata, desde la crítica al pensamiento decolonial o los estudios decoloniales, se posiciona del lado de las intelectuales que reconocen su pertenencia a sectores subalternizados de América Latina, junto con Silvia Rivera Cusicanqui (Bolivia), Ochy Curiel (República Dominicana) y Aura Cumes (Guatemala), desde ahí y con ellas propicia el debate a partir de la praxis y la teoría sobre los lugares diversos y periféricos, desde donde podemos construir un conocimiento latinoamericano a partir de conocimientos situados.

Para Claudia Zapata, existen diversos motivos por los que los discursos y la práctica colonizantes y jerarquizados se han cimentado incluso dentro de las propuestas decoloniales, siendo estas muchas veces una reiteración de lo colonial que dicen debatir, replicando la “dominación colonial” (2018, 68). Uno de los motivos de aquello para la autora es la restringida circulación de conocimientos producidos por hombres y mujeres de la periferia, lo

que perpetuaría la distancia entre centro y periferia, generando que el conocimiento producido por los sectores subalternos no tenga un lugar prioritario o reconocido con respecto a otros conocimientos centralizados, elitistas y jerárquicos, es decir coloniales. Dice Claudia Zapata: “A través del juego del quién cita a quién, se estructuran jerarquías y acabamos teniendo que comer, regurgitado, el pensamiento descolonizador que las poblaciones e intelectuales indígenas de Bolivia, Perú y Ecuador habíamos producido independientemente” (69).

Para Claudia Zapata, el giro decolonial es una corriente que invisibiliza los sujetos subalternizados que producen teorías, sujetos que procuran representar mediante su teorización, por lo cual, esta corriente mantiene lo que ella llama un “sesgo colonial” (Zapata 2018, 65):

[...] mientras ellos siguen pensando que han descubierto que lo colonial es un ‘problema actual, es decir, no interrumpido (...)’ Como decimos aquí, desde que Colón y Pedro de Alvarado pisaron nuestras tierras, se empezaron a articular las luchas anticoloniales y des coloniales (2018, 67).

De ahí que, reconocer el pensamiento crítico frente al colonialismo, pensamiento que se está produciendo hace ya más de dos décadas, por distintos autores y autoras en Latinoamérica (Zapata 2018, 66) y ponerlo en diálogo con planteamientos similares en torno al cuerpo como territorio, nos permitirá afianzar el discurso sobre el cuerpo como territorio y el colonialismo como una dinámica que afecta ese primer lugar de enunciación y de experiencia.

Es decir, comprendiendo desde metodologías etnográficas y auto etnográficas, cómo ese territorio que es lo corpóreo, más allá de las realidades físicas, encierra también una disputa alrededor de su propia autonomía; propiciando además unas reflexiones profundas que aporten al conocimiento en las ciencias sociales.

Así entonces, para esta investigación, es importante reconocer el conocimiento construido y los lugares donde se le da forma; al igual que las dinámicas y relaciones que lo promueven. De tal manera que la identificación de esos lugares, el reconocimiento de las personas y sus cotidianidades, experiencias y puestas en acción consciente desde lo colectivo y desde lo corpóreo, nos permitan acercarnos a esos lugares que desde la praxis se han venido gestando en Latinoamérica, lugares que además no tienen que ver únicamente con el lenguaje escrito, sino con un conocimiento encarnado.

Al respecto, hay varias experiencias que se pueden señalar entorno a la práctica textil como praxis creadoras y movilizadoras que aportan en tanto quehacer textil a la producción de conocimiento que se está elaborando en Latinoamérica, ya sea como activismo textil, como

cuestiones rituales y/o de reparación simbólica. En éstas la dimensión material del textil no ha sido el centro del análisis, sino más bien las redes que se conforman entre mujeres bordadoras y cómo a través de estos procesos textiles logran sanar sus heridas (Sánchez-Aldana, Pérez-Bustos y Chocontá-Piraquive 2019, 4).

Ahora bien, estos aportes que se están gestando en América Latina en torno a la práctica textil aperturan un camino para la comprensión sobre cómo conocemos el mundo a partir del cuerpo y la materialidad del oficio manual. Por ejemplo Tania Pérez – Bustos en “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades” (2016) realiza un acercamiento al bordado artesanal cartagueño o calado proceso de investigación con el cual plantea que los feminismos poshumanistas en América Latina tienen la necesidad de incluir la pregunta por las múltiples formas de producción de conocimiento en nuestros contextos, en algunas ocasiones feminizadas y no académicas. (2016, 168).

El feminismo poshumanista abarca el reconocimiento y la *escucha* de las materialidades, humanas y no humanas que hacen parte del conocimiento (Pérez - Bustos 2016, 168), cuando Pérez - Bustos procura entender las desigualdades y diferencias entre la producción de conocimiento tecno científico en sus encuentros con otros conocimientos desde un proyecto interdisciplinar<sup>9</sup> se encuentra con las “relacionalidades”(2016, 168) que para ella son aquellas relaciones que se forman en los vínculos vitales y para el caso de la práctica textil del calado, entre materialidades humanas y no humanas. Igualmente, menciona que las relacionalidades son un asunto en el que se busca entender el conocimiento como una producción que se genera en aquellas relaciones materiales (68).

Esto permitió entender que el conocimiento del calado no es sin las relacionalidades y materialidades que lo sostienen metafóricamente y literalmente. En otras palabras, el calado es con las telas, los hilos y los deshiladores, pero también con las relaciones feminizadas de servicio y cuidado de quienes bordan. Así, el objetivo de la etnografía se reorientó hacia desentrañar las prácticas, relacionalidades y materialidades que producen y sostienen el conocimiento asociado al calado, con la intención de que ello guiara el codiseño de la interfaz tecnológica y materializara la intención de “bordar la tecnología” (Pérez - Bustos 2016, 170)

---

<sup>9</sup> Se recomienda revisar este texto para profundizar sobre el proyecto interdisciplinar en el que “El punto de partida del análisis es el componente etnográfico de un proyecto interdisciplinario que diseñó una interfaz tangible de usuario. Esta interfaz se inspiró en el calado, un bordado artesanal que se practica en la región de Cartago, Colombia. Si se considera la manera en que se realiza este bordado, se puede entender como una forma de tejido. (“El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades” 2016,164).



Así, la autora cuestiona, reorienta y acompaña la creación de una interfaz de usuario, pero también desde la etnografía devela la práctica del calado como un tejido que puede cuestionarnos sobre cómo entendemos y producimos el conocimiento tecno científico (Pérez – Bustos 2016, 170).

La intención de descifrar los movimientos de las manos, que se alinean en su contexto de cuidado y en sus relationalidades, y de identificar un lenguaje universal para pensar las redes quedó así frustrada. En el intento de leer científica y tecnológicamente el lenguaje del calado, el equipo de ingeniería encuentra que el orden está sostenido por un desorden y unas rupturas inesperadas: “en la unidad del tejido prima el desorden y muchas pero muchas, más de lo que yo esperaba, fibras rotas” (Diario de campo, ingeniera electrónica, 2014). Esta percepción tiene que ver con que quienes no están familiarizados con el proceso del calado y con la ecología que lo sostiene solo están en capacidad de observar la aparente geometría del bordado y de valorarlo en cuanto armonioso y simétrico. El proceso queda así invisibilizado y precarizado, dado su desconocimiento (Pérez - Bustos 2016, 178).

Entonces, desde una perspectiva del feminismo poshumanista hace una invitación a aproximarnos de manera etnográfica y situada a las materialidades que habitan el quehacer textil y a su vez, nos invita a considerar las materialidades que circundan, atraviesan y coproducen el conocimiento científico. “Las prácticas de destrucción y remiendo, tanto en el calado como en la producción de conocimiento, son en sí mismas conocimiento, y no anteriores a él, en su acepción finalizada y concreta de producto” (Pérez –Bustos 2016, 180).

Por lo tanto, el reconocimiento de las personas, los lugares, los procesos y las materialidades donde se ponen en acción dichas prácticas puede permitirnos comprender lo que de manera situada se ha venido produciendo en América Latina desde la praxis textil.

### **2.1.1. El cuerpo y el conocimiento encarnado**

Entender entonces que ese gran territorio corporal está atravesado por experiencias de construcción de conocimiento, de lugares donde se construye y de sujetos que le dan forma, lo comparten y lo recrean como respuestas a una historia de colonización que va desde los lugares comunes y colectivos. Donde la puesta en común tiene carácter de movilización social, memoria y reparación colectiva, reconstrucción simbólica a niveles de políticas públicas y de estado hasta aquellas experiencias que, como la que le concierne a esta investigación, tienen su centro en el cuerpo, la materialidad y la experiencia sensorial en esos pequeños territorios donde lo político obra en la individualidad, el sentir personal y las subjetividades.

Es encontrar en el cuerpo esas relaciones que en lo macro parecen ser mucho más perceptibles, en términos políticos, pero que en lo individual se permean por prácticas y cotidianidades de una complejidad única, dice Mari Luz Esteban en *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio* (2013) que:

Las nuevas teorizaciones acerca del cuerpo insisten en la necesidad de hacer más compleja y diversa la visión dominante sobre la construcción de la identidad y los procesos de individuación y personificación. Esto nos debería llevar a matizar más los análisis concretos y a prestar más atención a los cambios históricos y a la variabilidad interna de cada grupo social (Esteban 2013,31).

Esa complejidad de lo individual es un mapa rico en posibilidades de análisis. Ese entramado de las identidades, las relaciones, las personificaciones y las prácticas hacen de los estudios del cuerpo un encuentro con el cuerpo desde una perspectiva profunda que también puede hallarse en propuestas metodológicas como la autoetnografía - donde la persona denominada *el informante* y el investigador son una misma persona -, donde el cuerpo es comprendido como un lugar donde puede suceder, tal como señala Haraway (1995), “un análisis situado y subjetivo, parcial, incompleto en sí mismo; pero al mismo tiempo real, privilegiado y necesario” (1995, 53).

Dice Mari Luz Esteban (2013, 72) que las prácticas corporales responden y corresponden con corporalidades distintas que indudablemente están sujetas a modos de vida concretos, por lo cual, es necesario que la antropología tenga en cuenta los contextos macro y micro donde habitan las personas con las cuales desarrolla sus análisis, - incluso “sus itinerarios corporales” (47) - y “las formas concretas por las cuales las sociedades expresan su relación con lo corporal” (72), entendiendo que éstas son diversas y variables y que están inmersas en una estructura social.

La misma autora señala que hay que hacer crítica cultural y política que involucre un análisis del cuerpo y de la imagen, en vista de que lo corporal es una construcción social y política (Esteban 2013, 47). Por lo tanto, la necesidad que surge en esta investigación en tanto relaciona cuerpo y práctica textil, es encontrar un lugar desde donde la *incorporación de conocimiento* por así llamarlo, sea una posibilidad de estudio para la antropología.

De ahí que, a partir de la antropología del cuerpo, nos interesa que se entienda desde el oficio del bordado cómo “a través de las prácticas corporales se conforman vidas individuales, pero sobre todo un mundo social” como lo plantea Mari Luz Esteban (2013, 67) debido a que en el cuerpo suceden y se reproducen situaciones históricas que están también marcadas por el

género. Para la autora el cuerpo ya es “una situación histórica, una manera de hacer, de dramatizar, de reproducir situaciones históricas. La encarnación manifiesta un conjunto de estrategias, y el género es un estilo corporal, un acto o conjunto de actos: es intencional y ‘performativo’” (64).

El acto del bordado se podría considerar una práctica corporal, que aunque no conlleva unos itinerarios corporales<sup>10</sup> explícitos como los plantea Esteban, la práctica textil sí plantea en sí misma al cuerpo como un lugar de resistencia y de reflexividad material y corporal en tanto se borda. Es decir, para Esteban la interacción social es central, de modo que las prácticas de género que son su énfasis, surgen de dicha interacción como prácticas “que no son internas, ni individuales, sino que conforman el mundo social” (2013, 58).

Así, el quehacer textil como lo abordamos en este texto podría entenderse como práctica corporal pues involucra una cuestión de reflexividad material, corporal, emocional y de resistencia desde el mismo acto de bordar, generando en él cohesión entre las bordadoras, reparación de heridas emocionales desde la materialidad del textil, en algunos casos se borda como parte de una praxis militante feminista y en otros grupos de bordado se aporta a estos caminos pero no es nombrada, ni entendida como praxis militante.

Entendiendo el cuerpo como una construcción social y política cuando se participa en esta práctica textil se puede ver que las acciones de las bordadoras responden, resisten, a determinadas estructuras sociales, lo que por supuesto requiere de reflexiones desde una antropología del cuerpo que se ocupe de la agencia de la corporalidad y la experiencia humana concreta.

Pero, aun así, los análisis del cuerpo y sus prácticas suelen suceder desde ejercicios igual de jerárquicos, reduciendo la experiencia a aquello que puede decirse y verse, y no al profundo entramado de lo sensible, que es en todo caso el propósito de esta investigación. Y, teniendo en cuenta que una de las búsquedas investigativas es generar aportes en relación con la antropología del cuerpo, se hace necesario considerar que ese tipo de jerarquías de análisis deben también replantearse.

---

<sup>10</sup> “Aquellos procesos vitales individuales [...] que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales. El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales” (M. L. Esteban, Una antropóloga enfrentada a su autoanálisis 2013, 54).

Leonardo Verano Gamboa en “Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty” (2008) afirma que la tarea fundamental de la fenomenología de la percepción es dar cuenta del origen del sentido y en particular, aporta a esta discusión cuando se refiere a la importancia de la búsqueda de esos orígenes desde una perspectiva fenomenológica. Es decir en la comprensión de la percepción y la expresión convertidas en lenguaje del cuerpo, además de ese entramado sutil entre lo que se percibe siendo esto ya expresión en sí misma sin la mediación explícita del lenguaje, al estar vinculadas por lo sensible, construyéndose así el sentido de la percepción, es decir, lo que se dice desde y con el cuerpo sin que esté dicho en palabras:

Es gracias al poder de la percepción — expresado claramente por el autor en las sentencias «el mundo es lo que percibimos» y «el mundo es lo que vemos» — que el hombre vive la presencia irrevocable del sentido. Hablar en nombre del origen del sentido (Sinngenesis) o de una aclaración del origen (Ursprungsklärung), implica, entonces, llevar a cabo una fenomenología de la experiencia perceptiva que dé cuenta de tal nacimiento (Verano 2008, 107).

Para referirnos a ese nacimiento del sentido que sucede en tanto se ve, se percibe, hay una analogía que Merleau-Ponty hace sobre el pliegue, el pliegue tiene un adentro y un afuera, y defiende que: “la estructura de sentido de la experiencia como poder corporal de articulación - diferenciación es fundamentalmente una estructura plegada” (Merleau-Ponty citado en Verano 2008, 111). Según Verano, lo que Merleau Ponty nos dice es que el propio cuerpo tiene el poder de expresarse y de interpretar o comprender lo que cada experiencia trae consigo, y no se refiere a lo que el pensamiento o espíritu pueda hacer con ella, sino más bien, a lo que el propio cuerpo expresa e interpreta en la distancia y la cercanía.

Es precisamente en esta estructura de sentido articulación – diferenciación, en esa estructura plegada desde donde Merleau-Ponty propondría, en la lectura que hace Verano, que ver, es “ser visto”, tocar, es “ser tocado” (Verano 2008, 111). Es desde el pliegue de las experiencias propias que aparece la relación de nuestros cuerpos con el mundo habitado, es desde la reciprocidad y el entramado de experiencias que “nos descubrimos como siendo parte del mundo” (2008, 111). Por lo tanto, para el presente trabajo es posible que, desde esta perspectiva, se logre una discusión sobre esas calidades exteriores e interiores de aquellas relaciones corpóreas que puedan darse en y desde la práctica textil.

El sujeto que toca o mira experimenta la interioridad que habita en su percepción —en su tocar, en su mirar— como exterioridad, como una percepción que se hace en las cosas, en los demás. El pliegue formado en cada experiencia indica el “entrelazamiento” (entrelac; Verflechtung), el “tejido” existente entre el tocar y lo tocado, el ver y el ser visto, el hablar y lo hablado. Cuando Merleau- Ponty afirma, por ejemplo, que tocar significa tocar-se o ser

tocado como ver significa ver-se o ser visto destaca no simplemente un hecho de reciprocidad y de convivencia sino el carácter de entramado, de pliegue de esta experiencia originaria en la que nosotros mismos —en nuestro propio cuerpo— nos descubrimos como siendo parte del mundo (Verano 2008, 11).

Entonces, nuestro ser se afirma en su exterioridad (Verano 2008, 112), esa exterioridad en la relación con las cosas, con el mundo, con ser vistos, pero al mismo tiempo somos la mirada de esas cosas, de ésos que nos ven y en esa trayectoria, la expresión es también la interioridad de aquellos para quienes somos visibles: “Afirmar, entonces, que la expresión es expresión de su propio sentido significa que cada percepción, gesto, movimiento o palabra muestran, antes que una simple referencia a sí mismos, el tejido de experiencias que hacen a un cuerpo, a una vida” (Verano 2008, 115).

Ahora bien, el trabajo con los materiales en la práctica textil puede ser visto como un proceso donde interfiere mucho más que los contextos construidos por lo geográfico, lo social, lo político o cultural, sino también como una posibilidad de entrever en su práctica, un acercamiento, como si al ver una montaña nos acercáramos poco a poco, remontando el aire que hay entre los ojos del observador y la sombra montañosa, caminando entre la cantidad de aire que hay en los ojos y ellas; y allí, no ver ya las maravillosas siluetas de montaña, si no, encontrar árboles de distintas especies que la habitan, y si tuviéramos la oportunidad de acercarnos un poco más, en términos de imagen, podríamos ver quizá pájaros y animales que viven en los árboles y la tierra. Descubrir así lo micro que es tan impresionante como aquello que se ve en la distancia. El acto de bordar puede ser esa posibilidad de acercamiento en el entramado sutil de lo que se percibe y lo que ya es expresión en sí misma.

## **2.2. La materialidad del oficio textil y la correspondencia con la vida**

Pero desde el oficio textil es necesario acercarse con cuidado. Por ejemplo, en la pieza bordada intervienen los cuerpos de mujeres que bordan, y también los materiales que se entretejen literalmente, incluso podríamos pensar en aquellas imágenes y recuerdos que visualizamos durante la acción de bordar, los pensamientos y emociones que ahí están presentes y, ¿por qué no? la temperatura a través del humor que emanan los cuerpos que bordan en el frío o en el calor.

En este sentido, Ingold critica de manera incisiva los estudios antropológicos que se hacen en relación a los objetos artísticos, artesanales y/o objetos que pertenecen a diversas culturas, pues afirma que éstos son estudiados desprovistos de la relación con la materia a partir de la que han sido realizados:

El énfasis es casi por completo sobre cuestiones de significado y forma, es decir, sobre cultura en contraposición a la materialidad. Entendido como ámbito de discurso, significado y valor que habita la conciencia colectiva. La cultura está concebida para flotar sobre el mundo material pero no para impregnarlo (Ingold 2000, 340).

En relación, quiero hacer énfasis en aquellos entramados que constituyen el oficio textil y del bordado en su proceso: hay allí distintas fuerzas que se aplican a los hilos, dinámicas corporales y materiales que hacen parte del proceso creativo y por lo tanto podemos decir que también *son* la cosa bordada. A mi juicio, basada desde una experiencia personal y compartida con otras bordadoras, hay una interioridad en todo lo que participa en el proceso, desde lo más evidente como las artesanas que bordan, hasta lo más implícito del proceso, como el entorno y los materiales que intervienen en el hacer, por señalar algunos ejemplos que tanto en el capítulo 3 como en el 4 serán debidamente profundizados.

Me interesa abordar *lo que se desborda* al bordar con tal de entender aquello que se impregna en el proceso, y con ello comprender la relación con la vida que trae consigo este oficio, y tal vez, otros oficios manuales que requieren de la presencia y la experiencia perceptual del mundo habitado. Por ejemplo, por el carácter textil de la práctica del bordado cuando se quiere bordar se requiere estar presente y atenta con los materiales (hilos, tela, tijeras, agujas, tambor) se requiere de una atención que es percibida casi como meditabunda, pero que se relaciona mucho más con estar sintiendo lo que se está haciendo, el entramado que se coproduce entre el tejido material y el perceptual.

Cuando Tim Ingold habla del “mundo abierto” queda en el entendimiento que allí donde sucede la vida hay cierta permeabilidad entre lo que la habita y existe en el mundo:

el mundo de lo abierto puede ser habitado precisamente porque, allí donde la vida está sucediendo, la separación interfacial de la tierra y el cielo deja paso a la mutua permeabilidad y unión. Por lo que lo que llamamos vagamente la tierra no es, en verdad, una superficie coherente en absoluto, sino una zona en la que el aire y la humedad del cielo se combinan con sustancias cuya fuente se encuentra en la tierra en la continua formación de los seres vivos (Ingold 2010, 5).

¿Será entonces que la interioridad de la cosa bordada pensada como materia activa y todo lo que está intrínseco en ella responde a esta permeabilidad señalada por Ingold?, siendo esto parte de un mundo de flujos, de materia en movimiento que le dan vida. De la misma forma, el artesano está involucrado en el proceso de crecimiento, de transformación y autotransformación del artefacto, bastante diferente a estar por encima de los materiales con los que trabaja, “más bien surge a través del gradual desarrollo de ese campo de fuerzas

establecido a través del compromiso activo y sensual del practicante y el material” (Ingold 2000, 342).

Cada trazo bordado surge por el movimiento impulsado hacia ese punto. Por unos hilos tensados de tal o cual forma por la artesana; los materiales y la bordadora se entrecruzan entre el hilo, los pensamientos, las fuerzas, los tiempos, los afectos. El bordado puede estar afectado no por alguien que está arriba o por sobre la materialidad haciendo algo, sino que, funciona como un entrecruzamiento de fuerzas sutiles y violentas, creadoras, que se movilizan entre sí.

Así concebida, la cosa tiene el carácter, no de una entidad delimitada exteriormente, puesta encima y en contra del mundo sino de un nudo cuyas hebras constituyentes, lejos de estar contenidas dentro de ella, se pueden rastrear más allá, sólo para ser atrapadas con otros hilos en otros nudos. O en una palabra, las cosas se fugan, descargándose siempre a través de las superficies que se forman temporalmente a su alrededor (Ingold 2010, 3).

En la pieza bordada puede haber una implicación de tela, hebras y bordadora, pero entre ellas se fugan y entrecruzan unas imágenes, como si subyace un entramado, un tejido de sentimientos, sentidos y significados que también son hilados, lo que sucede mientras se borda. Podríamos entonces pensar que el bordado está provisto de las relaciones corporales y perceptuales que suceden en la práctica. Esto se procurará responder más adelante.

### **2.3. Conocer desde el hacer**

De esta manera Ingold propone que el mundo es en sí mismo un lugar a partir del cual cohabitamos y aprendemos desde y con la práctica.

El mundo mismo se convierte en un lugar de estudio, una universidad que incluye no solo a profesores profesionales y estudiantes registrados, recluidos en sus departamentos académicos, sino a personas en todas partes, junto con todas las demás criaturas con las que (o con quienes) compartimos nuestras vidas y tierras. En el que nosotros - y ellos - vivimos. En esta universidad, sea cual sea nuestra disciplina, aprendemos desde aquellos con a quién (o cuál) estudiamos. El geólogo estudia con rocas tanto como profesores; aprende de ellos y le dicen cosas. Aprender a aprender, para ellos como para los practicantes de cualquier otra disciplina, significa deshacerse, en lugar de aplicar, los prejuicios que de otro modo podrían dar forma prematura a sus observaciones (Ingold 2015, 221).

*Aprender haciendo* es como vivir atento a lo que nos rodea, es reconocer que tanto humanos como no humanos compartimos un mundo en el que el flujo de nuestras mismas vidas es permeable. Aprender haciendo desde Ingold, es una perspectiva que facilita el acercamiento a la materialidad y corporalidad de la práctica del oficio textil del bordado.

Así como el bordado mismo nos ofrece diversas capas que habitan y hacen de esta práctica una capa de superficies y profundidades que relatan diversos significados del hacer, el *aprender haciendo* nos ofrece una mirada antropológica amplia sobre los conocimientos corporales y sensoriales de los oficios manuales.

Hasta aquí ya hemos hablado de lo que para distintos autores es la producción de conocimiento desde lugares particulares y corporales, también abordamos cómo a través de la materia y el mundo que vivimos somos capaces de producir experiencias de conocimientos para la vida. Así mismo, estos autores nos llevan a repensar lo que está en constante movimiento y permeabilidad de la vida, en los flujos del conocimiento y de las materialidades.

Y así, vamos esbozando otra arista importante para plantear en este trabajo. El bordado como práctica manual que involucra corporalidad, materialidad y por lo tanto la experiencia de la bordadora, también nos invita a cuestionar el lugar feminizado del oficio del bordado. En esta investigación realizada con dos generaciones distintas de mujeres se evidencia que hay un cambio, dado por el tiempo y el contexto, en los motivos por los cuales se borda, por lo tanto, se hace necesario revisar sobre los roles de género y la división sexual del trabajo.

#### **2.4. La obligatoriedad o *querer hacer*. Una discusión sobre roles de género desde el bordado**

Hasta este punto se ha procurado dejar en claro que es desde el cuerpo y esas otras dimensiones que de él pueden derivar como, por ejemplo, la materialidad, la experiencia perceptual y la relación con el mundo en tanto conocimiento desde la práctica textil, desde donde estamos entendiendo y abordando el oficio del bordado.

Con esto, se abre la posibilidad de encontrar desde nuestra propia experiencia en la práctica del bordado ese hilo a través del cual las mujeres que bordamos encontramos relaciones sensoriales, perceptuales, y de recordación sobre las mujeres (abuelas, madres, hermanas, tías, profesoras) que nos enseñaron a bordar. Y, en ese mismo sentido, en el acto de bordar empiezan a quedar sobre la superficie - de las piezas bordadas y de la vida - las relaciones con ellas.

Para abordar este tema necesitamos entender por qué el bordado es asumido como una práctica históricamente feminizada y con eso profundizar en los roles de género desde la división sexual del trabajo. Por lo tanto, nos acercaremos a una discusión sobre la universalidad de la subordinación de las mujeres que plantea Sherry Ortner (“¿Es la mujer con



respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” 1979)<sup>11</sup>, pues según esta autora, en distintas culturas a la mujer se nos asigna un status de segunda categoría que nos relaciona directamente con la naturaleza como algo que nos posiciona por debajo de la cultura.

Con esto, la autora desarrolla desde tres planteamientos algunos atisbos del cómo y por qué empezamos a practicar ciertos oficios como oficios asignados a roles de género, a saber: elementos de la ideología cultural, artificios simbólicos y los ordenamientos socio estructurales.

Aunque Ortner no se posiciona desde el determinismo biológico<sup>12</sup>, para ella hay hechos biológicos que hacen tanto a hombres como a mujeres distintos entre sí, sin embargo, estos hechos, según la autora, en nuestras sociedades sólo adoptan las significaciones de superioridad e inferioridad (Ortner 1979, 113).

Para Ortner (1979, 130) hay un esquema que se basa en los aspectos físicos, sociales y psicológicos de la mujer que establecen la relación mujer - naturaleza como algo natural, y a lo largo del texto mencionado nos va desenmarañando por qué no es “natural” y sí una construcción cultural. Así, la autora, preocupada por los metarrelatos que determinan que las mujeres estamos ubicadas en relación a los hombres desde una jerarquización, tratadas como inferiores y que al mismo tiempo estos discursos se posicionan como metarrelatos nómadas capaces de trascender fronteras y permanecer en el tiempo reproduciéndose y reescribiéndose, rastrea a través del texto esa condición en las culturas que hace que a las mujeres se nos dé un estatus de segundo nivel y en relación a esto dice:

---

<sup>11</sup> Vale la pena aclarar que este artículo fue escrito en 1972 y es considerado uno de los textos fundacionales de la antropología académica feminista, ya han pasado casi cinco décadas, sin embargo, el meollo del asunto puede seguirse considerando el mismo – valores, funciones, superioridad o inferioridad del hombre en relación a la mujer - con muchas otras aristas que involucra el sistema neoliberal y la función de la mujer en relación a esto.

<sup>12</sup> “Beauvoir desafía al determinismo biológico con su famoso dictum: «No se nace mujer; se llega a serlo». Aunque ella no utilizara el concepto de género, «El segundo sexo es un punto de referencia fundamental, al ser uno de los primeros textos que, haciendo uso de una inestimable documentación, analiza detenida y rigurosamente qué significa ser mujer»” (Marugán Pintos 2020, 203).

Judith Butler en *El género y disputa* (2018) menciona sobre la misma cuestión “¿Cómo y dónde se construye el género? ¿Qué sentido puede tener para nosotros una construcción que no sea capaz de aceptar a un constructo humano anterior a esa construcción? En algunos estudios, la afirmación de que el género está construido sugiere cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable. Cuando la cultura pertinente que “construye” el género se entiende en función de dicha ley o conjunto de leyes, entonces parece que el género es tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de “biología es destino”. En tal caso, la cultura, y no la biología se convierte en destino” (57).

La mujer ha sido identificada con —o, si se prefiere, parece ser el símbolo de— algo que todas las culturas desvalorizan, algo que todas las culturas entienden que pertenece a un orden de existencia inferior a la suya. Ahora bien, al parecer sólo hay una cosa que corresponda a esta descripción, y es la «naturaleza» en su sentido más general. Toda cultura o bien la «cultura», genéricamente hablando, está empeñada en el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trasciende las condiciones de la existencia natural, las doblega a sus propósitos y las controla de acuerdo a sus intereses (Ortner 1979, 114).

Cuando Ortner se refiere a la universalidad de la subordinación femenina menciona tres elementos fundamentales para el análisis de esa opresión de la mujer, por supuesto no de todas las culturas, pero que para ella resultan de las construcciones sociales y por lo cual han surgido de la condición humana, “me muevo sólo en el nivel de los universales culturales y humanos. Estos argumentos pretenden ser aplicables a la humanidad en general; surgen de la condición humana, tal como la humanidad la ha vivido y afrontado hasta el momento presente” (Ortner 1979, 116).

1) elementos de la ideología cultural y declaraciones de los informadores que explícitamente desvalorizan a las mujeres concediéndoles, a ellas, a sus funciones, a sus tareas, a sus productos y a sus medios sociales, menos prestigio que el concedido a los hombres y a sus correlatos masculinos; 2) artificios simbólicos, como el atribuirles una cualidad contaminante, que debe interpretarse con el contenido *implícito* de una afirmación de inferioridad ; y 3) los ordenamientos socio estructurales que excluyen a la mujer de participar o tener contacto con determinadas esferas donde se supone que residen los poderes sociales (Ortner 1979, 111).

A partir de estos tres elementos Ortner analiza varios ejemplos en los que podemos encontrar cómo nuestros cuerpos, lo que podemos hacer y producir desde la reelaboración de nuestros entornos, aprendizajes y conocimientos, aparecen como menos prestigiosos en comparación a la figura masculina y, también, cómo socialmente es aceptada la presunción de que poseemos cualidades contaminantes y con ello la negación al acceso de otras esferas sociales distintas a lo doméstico.

Así mismo, explica cómo y porqué se estructura la subordinación de las mujeres, sobre esto ella va a decir que a las mujeres se nos asocia con la naturaleza y a los hombres con la cultura.

Y esto porque:

las mujeres son consideradas «simplente» más próximas a la naturaleza que los hombres. Es decir, la cultura (todavía equiparada de forma comparativamente poco ambigua a los hombres) reconoce que las mujeres toman parte activa en sus procesos especiales, pero al

mismo tiempo las ve como más enraizadas en la naturaleza o teniendo una afinidad más directa con la naturaleza (Ortner 1979, 115).

Sherry Ortner dentro de este hecho universal identifica tres niveles que son la base para develar esa capa de pensamientos, acciones y reacciones asimétricos respecto a la mujer y al hombre, un entramado cultural construido y enraizado. Niveles que pueden ayudarnos a aclarar algunas cuestiones de género respecto a los oficios históricamente feminizados, para este caso particular; el bordado.

El primero de ellos es: *La fisiología de la mujer parece estar más próxima a la naturaleza*, en este postulado menciona que Simone de Beauvoir (1953) ya había realizado una identificación sobre cómo las características fisiológicas de la mujer la encarcelan en su cuerpo haciendo que responda a la reproducción biológica, poniendo muchas veces en riesgo su propia vida para darle vida a otro ser, así entonces la creación de vidas es vista como algo mucho más cercano y único de la naturaleza, que subyuga a la mujer a través del discurso de la naturalidad como un ser que produce seres humanos “perecederos”, de modo que, del otro lado la relación hombre – cultura se refuerza con las capacidades de las cuales han sido dotados los hombres: no de crear seres humanos perecederos sino de una creatividad que se afirma exteriormente creando objetos “relativamente duraderos, eternos y trascendentes” (Ortner 1979, 117).

El segundo nivel es, *el rol social de la mujer se considera más próximo a la naturaleza*. Partiendo de la “posición” que le da la fisiología a la mujer se puede decir según Ortner que se fortalecen los vínculos con el niño en tanto se supera la primera etapa, este rol de mujer y madre se sitúa en la familia y la vida doméstica distanciada de la vida social y cultural: “me estoy refiriendo, claro está, al confinamiento de la mujer en el contexto de la familia doméstica, confinamiento motivado, sin duda, por sus funciones en la crianza” (Ortner 1979, 118).

*La psique femenina se considera más próxima a lo natural*, el tercer nivel se fundamenta en los ordenamientos sociales y culturales según los cuales, los hombres serían objetivos y se relacionarían mediante categorías abstractas a diferencia de las mujeres que serían subjetivas y se relacionarían por fenómenos concretos (Ortner 1979,124); esto - dice la autora - no son patrones innatos, que nacieron con las mujeres o con los hombres, sino más bien son reproducciones de rasgos familiares que además han logrado que el rol se eternice en la cultura, pues un niño al llegar a su edad pasa con el padre y el padre es el que provee una identificación real, en cambio la madre provee una identificación personal que viene de su

subjetividad, a diferencia del hijo, la hija permanece al lado de la madre aprendiendo el rol femenino.

Esta pauta prepara a la chica para su posición social, al mismo tiempo que la refuerza, llegará a instalarse en el mundo de las mujeres, que se caracteriza por la poca diferenciación del rol formal y que vuelve a presuponer, durante la maternidad, la «identificación personal» con sus hijos. Y de este modo recomienza el ciclo (Ortner 1979, 125).

Entonces, a partir de esta estructura planteada en tres niveles y basada en distintos aspectos físicos, sociales y psicológicos de la situación de las mujeres según Ortner, sucede un método de *feedback* que, por su forma, se reproduce de manera circular y además “las consecuencias para el cambio social son igualmente circulares: una concepción cultural distinta sólo puede surgir de una realidad social distinta; una realidad social distinta sólo puede surgir de una concepción cultural distinta” (Ortner 1979, 130).

Así entonces, concluye el texto - dejando en claro que este esquema es una construcción cultural que en distintas sociedades adopta - la significación de superioridad e inferioridad – hombre y mujer – respectivamente, y no un hecho de la naturaleza. “La mujer no está «en realidad» en absoluto más próxima (o más alejada) de la naturaleza que el hombre: ambos tienen conciencia, ambos son mortales” (Ortner 1979, 130).

Además, el texto propone cómo en diferentes culturas y épocas se ha ido confiriendo espacios a las mujeres por “ser más próximas a la naturaleza” (Ortner 1979), lo que nos puede ofrecer un marco a partir del cual entender la domesticación de algunos oficios y prácticas. Aunque el planteamiento es simple, esconde una verdadera complejidad valiosa desde la necesidad de tener en cuenta las experiencias que se viven en los cuerpos femeninos en relación a lo planteado por la autora, puesto que, tanto la experiencia corporal como perceptual sumadas a esta construcción cultural de subordinación femenina, pueden ofrecernos una perspectiva de las razones por las cuales las bordadoras de manera cíclica aprenden entre mujeres y comparten el conocimiento transferido a ellas - por abuelas, madres, hermanas, profesoras -.

Sherry Ortner hace esta especie de diagnóstico a fines de los 70s, sin embargo, para entrever un puente entre la experiencia corporal, en tanto el "cuerpo" es pensado como parte de la "naturaleza" femenina, - desde la perspectiva occidental cartesiana que divide al sujeto en mente (masculino)/cuerpo(femenino) - y el tema del bordado como una práctica corporal podemos acudir a la línea de los nuevos materialismos feministas que cuestionan desde este enfoque la división naturaleza - cultura.

Al mismo tiempo que, las etnografías sensoriales ponen de manifiesto la necesidad de plantear

políticas de conocimiento no fundamentadas en visiones dicotómicas del mundo, como aquellas que disocian el *pensar* —las abstracciones que hacemos de lo que observamos—, el *sentir* —las formas de estar con otras (os) en la investigación y dejarse afectar— y el *hacer* —nuestra manera de intervenir materialmente distintas realidades (Pérez-Bustos y Márquez-Gutiérrez 2016).

Por lo cual el contacto con las materialidades de nuestro campo etnográfico – de la vida si se quiere pensar – se pueden configurar como potenciales formas de conocer, de *saber hacer* que desdibujan la división naturaleza cultura cuando la oficiante del bordado no se posiciona sobre la materialidad textil, sino que se coproduce con ella.

Por ejemplo, en los marcos conceptuales del feminismo contemporáneo donde los materialismos aportan a la resignificación del sujeto occidental desde la ampliación de la concepción de lo humano y que a su vez, flexibiliza la noción y la consideración de los sujetos éticos y políticos que habitan el mundo tiene como reto “crear marcos conceptuales capaces de propiciar que todas las vidas sean más vivibles” (Abadía 2015, 35).

Estos materialismos feministas involucran el cuerpo como la experiencia perceptual en tanto relación con el mundo por lo que nos proponen reflexionar y encontrar otros lenguajes que disten de las políticas tradicionales de occidente que además “nos reconecta con nuestro cuerpo y nos propone éticas y políticas encarnadas que pasan a ser pensadas en términos de fuerzas, energías y afectos, no en términos de las agencias de ciertos sujetos en busca de reconocimiento social” (Abadía 2015, 35).

Sin embargo, no es la intención de este texto plantear el bordado como una obligación que se asume ciegamente, sino que es en el proceso de transferencia de conocimiento que sucede la asignación de roles de género, como bien lo explica Ortner a lo largo de su texto (Ortner 1979), como tampoco profundizar en los aspectos físicos, sociales o psicológicos como explicación de las razones por las cuales algunas actividades se asignan a determinados géneros, como si fuésemos los hombres y/o mujeres más aptas para desarrollarlas; ya que entender el quehacer textil únicamente desde ahí nos podría dejar sin explorar la agencia de las mujeres sobre esta práctica y en ese sentido las múltiples razones por las cuales se borda. Y para este caso en particular discutir los cambios dados por el tiempo y el contexto sobre los impulsos por los cuales se borda.

## **2.5. Resistencias íntimas: hilando lo público desde lo privado (piezas que van más allá de uno)**

Desde la práctica textil del bordado encontramos que pueden surgir discusiones sobre lo que esta práctica significa tanto para las bordadoras como para la sociedad, entendida como una práctica históricamente feminizada. Desde el intento de comprender la relación entre cuerpo y percepción del mundo desde la experiencia de mujeres bordadoras, hay varios elementos como el archivo, la materialidad, los recuerdos, el tiempo/espacio que, así como irán apareciendo en los relatos de las experiencias de mujeres bordadoras, igualmente darán forma al corpus de esta búsqueda investigativa.

Así mismo, tan importante como la experiencia perceptual, es necesario problematizar temas como lo que se hace al interior de la casa, lo doméstico. Para dar una definición somera del trabajo doméstico o reproductivo se puede decir que es la suma de actividades que se desarrollan en el hogar y las cuales, responden y resuelven la reproducción cotidiana de la vida (Peredo Beltrán 2003, 55) a través de las siguientes actividades:

las vinculadas a los alimentos; la limpieza y mantenimiento de la ropa; la limpieza general de zonas interiores de la casa; el cuidado de los niños; la limpieza y el mantenimiento de las zonas exteriores, incluyendo tareas de jardinería; cuidado de animales domésticos; tareas de servicio personal. Labores que aparentemente no son trabajo como: vigilar la casa y que sobre todo estén vinculadas a la conservación del patrimonio del hogar. También se asocia con actividades de carácter comunitario, de salud o educación, que generalmente son una prolongación de la responsabilidad doméstica (Peredo Beltrán 2003, 55).

Según Elizabeth Peredo, en el trabajo reproductivo se pueden distinguir tres niveles, el primero de ellos es el nivel de reproducción biológica, el segundo el de reproducción de la fuerza de trabajo y el tercero el nivel de reproducción social, así, según la autora se permite una mayor claridad de lo que involucra el trabajo doméstico (2003, 56). La división del trabajo en los hogares nos ubica a las mujeres en el primer eslabón de la pirámide social. Así, las mujeres continúan realizando las tareas de mayor responsabilidad y más pesadas, además, señala Elizabeth Peredo “con una vinculación identitaria” (2003, 56). Los oficios de cuidado tales como reparar ropa, coser, cocinar, limpiar, hacen parte del trabajo doméstico que involucra desde una construcción cultural a la mujer. Baste como muestra el hecho cultural de que los oficios domésticos son íntimos y redundantemente femeninos.

Lo doméstico se ha convertido en femenino desde ahí hay unas resistencias que ocurren sobre y en nuestro ser mujer. ¿Es doméstico porque es femenino? ¿Es femenino y por eso indudablemente se da en los espacios domésticos? Hacer las dos anteriores preguntas no

significa que me posicione desde la aceptación de lo doméstico como femenino. Es más, en este apartado se intenta comprender justamente desde ese lugar doméstico e íntimo - como lo es el bordado -, ¿cómo es que desde ahí asumimos otras posiciones que van más allá de lo privado y que resisten, existen y se producen también en nuestras experiencias corporales? En ese sentido, la intención aquí es argumentar cómo nosotras desde estos lugares que nos han sido asignados culturalmente nos posicionamos para decir que son lugares también políticos, también sociales. Lo doméstico entonces se hace público, lo que desde nuestras cocinas, bordados y remendados se cocina y se entreteje con lo público.

Las labores textiles han estado vinculadas a la feminización del cuerpo social de las mujeres. Sin embargo, si bien estas prácticas han ido de la mano con formas de opresión, también se han convertido en herramientas de resistencia y de expresión pública. Ello se ha evidenciado, entre otros casos, en Estados Unidos e Inglaterra, en donde los Movimientos Sufragistas de finales del siglo XIX usaron el oficio textil para crear estandartes donde plasmaron sus consignas; en Argentina con las Madres de Plaza de Mayo, quienes bordaron los pañuelos que serían el emblema de la búsqueda; en Chile, durante la dictadura de Pinochet en donde un grupo de mujeres conocidas como Arpilleristas bordaron los testimonios acallados sobre las desapariciones y torturas; o en México, donde actualmente se bordan los pañuelos que testimonian desapariciones y asesinatos a causa de la guerra contra el narcotráfico (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 183).

Andrea Bello Tocancipá y Juan Pablo Aranguren Romero en “Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano” (2020), se preguntan por la implicancia del bordado y/o el tejido dentro de la violencia sociopolítica en el contexto colombiano. De ahí, logran revelar construcciones de sentido que las mujeres le dan a la gestión de sus emociones, la enunciación de la guerra y la resistencia a la misma, a partir del oficio textil.

[...] la labor textil como práctica de memoria y de denuncia se hace mayormente visible como resultado del intercambio propiciado entre las iniciativas textiles de mujeres centroamericanas víctimas del conflicto y las guerras civiles, y las experiencias de mujeres tejedoras de la costa Caribe y Pacífica en Colombia. Aunque estos intercambios se han dado en diferentes momentos, son particularmente notables a partir del 2005 como resultado de la necesidad de las organizaciones de víctimas de incidir en los escenarios transicionales gestados en el marco de la Ley de Justicia y Paz (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 183).

Lo textil entonces, dentro de estos escenarios de memoria, denuncia de violencia sociopolítica, resistencia, sanación, gestión de emociones, logra subvertir las características de doméstico y privado que se le asignan a lo femenino, así como “denunciar la marginalización

y trivialización de las prácticas históricamente feminizadas” (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 183).

Aunque la intención no es abordar el oficio textil desde esta perspectiva de gestión de emociones, se reconoce el efecto terapéutico que estas prácticas manuales producen a través de procesos colectivos de bordado y tejeduría. Por mencionar una experiencia nacional, las tejedoras de Mampuján, en el departamento de Bolívar, Colombia, han realizado un proceso de reparación simbólica a través del tejido y costura colectiva en el que ellas manifiestan que fue en la práctica del coser donde pudieron sanar sus heridas<sup>13</sup>.

Lo que aquí concierne es entender el carácter subversivo de la práctica textil justamente desde adentro, desde la casa, desde los cuerpos de las bordadoras y tejedoras que logran encontrarse frente a un doble carácter del trabajo reproductivo. Silvia Federici en *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (2013, 13) dice al respecto:

A partir de mi experiencia en casa -y a través de la relación con mis padres- también descubrí lo que hoy en día denomino «doble carácter» del trabajo reproductivo, como trabajo que nos reproduce y nos «valoriza» no solo de cara a integrarnos en el mercado laboral sino también contra él.

Así entonces, ya tenemos un espacio, desde donde hemos sostenido el mundo<sup>14</sup>, un lugar donde tanto madres como abuelas, tías, hermanas, a partir de nuestro trabajo reproductivo, fuerza de trabajo no remunerada, hemos gestionado la vida de hijos e hijas de nuestras familias. Por lo tanto, desde ese lugar se pueden trastocar los oficios que se asumen como naturales en las mujeres<sup>15</sup>. El oficio textil puede ocupar espacios subversivos desde donde es

---

<sup>13</sup><https://www.elespectador.com/cromos/vida-social/las-tejedoras-de-mampujan-la-fuerza-femenina-del-perdon/> consultado 2 de Enero de 2021. Otros casos, <https://bordandoarte.com/bordar-tejer-beneficios-en-nuestra-salud-mental-fisica/> consultado 1 octubre de 2021. <https://www.semana.com/arte/articulo/arte-y-memoria-la-masterclass-de-las-tejedoras-de-mampujan/81709/> consultado 13 de octubre de 2021. En este artículo Camila Sastre presenta un cambio dado en el oficio de la arpillería que inicia como una práctica de búsqueda de sus seres queridos desaparecidos en el marco de la dictadura militar chilena. Su oficio se transforma en denuncia y ellas en actrices políticas (Sastre Díaz, Camila Fernanda, Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990) (\*), *Rev. Sociedad & Equidad* N° 2, julio de 2011. Pp. 364-377).

<sup>14</sup> Donna Haraway en “Manifiesto Ciborg: el sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado” (1984, 37) escribe: “Las feministas han proclamado recientemente que las mujeres viven el día a día, que soportan la vida diaria más que los hombres y que, por lo tanto y potencialmente, están en una posición epistemológica privilegiada. Existe un aspecto convincente en esta posición que hace visible la actividad no valorada en las mujeres y que se caracteriza por ser la base de la vida. Pero, ¿la base de la vida?”

<sup>15</sup> En el apartado anterior ya se desarrolló el tema de la subordinación de la mujer, sin embargo, Federici ha profundizado ésta desde el trabajo reproductivo en *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*: “La diferencia con el trabajo doméstico reside en el hecho de que éste no solo se le ha impuesto a las mujeres, sino que ha sido transformado en un atributo natural de nuestra psique y personalidad



posible invertir las lógicas que subvaloran tanto la feminidad como el quehacer manual. (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 8).

Ese doble carácter del que habla Silvia Federici nos sitúa en el lugar del trabajo doméstico como ese lugar en el cual nosotras aprehendemos, como ya lo desarrollamos en el apartado anterior, reproducimos nuestra propia existencia a partir de los conocimientos y quehaceres cotidianos que se nos comparten con el ejemplo de la figura femenina que está presente en la casa, pero que además nos “valoriza” en un contexto donde la crianza, creatividad y cuidado son indispensables para que el mundo se sostenga (2013, 19).

Así que, básicamente es asumir el valor de esas formas que hemos hecho y reivindicar nuestros lugares en el mundo desde los oficios “*íntimos/privados*” que cobran el carácter de experiencia colectiva que en su proceso y en su apertura al mundo (proceso de elaboración, tejeduría, bordado) llegan a lo público. De ahí que, podemos tomar el poder del bordado -una práctica históricamente feminizada-, a través de la cual encontramos cómo responder/revelar desde y hacia fuera de los costureros. Puesto que, el trabajo reproductivo como menciona Federici (2013, 20) no es el único trabajo que cuestiona todo lo que le entregamos al capital con nuestras vidas, cuerpos, relaciones, actividades, sin embargo, es el espacio donde se elabora de manera más minuciosa, detallada y al mismo tiempo explosiva:

[...] razón por la que es el punto cero para la práctica revolucionaria, incluso aunque no sea el único punto cero. Puesto que no hay nada tan asfixiante para la vida como ver transformadas en trabajo las actividades y las relaciones que satisfacen nuestros deseos. De igual modo, es a través de las actividades cotidianas por las que producimos nuestra existencia que podemos desarrollar nuestra capacidad de cooperar, y no solo resistir a la deshumanización sino aprender a reconstruir el mundo como un espacio de crianza, creatividad y cuidado (Federici 2013, 20).

Entendiendo el lugar doméstico como un lugar que adquiere un doble carácter: asociación que incluso la sentimos en nuestros cuerpos como propia, se puede decir que, hay en el círculo de mujeres bordadoras que me rodean y también en las mujeres entrevistadas un atisbo de reconocer este lugar como un escenario de revolución de los significados que recaen sobre el ser mujer, más adelante con sus propias palabras se mostrará esto.

---

femenina, una necesidad interna, una aspiración, proveniente supuestamente de las profundidades de nuestro carácter de mujeres. El trabajo doméstico fue transformado en un atributo natural en vez de ser reconocido como trabajo ya que estaba destinado a no ser remunerado” (2013, 37).

## 2.6. Marco teórico - metodológico

En el entramado de cosas que permite el bordado, sucede que hay partes que se *desbordan*, por aquello que desaparece, el límite entre el investigador y el investigado se desdibuja cuando la relación involucra un material, un acercamiento que envuelve y teje con las otras mujeres con quien se comparte el oficio y la búsqueda para saberse a sí mismas y enunciarse a la vez; comprendiendo que esas otras no son ajenas, como no lo es quien investiga ya que esa idea del observador objetivo ha sido claramente debatida. Por el contrario, es un aprender haciendo, como diría Ingold en *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture* (2013).

Teniendo en cuenta que el bordado está mediado por distintas calidades de aprendizaje, es importante que la presente investigación sea realizada a partir de los sujetos que producen conocimiento desde sus propias realidades incluyéndome a mí como interlocutora practicante del bordado e investigadora. Al respecto, Oscar Jara (2015) cuestiona los modos de producir conocimiento en occidente:

Para poder abordar de forma coherente la integralidad de los procesos, es que en las últimas décadas han ido surgiendo cuestionamientos diversos a las formas tradicionales de comprender la investigación y la producción de conocimiento científico en occidente, cuya descontextualización histórica y pretensión de ser universal ha estado al servicio del colonialismo y la globalización capitalista, invisibilizando otras formas de entender el mundo y la vida e invisibilizando y excluyendo a los sujetos que las producen (Jara 2015, 140).

Así entonces, para entender y aprender de otros modos, lugares y sujetos que desde sus prácticas textiles pueden estar produciendo conocimiento y donde la relación jerárquica de conocimiento científico occidental ya no es “producida por unos individuos denominados investigadores y por un método normado cuyas reglas habían de seguirse al pie de la letra para que fuera legítimo” (Jara 2015, 140), propongo ser también una interlocutora sensible que pone el cuerpo y los conocimientos y la experiencia desde el oficio del bordado para procurar comprender lo que aquí se propone.

Tania Pérez-Bustos en “Puede el bordado destejer la etnografía” (2019) plantea que a partir del acercamiento que tuvo con el bordado artesanal que se realiza en Cartago, Colombia, conocido como *calado*, empieza a entender que este quehacer textil por su manufactura implica unas formas de conocimiento particulares y este mismo afecta la etnografía:

Las etnografías no se afectan de manera estándar por las realidades que estudian; los quehaceres textiles, en su diversidad, las afectan de formas particulares. Esto tiene implicaciones profundamente ontológicas. Es decir, la etnografía se hace, con, en y desde ese hacer textil, llega a ser en ese hacer material (Pérez - Bustos 2019, 3).

Al respecto, Pérez-Bustos (2019) menciona la práctica del calado como un oficio productor de conocimiento mediado por la materialidad del textil y que, en tanto, afecta la etnografía desde esa cercanía corporal que implica el aprender bordando, las texturas y las sensibilidades de las bordadoras.

[...] el espacio colectivo creado por nosotras para procesar la etnografía, para entender el campo, se convertía en una forma de entender que otras etnografías eran posibles. Unas etnografías emocionadas, afectadas, colectivas, y esto estaba pasando por el encuentro íntimo que el propio semillero/costurero estaba propiciando (Pérez Bustos 2019, 18).

Ahora bien, hasta la segunda guerra mundial el principal objeto de investigación en las ciencias sociales fue ese “otro”; lejano, extraño, extranjero y que muchas veces se enfrenta desde una postura colonialista (Blanco 2012). “En síntesis, como se ha reiterado, uno de los elementos indispensables en las viejas definiciones de etnografía era el interés por dar cuenta de lo “muy diferente”, de “los otros” (Mora, 2010); se pensaba siempre en lugares “exóticos” o lejanos (respecto al lugar donde habitaban los académicos generalmente hombres, blancos y de países desarrollados)” (Blanco 2012, 53).

Sin embargo, como bien lo señala Mercedes Blanco en “Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos” (Blanco 2012, 50), aunque el modelo global occidental de racionalidad científica sigue predominando, éste se encuentra en crisis, y las manifestaciones de otras posibilidades investigativas que se acercan a “otras formas de conocer marginadas, suprimidas y desacreditadas por la ciencia moderna” (De Sousa 2003, 27) emergen. Dentro de esta perspectiva la autoetnografía se convierte en herramienta y metodología que es enfrentada como “uno de esos enfoques alternativos para la generación de conocimientos cuyo abordaje lleva a hacer de forma previa algunas referencias a la etnografía más tradicional de la cual, en primera instancia, deriva” (Blanco 2012, 50). La autoetnografía es entendida como una herramienta de escritura e investigación autobiográfica que involucra lo personal con lo cultural (2012, 56), “Las autoetnografías son altamente personalizadas, textos

reveladores en los cuales los autores cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida, relacionando lo personal con lo cultural” (56).

La autoetnografía puede entenderse entonces como una herramienta de investigación a partir de la cual podemos acercarnos a los conocimientos producidos en escenarios íntimos de las vidas *otras* – que también son las nuestras –, lejos de un canon de producción de conocimiento dónde es la o el investigador el que viene a etnografiar al *otro* distinto. En este sentido, para la presente investigación son los cuerpos de las bordadoras, las imágenes, los recuerdos y las voces, que se sitúan un contexto social y cultural desde el oficio del bordado como una experiencia capaz de formar un *ser en el mundo*.

Desde esta perspectiva el método de investigación para el presente trabajo es la etnografía con atisbos de autoetnografía ya que desde este ejercicio se pretende dar cuenta también desde mi propia experiencia los entramados a los cuales yo como mujer bordadora pertenezco, y están atravesados y conformados por el conocimiento de otras mujeres, como por ejemplo mi hermana y mi madre, que a su vez se ubican en un contexto particular. Esta herramienta metodológica permite acercarnos a la producción de conocimiento situado y además, amplía el lugar de enunciación del etnógrafo, éste como investigador puede hacer parte de la investigación con sus relatos personales o autobiográficos que por supuesto, están situados en un contexto social y cultural.

Como lo menciona Ingold “la única manera en que uno realmente puede conocer las cosas – esto es, desde el mismo interior del ser de cada uno – es a través de un proceso de autodescubrimiento” (2015, 220), por eso, sobre el proceso de investigación que conlleva descubrimientos tanto para el investigador - aprendiz, como para la comunidad, es necesario entender para el presente trabajo la metodología de investigación participativa.

Al respecto, Alfredo Ghiso propone una analogía con el buzo<sup>16</sup>, así como él lo plantea, la investigación social debe entenderse como una práctica que genera conocimientos en ese movimiento entre acción-reflexión-acción donde “los sujetos rescatan, descubren y recrean el

---

<sup>16</sup> “Alguna vez para explicar lo que se podía entender por investigación social relaté la historia de un buzo que entraba en las profundidades del mar, se internaba en él, a veces no se mojaba, ni sentía el agua, la suponía, porque tenía un grueso traje impermeable. En otras oportunidades se daba el gusto de sentir el agua en todo su cuerpo, experimentándose mar, pez u ostra... su piel, sus sentidos, su emoción quedaban impregnados de mar y de sal. Pero este buzo no podía quedarse allí, no era de ese lugar, aunque lo conocía muy bien. Salía de las profundidades marinas y se encontraba con sus amigos para contarles lo que había visto y experimentado. Los amigos le hacían preguntas, él las respondía y si no podía, conjeturaba, elaboraba con ellos algunas sospechas que lo moverían nuevamente al mar con nuevas inquietudes” (Ghiso 2006, 349).

sentido de sus prácticas y discursos. Esto requiere una opción epistemológica y un diseño metodológico que genere alta reflexividad sobre el contexto, la acción y los sujetos que conocen y que se reconocen” (Ghiso 2006, 350).

A partir de esto, considero que el implicarme en campo, además en un campo que por ser mi hogar es un lugar tan familiar e íntimo, me permitirá “estudiar con y aprender de” (Ingold 2015, 222) las relaciones que se puedan dar entre la corporalidad y la materialidad del bordado desde la cotidianidad de mi casa, pero, para profundizar sobre estos conocimientos me es necesario ampliar la información obtenida de lo que sucedió en campo. Por dicha razón, con entrevistas a profundidad se procura “profundizar en la comprensión de los motivos, las actitudes, las percepciones y las valoraciones de la gente. Lo que la gente dice en las entrevistas nos puede conducir a ver las cosas de manera diferente de cómo las podemos observar nosotros mismos directamente” (Pujadas 2010, 89), puede ser un instrumento flexible y dinámico que funciona como “una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los actores” (Guber 2004, 132).

Cabe mencionar que dentro del trabajo de campo hay una inmersión no sólo en los mundos de nuestros interlocutores, en este encuentro también nuestro cuerpo, sentidos y nociones están inmersos en campo, desde ahí se puede sugerir un conocimiento que surja de la experiencia corporalizada, y como lo señala Ardèvol un conocimiento “sintiente” (2007, 16).

### **2.6.1. Lo visual sensorial en esta discusión**

El estudio de lo corpóreo – material requiere de una reflexión sobre lo sensorial dentro de esta investigación. En ese sentido, es importante exponer la crítica que fija la Antropología Visual (AV) respecto a los límites del conocimiento en tanto se producen únicamente desde lo textual, por lo cual, en este apartado se procura entender en qué ámbito de la AV nos ubicamos en esta investigación.

Es importante tener presente que la antropología visual “se centra en el estudio de las formas de comunicación audiovisuales y en la significación de lo visual en la cultura, pero a la vez, también supone trabajar con la imagen e interrogarse sobre el uso de la imagen en nuestra disciplina” (Ardèvol 2007, 15).

Elisenda Ardèvol plantea que la antropología visual no se debe considerar y aplicar únicamente como una subdisciplina o enfocarse exclusivamente en el cine etnográfico, sino que debe ubicarse en “el contexto de la tradición del pensamiento antropológico y en la cotidianidad de la práctica etnográfica” (2007, 16). En ese sentido plantea que lo visual forma

parte de la antropología por distintos medios de ahí que, para ella, hay dos dimensiones de lo visual, la primera de ellas dice, “tiene que ver con el comportamiento humano observable” (17) y la segunda dimensión de lo visual responde a la construcción de imágenes (17).

Así, los procesos de investigación de la AV están constituidos y atravesados por lo visual ya sea como dato, proceso y/o producto. Los datos tradicionales en cambio, están atravesados por otros lenguajes como lo escrito, por lo tanto, la AV cuestiona lo que escapa a lo discursivo en dichos datos. Así, la Antropología Visual permite indagar de otras maneras las realidades estudiadas y cuestiona la textualidad como única forma de producción de conocimiento.

Ardèvol plantea una importante relación de lo visual con el giro de la antropología hacia los sentidos y en la inscripción de la experiencia y el cuerpo como conceptos teóricos dentro del quehacer etnográfico (Ardèvol 2007, 16). Así, hace un ineludible llamado a

la necesidad de incorporar la experiencia sensorial en la descripción etnográfica y plantean el reto de una construcción teórica que dé cuenta no solo de los aspectos abstractos del orden social, sino de cómo el cuerpo forma parte de los procesos sociales y culturales que estudiamos y de las posibilidades que abre pensar la cultura desde el cuerpo, desde las emociones, desde los sentidos (Ardèvol 2007, 16).

Para ella esta propuesta del giro de la antropología hacia los sentidos sugiere hacer una incorporación de la “sensibilidad antropológica” (17) es decir, que la construcción del conocimiento desde la experiencia y los sentidos no solo sea el resultado de algo que se pensó, sino más bien de lo que se sintió en campo.

En este lugar de comprensión del cuerpo como escenario, como lugar, Natalia Moller aporta a esta discusión desde el análisis específico del concepto de *ciné-trance* y cómo las ciencias occidentales le han conferido a la visualización y al entendimiento de las culturas un valor jerárquico que posiciona a la escritura por sobre todos los sentidos. Por lo cual, quedarían por fuera las experiencias perceptuales que él o la etnógrafa tuvieron en campo (Möller González 2011, 3).

Puntualmente, me refiero a aquello que Natalia Möller en “Por una epistemología del cuerpo: Un acercamiento desde la etnografía al concepto de *ciné-trance*. Análisis de la película *Moi, un Noir* (Rouch, Francia, 1958)” (2011) analiza en el concepto de *ciné-trance* y la epistemología del cuerpo, planteando la tesis de que, tanto esta técnica de realización audiovisual como la consecuente epistemología del cuerpo implicada en ella “permiten que

los complejos e inconclusos procesos de construcción de identidad se manifiesten, en lugar de representar sujetos y objetos etnográficos completos y coherentes” (Möller González 2011, 1).

Las implicaciones que el ciné-trance tiene en él o la etnógrafa van más allá de la observación pasiva y la descripción. Jean Rouch llamó a esto, *observación participante*; lo que le permite al etnógrafo ser director-camarógrafo-etnógrafo y con esto ser provocador para que los que son grabados expresen algo que de lo contrario quedaría oculto o no dicho (Möller González 2011, 7), además, en el proceso de rodaje se encuentra con el desarrollo implícito de una epistemología corporal que descoloca al etnógrafo de ser el único cuerpo y lugar válido para ser narrador de los otros, con lo que no niega las sensaciones y los procesos de los portadores del conocimiento de las culturas narradas desde las cámaras.

Esa superioridad jerárquica que tiene la escritura como la *única que valida el conocimiento* es confrontada por la visualidad en tanto ésta abre los espacios de entendimiento sinestésicos que posibilita el ciné-trance. Entonces, esta investigación considera la sensorialidad como fuente de comprensión y conocimiento, y posteriormente como caminos hacia los sentidos posibles que cobran forma en lo cotidiano y en lo profundo, eso sí, sin dejar de lado que el despotismo del ojo<sup>17</sup> con el que hemos aprendido a ver el mundo, es también una condicionante y una variable para lo que implica esta investigación en términos de análisis y conclusiones.

Así, esta jerarquía de la escritura sobre los sentidos es cuestionada en tanto praxis de las bordadoras, pues se procura poner en palabras los significados tanto corporales como materiales que le dan a ella.

Como dice Ardèvol, para cuestionar la producción del logocentrismo, señala que debemos tener presente cómo construimos nuestro conocer y que además, “podemos ampliar nuestras formas de crear y transmitir conocimiento más allá de la práctica de la escritura (¡lo cual no quiere decir tampoco abandonarla!)” (Ardèvol 2007, 17).

Entonces, no abandonar la práctica de la escritura, pero además incluir la experiencia sensorial tanto de interlocutoras como de etnógrafos nos abre un amplio camino hacia las

---

<sup>17</sup> Para profundizar en esto se recomienda revisar el texto “Ver, escuchar, sentir: el sonido y el despotismo del ojo en la antropología “visual” de Paul Henley, REF.

formas en que estamos conociendo y construyendo el conocimiento. Sarah Pink, en *Doing Sensory Ethnography* (2009) dice:

La etnografía sensorial, como se propone en este libro, no es una ruta más en un mapa cada vez más fragmentado de enfoques de la práctica etnográfica. Más bien, es una metodología crítica, que, como mi trabajo existente sobre etnografía visual, se aparta del enfoque observacional clásico promovido por Atkinson, Delamont y Housley (2007) para insistir en que la etnografía es un proceso reflexivo y experiencial a través del cual se producen comprensión, conocimiento y conocimiento (académico). (Pink 2009, 10).

Pink menciona que hacer etnografía sensorial da la posibilidad de realizar una investigación desde la atención a los sentidos, para ella la sensorialidad es una forma para aprender, comprender y representar los modos en los cuales estamos viviendo y en lo que respecta al conocimiento, ve a la etnografía sensorial como un método abierto a múltiples formas para conocer, explorar y reflexionar los modos de vida inscritos en los cuerpos.

Así, para la presente investigación, nos interesa insistir desde este lado de los procesos etnográficos sensoriales ya que, nos mueve, remueve y conmueve entender los significados que desde la práctica misma del bordado se puedan producir en tanto experiencia sensorial y conocimientos que se sitúan en nuestros cuerpos. Esto refuerza la importancia de reconocer los procesos de producción de conocimiento situado y así mismo, la relevancia de compartir y visualizar las formas en que las mujeres estamos legitimando nuestras propias vidas, y desde ahí reflexionando, teorizando y construyendo conocimiento (Esteban 2013, 53).

La etnografía sensorial aquí me ofrece un marco desde el cual posicionarme como investigadora y practicante del bordado en relación a la materialidad de la práctica misma, pero éste es un marco que no es estático, uno en el que podemos revisar los movimientos corporales, los olores, los recuerdos, los silencios, las pausas, el entorno caluroso y, en definitiva, indagar en esos conocimientos que se instalan en los cuerpos de las personas con quienes hicimos esta investigación desde la propia experiencia.

En este caso particular nos referimos a que lo corpóreo sensorial provocado por la materialidad del bordado (hilos, telas, agujas) y expresado en el cuerpo, los silencios y la tela, puedan ser parte del proceso de investigación, lo que indica una apertura de lo etnografiable hacia otros sentidos y en este camino provocar encuentros con aquello que sentimos y que quizá sabemos en nuestro cuerpo, pero no podemos pronunciar.



## 2.6.2. Foto Elicitación

Además, a través de entrevistas abiertas y a profundidad, se hace una indagación sobre cuestiones particulares que en las prácticas cotidianas de bordado y conversaciones íntimas van resultando.

De acuerdo a lo sensorial como “forma alternativa, y en última instancia válida, para tratar de comprender y relacionarse con los mundos de otras personas mediante el intercambio de actividades, prácticas e invitando a nuevas formas de expresión” (Pink 2009, 10), y teniendo en cuenta que este trabajo se realiza principalmente con mi madre Mariela Sepúlveda y mi hermana Ana Mendoza, el presente trabajo usa herramientas como la foto/objeto elicitación del álbum familiar y de los materiales del bordado, respectivamente.

Sobre los orígenes y el desarrollo de la foto – elicitación se sabe que fue mencionada por primera vez en un artículo publicado por John Collier (1957), fotógrafo e investigador miembro del equipo de investigación multidisciplinar de la Universidad de Cornell, en ella, mencionó que propuso la entrevista fotográfica como manera de solucionar un problema en cuanto a las categorías dentro de un proceso de investigación en el cual los investigadores no lograban ponerse de acuerdo (Harper 2002, 14). Al respecto Harper dice:

Lo que resultó particularmente útil al respecto fue que los investigadores hicieron entrevistas de foto-elicitación así como entrevistas no fotográficas con las mismas familias para ver cómo funcionaba cada método. Los investigadores consideraron que las fotos agudizaban la memoria de los informantes y reducían las áreas de malentendidos (Harper 2002, 14).

Según Harper, citando a Collier, lo que se logra con las entrevistas fotográficas es que las imágenes provocan entrevistas más largas y que además la imagen logra en el informante estimular la memoria e incluso ofrecer declaraciones emocionales sobre sus vidas (2002,15).

En este sentido, la foto - elicitación aporta sobre lo visual ya que no sólo se trata de usar la imagen para referir datos o hacer registros del campo, sino más bien funciona como un dispositivo que detona y/o activa memoria, aclara recuerdos e incluso los ubica en lugares específicos que pudieron estar distantes en la memoria o como señala Harper “que se habían dado de forma fragmentaria o con cierta reticencia no por desconfianza, sino por la falta de implicación real del informante” (Harper 2002, 16).

Así, este documento presenta fotografías que aporta a esta discusión en distintas dimensiones, unas que aportan a la apertura de conversaciones sobre la vida y contextos cotidianos de mi

madre Mariela Sepúlveda (Foto 2.1.), otras en las que se hacen registros de gestos y materialidades (Foto 2.2.) durante el proceso de investigación.

**Foto 2.1. Tejiendo una trenza**



*Fuente:* Tomada de álbum familiar de Mariela Sepúlveda, en la foto Luz Dary Sepúlveda, hermana de Mariela tejiendo trenza a sobrina en la casa familiar de Alto Canelos, Florencia – Caquetá en 1987. Fotografía realizada durante trabajo de campo, 2021.

**Foto 2.2. Mariela enhebrando una aguja**



Y una última dimensión que podría llamarse *objeto elicitación* y puede ser aquella relación que está mediada por los objetos y el espacio dispuesto para bordar, por ejemplo, el cuadro/imagen/momento del tambor con la tela tensada y los hilos atravesados (Figura 12). Me refiero entonces, a la provocación que las materialidades hacen a partir del estar bordando donde también se desatan encuentros sobre algunos significados.

**Foto 2.3. Pañuelo abortero en tambor de bordado**



*Fuente:* Fotografía compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” realizada para esta investigación por L.B., año 2020.

### Capítulo 3. El inicio visible

Junto a Mariela Sepúlveda, mi madre y Ana Mendoza, mi hermana, desde hace más de 15 años hemos dedicado muchas horas de nuestras vidas a bordar y a tejer, acompañadas y en nuestros espacios de intimidad. A través de los años hemos aprendido a compartir estos tiempos de bordado como un espacio de diálogo en donde puntada tras puntada vamos desatando y atando historias sobre lo que nos ocurre en nuestras vidas.

Como mencioné en la Introducción de este trabajo, se había planificado inicialmente realizar un estudio en comunidades Inga del Caquetá. Desde ese primer momento, había un interés por comprender desde lo corporal y lo sensorial cuáles son las relaciones que el pueblo Inga establece con el territorio entendido desde la cosmología Inga como Nukanchipa Alpa Mama - donde habitan tanto humanos y no humanos; montañas, ríos, árboles, animales - desde prácticas tradicionales como por ejemplo la ceremonia del ambiwaska.

Sin embargo, debido a la pandemia por Covid19, la vida me vuelve a poner en Florencia, al lado de mi familia. Mi hermana también tuvo que regresar a la capital del Caquetá, ella estaba terminando su carrera profesional en Bogotá. Nos vemos entonces juntas, de nuevo en un mismo espacio, no digo mi casa, porque para sumar cambios y turbulencias, 15 días antes de declararse la emergencia sanitaria en Colombia, mi casa, nuestra casa, se había empezado a remodelar, hecho que nos hizo estar en un apartaestudio viviendo durante 6 meses a 5 personas – mi padre, mi compañero de campo y nosotras tres –.

Todo esto para entender el inicio de este retorno hacia el bordado que es el centro de este ejercicio de campo y de la presente investigación. Así, entre remodelación de nuestra casa, aislamiento preventivo en el marco de la pandemia y mucho tiempo juntas, encontramos momentos de juntaza en el bordado, quizá requeriéramos de quietud en nuestros cuerpos, de aclarar mentes y sentimientos, de desenredar el pensamiento.

Cabe agregar que durante este proceso construimos un proyecto familiar que denominamos, *las agujas taller*<sup>18</sup>, en él realizamos toda clase de bordados sobre textiles y/o fotografías.

Aunque ya sean muchas horas bordando juntas, sucedió en este contexto el desarrollo de esta investigación y es precisamente en este lapso de tiempo que se da el trabajo de campo del cual puedo presentar relatos, palabras y una que otra fotografía, - tanto Ana como Mariela me

---

<sup>18</sup> @lasagujastaller es la dirección de nuestro feed de Instagram.

solicitaron no grabarlas -, sin embargo, este trabajo de campo se puede decir que ya estaba iniciado.

### **3.1. Trabajo de campo**

Teniendo lo anterior claro, el campo lo presento como un espacio - tiempo habitado, donde he crecido y donde mis experiencias personales y familiares han estado atravesadas por el oficio del bordado; sin embargo, fue desde agosto del año 2020 hasta febrero del 2021 que me involucro con el mismo desde una mirada investigativa.

El trabajo de campo se desarrolló la mayor parte del tiempo en mi casa al lado de mi madre, hermana y mi vecina Catalina. Mi casa es una casa pequeña, de dos habitaciones, tiene una sala amplia en la cual hacíamos los encuentros grupales.

El trabajo de campo tuvo tres fases. La primera de ellas consistió en realizar un encuentro semanal de bordado durante dos meses, en estos encuentros nos reuníamos a avanzar sobre los proyectos que cada uno tenía, bordábamos y compartíamos puntadas, experiencias, un intercambio de la práctica, un intercambio personal y un intercambio de materiales. Nos dedicamos a reutilizar telas que ya teníamos, ordenar hilos por colores y grosores y a pensarnos en proyectos personales (piezas bordadas). A estos encuentros se sumó Catalina Guerrero (Bogotana, 29 años), artista visual y también bordadora, vecina del barrio Versalles, barrio en el cual está ubicada nuestra casa.

Paralelo a estos encuentros se dio una segunda fase, mucho más espontánea donde desde el cotidiano de nuestra vida en familia hacía observación y preguntas que permitieron abordar otros gestos, otras posiciones corporales en otras situaciones, en esta, se pudo evidenciar que había menos predisposición a las preguntas y a la observación. Es así como empezamos a incorporar que esto podría ser una etnografía emocionada, afectada, colectiva, familiar que empieza a arrojar unos hallazgos más cercanos.

Igualmente, la tercera fase se denomina bordando en el cotidiano, entre las labores cotidianas de la casa (mi madre como trabajadora independiente, Ana y yo terminando nuestras labores universitarias y acompañando los múltiples trabajos de cuidado) cada una sacaba tiempo para avanzar en los proyectos personales, situación que me permitía ser partícipe de acciones que no ocurrían en los encuentros grupales.

Así, desde la observación participante y aquello que Ingold llama *aprender haciendo* en *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*, (2013), aquí me refiero no sólo al

bordado, sino al hacer etnográfico, fuimos desarrollando herramientas que nos permitieron profundizar en lo que los encuentros de bordado nos fueron arrojando.

Los mismos espacios de bordado fueron abriendo las categorías que en este trabajo se intentan desarrollar, a partir de los intereses que aparecían con frecuencia durante los encuentros grupales y bordado cotidiano; y de las situaciones que percibíamos en nuestros cuerpos como propias del bordado, propusimos herramientas que nos permitieron profundizar en dichas categorías.

En este sentido, se realizó una encuesta llamada “Memorias corporalizadas en mujeres” realizada en agosto del 2020, si bien la etnografía es un método cualitativo, éste “es perfectamente combinable con aproximaciones de carácter estadístico” (Pujadas 2010, 69). En el mes de agosto del 2020 a través de @frentetextil, - una comunidad virtual de bordadoras y tejedoras alrededor del mundo que comparte procesos desarrollados desde el oficio textil tales como procesos de resiliencia, denuncia, sociales y feministas, lancé virtualmente una encuesta que se realizó desde tres importantes cuestionamientos que resultaron de los encuentros grupales.

El primero de ellos fue la incesante *quietud* en la que entra el cuerpo, sensación que todas percibíamos al bordar, que muy parecida a la meditación nos permitía seguir conversando, comiendo, tomando agua y al mismo tiempo bordar, no era necesario parar para seguir bordando. Lo que nos hizo pensar que no tenía que ver sólo con una cuestión meditativa sino más bien con un *conocimiento incorporado*.

El segundo de ellos, fue la confianza que se generó en el grupo, Catalina, nuestra vecina, había llegado de Bogotá hacía menos de un mes, sin embargo, el quehacer como pretexto para juntarnos nos ofrecía un espacio seguro en el que abríamos intimidades, lo cual provocó reflexiones en torno a lo femenino, lo doméstico y la subversividad del bordado.

Además, fue un encuentro significativo con nosotras mismas y con las otras aquello que, desde el cuerpo y los materiales dispuestos para bordar, nos permitimos, por ejemplo, muchos gestos con la materialidad del textil provocaron metáforas en relación a la materialidad del bordado. Ana Mendoza, en uno de los encuentros menciona, bordar es como “desenredar el pensamiento” o cuando Mariela dice “es hilar pensamientos, sentimientos”.

Así entonces, esta encuesta se diseñó con 20 preguntas abiertas con el fin de profundizar en estos intereses que fueron apareciendo durante nuestras conversaciones. “Frente de arte textil







En esta búsqueda y a través de este grupo tan amplio de mujeres encontramos en sus palabras sobre todo un enfoque que apuntaba hacia los intercambios que se dan durante la práctica textil, ya sean de tipo familiar, personal, sensorial-corporal y hasta material. Al respecto señalan en la encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres (MC)”:

“Durante los encuentros de bordado compartíamos nuestros sentires sobre nuestras cuerpos” (P.T., 58 años, bordadora argentina)

“[...] suceden hartos intercambios, de experiencia en el bordado, generalmente uno cuenta cómo llegó a bordar o tejer, se intercambian conocimientos, además de enseñar y aprender de lxs demás, siempre existen trucos o algunos tips de alguna compañera que te ayuda a mejorar las técnicas, en este intercambio de conocimientos también se conversa de telas, hilos, lanas, que aguja es mejor, donde comprar” (L.B., 41 años, bordadora y tejedora chilena).

“Intercambios de experiencias o testimonios a través de las palabras, usualmente acerca del tema que se está bordando o uno(s) muy relacionado(s)” (D., 23 años, bordadora colombiana).

“Hacemos trueques de materiales como hilos, diseños y conocimientos” (C.C. 28 años, bordadora chilena)

“Es una experiencia muy enriquecedora. Es como crecer juntos” (Pestellium, 43 años, bordadora y tejedora argentina)

Estas experiencias nos sirven para ir delimitando los significados propuestos por las interlocutoras, en este caso me refiero a la función que cumple el escenario en el cual se borda, los intercambios que se producen por en el proceso del bordar colectivo.

Además, muchas de ellas afirman que se construyen distintos significados desde el acto de bordar, tales como la posibilidad de afirmar sus posiciones políticas desde la resistencia, por ejemplo:

“Normalmente existe una sensación de confianza en el espacio de bordar o tejer, empiezan a contar problemáticas personales que se cruzan con lo que estamos haciendo. En Chile desde mayo feminista muchas mujeres nos juntamos a bordar y tejer como acto político de resistencia y manifestación pública para protestar” (C.M., 28 años, bordadora chilena).

“Son actos de resistencia, de re-significación de experiencias, ejercicios de memoria” (Moh, 25 años, bordadora mexicana).

“Es la posibilidad de politizar los espacios, de sanar, de construir y re construir la manera en la que habitamos el territorio, así como de resignificarlo y resignificarnos. Además, es una forma de resistir frente a distintas realidades violentas que nos atraviesan, para rechazarlas y poder cambiarlas” (D.R., 24 años, bordadora y tejedora colombiana).

“Para mí también es resistencia, bordo desde mi feminismo como arte que ha sido despreciada por ser doméstica y por ser hecho por mujeres. El crear algo de la nada y que tenga fuerza es protesta al androcentrismo de las “ bellas artes” (Cassie, mexicana).

O cuando en sus relatos involucran la expresión de lo textil desde su lugar femenino y de ahí que, muchas sienten que se conectan y honran su linaje reconociendo el bordado en sus vidas como una herencia de mujer a mujer.

“Significa estar en comunión con mis antepasadas” (Pestellium, 43 años, bordadora y tejedora argentina)

“[...] cuando veo lo que tejo recuerdo esos sentimientos y los momentos en que tejí, es memoria además de quien me enseñó, siempre recuerdo a las mujeres que me enseñaron, mi mamá con sus poquitos conocimientos, mis hermanas, mis amigas, la mamá de mi compañero de vida. Cada cosa que tejo es memoria” (C.G., 35 años, tejedora chilena).

“Queda una parte de mí, porque es tiempo, pero también es imaginación/creatividad que nace en mí, y la transmito al textil. También queda el amor con lo que se hace el trabajo, la intención que existe, entre otras cosas. Entonces todo lo que hago tiene algo de mí, es un arte vivo” (D.R., 24 años, bordadora y tejedora colombiana).

“Quedo plasmada yo. Cada puntada es única y siempre dejo algo de mí que me conecta con mis antepasadas” (D.C.G., bordadora colombiana).

Con esto podemos decir que el carácter sensorial de lo material empieza a involucrarse con unos procesos de reconocimiento en el mundo a través de estas herencias familiares femeninas que están atravesadas por afectos, emociones y significaciones sobre lo sensorial del bordado.

Igualmente, en su mayoría expresaron que es una herramienta sanadora y terapéutica que permite canalizar las emociones sentidas con la materialidad de la práctica textil (Encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres”, 2020).

“Sanar, curar, reparar, buscar, tratar de entender, acariciar, recorrer nuestra feminidad a través del bordado” (P.T., 58 años, bordadora argentina).

“se genera un ambiente muy bonito, de relajación, de sanación colectiva, la sonoridad fluye en esos instantes, es muy lindo cuando chicas más jóvenes quieren aprender y se interesan. En particular el bordado me ha acercado al feminismo, a descubrir y encontrar ese mundo de lucha que tanto tiempo busqué y que lo he logrado participando en convocatorias de bordado en mi país”. (L.B., 41 años, bordadora y tejedora chilena).

“Saber que puedo lograr construir algo hermoso y especial con las manos, también me ayuda a sentirme más segura de mí como mujer”. (C.H., bordadora chilena).

Con esto, mencionar que al abrir este escenario para hablar del bordado desde distintas dimensiones de la práctica, fue ofreciendo varios encuentros con los significados que las mujeres le dan al oficio.

Hasta aquí, ya hemos mencionado que el tema sensorial, lo que se refiere al carácter táctil del bordado logra establecer unos vínculos con la memoria de quienes compartieron generacionalmente sus saberes a las mujeres que participaron en la encuesta. Además, también desde estos relatos podríamos entender que en los escenarios para bordar suceden intercambios de distintos tipos tales como familiares, materiales y corporales entre las participantes.

Los gráficos que se presentan a continuación demuestran que en su mayoría las mujeres que aplicaron a la encuesta son bordadoras y tejedoras (Gráfico 3.3.) y además que estas prácticas las aprendieron de mujeres de sus familias y se siguen capacitando en distintos espacios (Gráfico 3.4.).

**Gráfico 3.3. Oficio textil que realizan las participantes de la encuesta**

¿Qué arte textil sabes?  
47 respuestas



**Gráfico 3.1. Formas de aprendizaje del oficio textil que practica**

¿Cómo aprendiste esta práctica?  
47 respuestas



Además, en la encuesta virtual hubo un espacio para compartir trabajos realizados por las mujeres donde enviaron fotografías de distintas piezas bordadas elaboradas por ellas. La visualización de estas imágenes permitió realizar una reflexión en torno a los usos y significados que tanto las mujeres de familia como las mujeres que respondieron a la encuesta les dan a las piezas y al acto de bordar en sí mismo.

Igualmente, a partir de la visualización de este material nos permitimos realizar una clasificación a grandes rasgos de lo que bordan, tejen y los usos que le están dando a estas piezas tanto mi hermana Ana como mi madre y las mujeres que participaron en la encuesta.

Las piezas compartidas en la encuesta se pueden clasificar como, a). piezas decorativas para uso personal o para la venta, b). piezas que representan la militancia política de sus autoras, c). piezas y procesos para la sanación y d). el textil como obra de arte. A continuación, verán algunas piezas decorativas bordadas y tejidas para la casa y otras piezas intervenidas con bordado y tejidas en su totalidad para vestir realizadas por mi interlocutora principal Mariela Sepúlveda. Vale la pena mencionar que algunas de piezas fueron realizadas durante la pandemia y este oficio fue y es un medio de sustento para la economía familiar.

**Foto 3.1. Cuadro bordado en punto de cruz por Mariela Sepúlveda**



**Foto 3.2. Camiseta bordada a mano por Mariela Sepúlveda para Las Agujas Taller**



**Foto 3.3. Vestido para bebé tejido a crochet por Mariela Sepúlveda para Las Agujas Taller**



a) Piezas decorativas para uso personal o para la venta

**Foto 3.4. Separador de libro realizado por Diana Mendoza**



**Foto 3.5. Camiseta bordada a mano**



*Fuente:* Fotografía compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por L,R. año 2020.

**Foto 3.6. Camiseta bordada a mano por Ana Mendoza para Las Agujas Taller**



*Fuente:* Foto de la autora



b). piezas que representan la militancia política de sus autoras

**Foto 3.7. Fotobordado de autora Colombiana**



*Fuente:* Fotografía compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por L,R. año 2020.



**Foto 3.8. Furia travesti siempre**



*Fuente:* Fotografía compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por P.S, año 2020.

**Foto 3.9. Máscara para personaje danzante en comparsa de “Festival de teatro popular y callejero la máscara del pueblo”**



*Fuente:* Foto de la autora

**Foto 3.10. Nadie es desechable**



*Fuente:* Foto compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por C.O, año 2020.

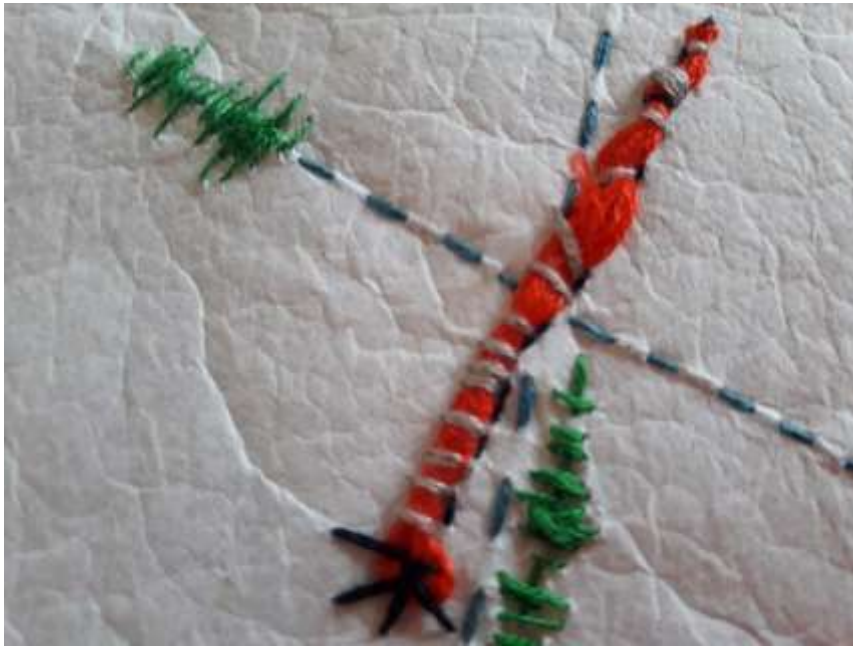
c). piezas y procesos para la sanación personal

**Foto 3.11. : Tótem de protección Jaguar fuego elaborado por Diana Mendoza**





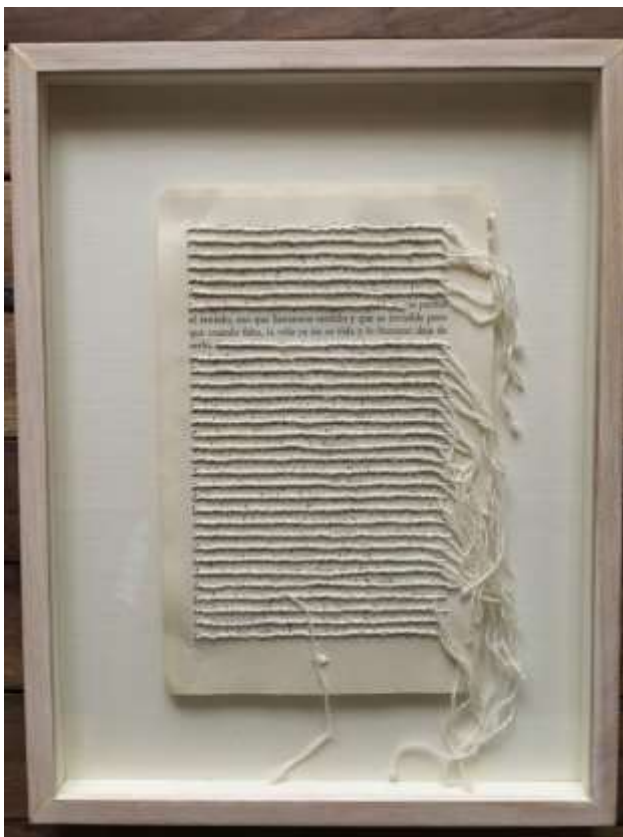
**Foto 3.12. Remiendo de papel**



*Fuente: Foto compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por P.T, año 2020.*

d). el textil como obra de arte

**Foto 3.12. Papel intervenido con bordado a mano**



*Fuente: Foto compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por P.S, año 2020.*

Así entonces, a partir de estas imágenes podemos decir que las mujeres de mi familia materna, desde mi abuela hasta mi madre y hermana le han dado al bordado usos decorativos que pueden ser para uso personal o para regalar y/o vender, además, que desde la pandemia estas piezas elaboradas manualmente son parte importante del sustento familiar.

También que varias de las encuestadas ven en el bordado un medio a través del cual comunican vivencias personales y colectivas. Por ejemplo, Ana Victoria ha realizado sobre todo piezas para la venta que van desde tejidos en lana, tejidos con mostacilla, hasta piezas bordadas, y dentro de su proceso como docente rural en el Caquetá, realiza clases de bordado para niños y niñas de la Institución Educativa Berlín, sede Alto Berlín en donde explora las emociones sobre los procesos de conocimiento con las y los niños, “hay varias niñas que se frustran y estamos trabajando mucho esa emoción, trabajamos en el insistir, revisar en qué se falló y volver a empezar” (Ana Victoria Mendoza en conversación durante la elaboración de esta tesis, 2021).

**Foto 3.13. Estudiantes elaborando su dechado durante clase de artística**



*Fuente:* Foto compartida por Ana Victoria Mendoza, archivo personal, año 2021.

### **3.2. Entrevistas y foto elicitación**

Además de esta encuesta, para ampliar varios puntos se realizaron 3 entrevistas a profundidad con Mariela Sepúlveda, Ana Victoria Mendoza y Catalina Guerrero que fueron puliendo y hasta esculpiendo con mucha delicadeza de manos artesanas lo que aquí se presenta. Así entonces categorías conceptuales como la corporalidad, la materialidad del textil y lo sensorial y perceptual, fueron abriendo el camino por el cual transitar en este ejercicio investigativo.

Los principales tópicos de conversación para estas entrevistas respondieron a un intento por comprender cómo (o de qué manera) se relaciona el cuerpo y la experiencia perceptual en el oficio del bordado de mujeres de dos generaciones distintas en una familia del suroriente colombiano. Para esto, durante las conversaciones se tuvieron en cuenta dimensiones tales como la transmisión de conocimiento en la práctica de bordado con principal atención en lo corpóreo sensorial desde la práctica textil, lo que, además, se ve reforzado a través de los encuentros semanales por medio de la observación de la expresión de sus propios cuerpos mientras bordan. Por otro lado, se plantean como dimensión para la conversación, aquellos sentidos dados al bordado generacionalmente. Éstas conversaciones igualmente se ven atravesadas por unas reflexiones sobre corporalidad, materialidad y sensorialidad en el acto de bordar que serán presentadas en el capítulo 4.

Vale la pena mencionar que para las entrevistas a profundidad se hizo uso de la herramienta de foto-elicitación, esto, con el fin de detonar conversaciones que ayudaron a dibujar mejor los contextos desde los cuales cada una de mis interlocutoras habla acerca de la práctica textil. Con Mariela Sepúlveda se propuso hacer uso del álbum fotográfico de su familia y amigos, ella, a través de los años, hizo un trabajo de clasificación y conservación muy juicioso y el contenido del álbum es muestra de ello.

### 3.14. Mariela Sepúlveda durante revisión de álbum fotográfico



*Fuente:* Foto de la autora

Los álbumes sobre los que se realizó este ejercicio comprenden fotografías de varios aspectos como fiestas o eventos relevantes familiares; matrimonios, nacimientos, bautizos, grados, cumpleaños y una que otra foto del entierro de mi abuela Ana Victoria, y a partir de estos archivos familiares como lo señala Harper (2015, 16), se percibe que la imagen – recuerdo, la imagen – textura provoca una mayor correspondencia en el relato de Mariela a través de su implicación y la ubicación en lugares concretos a través de ella.

### Foto 3.14. Primera página del álbum familiar



Esta es la primera página del álbum, en ella se puede ver en la primera fotografía superior izquierda a mi madre siendo aún niña y a los 15 años vuelve a aparecer mi madre al lado de mi tía mayor, Inés.

Sobre esa primera página del álbum Mariela mencionó:

[...] cuando nos vinimos del Tolima nos tocó dejarlo todo, yo era muy bebé. Fidelina lo recuerda mejor, ella estaba más grandecita. En ese entonces no todo el mundo tenía una cámara fotográfica. Yo pude comprar esa cámara cuando empecé a salir y a conocer porque quería registrar todos los recuerdos y tener las fotos para luego recordar lo vivido, yo era la que tomaba las fotos, tenía la cámara ahí (Mariela Sepúlveda, entrevista enero 2021).

A través de esto se perciben todas las implicaciones que tiene para Mariela Sepúlveda esa ubicación de fotografías en la primera página del álbum, se podría pensar que las imágenes y la ubicación de éstas dentro del álbum familiar logra activar de manera concreta los recuerdos sobre una trayectoria de vida e historias colectivas a las cuales ella como sujeto social pertenece.

Por la misma vía, hay unas memorias que vuelven a través de la textura del recuerdo, al respecto, mi madre relata: “Esa era mi cama cuando vivía en la casa paterna, era mi cuarto y ese tendido yo misma lo hice en crochet, era muy suave, a mí el crochet me gusta mucho porque es suave, y ese muñequito era mi compañero de cama” (Mariela Sepúlveda, entrevista noviembre 2020).



**Foto 3.15. Colcha tejida por Mariela Sepúlveda a sus 17 años**



Con este ejercicio en torno a la foto - elicitación, se podría pensar que hay distintas calidades de archivo, que pueden ser recuerdos en imagen, pero en este caso pueden ser texturas. Pueden habitar en los cuerpos y ser detonados con distintos dispositivos, tal es el caso de mi madre, a través de la materialidad del tejido.

Así, la presente herramienta aportó narrativas que ubican a un personaje en la historia colectiva y además amplía la esfera de lo etnografiable a lo sensorial en la Antropología Visual, puesto que, pudimos evidenciar la potencia de la imagen. En este caso la potencia que tiene para recordar y detonar relaciones con los espacios, en tanto nos ayudó a entender que puede ser un dispositivo que también activa la memoria corporal en relación a la materialidad del tejido.

### **3.3. Bordar colectivamente (bordarnos)**

Para darle paso a un tema que frecuentemente apareció en las charlas, me permito presentar la siguiente fotografía que fue tomada en el marco de un evento realizado por un colectivo feminista llamado Yapuranas<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> @yapuranas, dejo el perfil de su red social para quienes quieran conocer algunas de sus acciones en Florencia, Caquetá.

### Foto 3.15. Taller de bordado sobre cucos



*Fuente:* Foto realizada por Carol Peña, fotógrafa y realizadora audiovisual en el marco del Manifiesto feminista el 25 de noviembre de 2020 en Florencia, Caquetá.

En Florencia, Caquetá, el oficio del bordado es poco conocido y/o practicado colectivamente y, gracias a nuestro proyecto familiar de *las agujas taller* fuimos convocadas en el 25 de Noviembre de 2020 en el marco nacional del “Manifiesto feminista del brasier y solo cuco<sup>21</sup>”. Este espacio nace con el fin de hacer público el oficio del bordado, sacarlo del ámbito doméstico y ocupar las calles con prendas como los cucos y brasieres bordados.

Aunque este ejercicio pueda leerse como aislado del trabajo de campo propiamente de esta investigación, me permito traerlo acá como parte del hacer etnográfico que aporta a la comprensión de esta práctica textil y escenarios de creación colectiva femenina.

Fuimos convocadas como *las agujas taller* a compartir algunas puntadas de bordado básicas con un grupo de 12 mujeres, para que cada una bordara su propio cuco con algún mensaje o imagen relacionado con el tema propuesto nacionalmente “mujeres históricas vivas, muertas, famosas, no famosas, empoderadas, dueñas de sí mismas, tenaces”.

---

<sup>21</sup> <https://youtu.be/e9GTd2HnuJo> sobre el “Manifiesto feminista del brasier y solo cuco”.

### Foto 3.16. Taller de bordado



*Fuente:* Archivo personal Ana Mendoza. Realizada mientras Mariela y Diana se dirige a grupo de mujeres durante el taller de puntadas básicas. 25 de Noviembre de 2020, Curiplaya, Florencia - Caquetá.

Este grupo de mujeres se interesaron por bordar un cuco o brasier al lado de otras desconocidas que tampoco estaban familiarizadas con la técnica del bordado, impulsadas por una convocatoria que proponía juntar mujeres a conversar desde la práctica de un oficio feminizado con la intención de sacarlo al espacio público, con nosotras bordando y además bordando sobre ropa interior. Varias de las mujeres que respondieron a la encuesta señalan que la práctica grupal del bordado es un escenario que convoca a la apertura de conocimientos y saberes, a la comprensión de la otra distinta, desde sus particularidades e incluso intimidades y a los diálogos sobre los oficios manuales y feminizados.

Catalina Guerrero señala lo siguiente sobre lo que se hace desde la práctica del bordado en colectivo:

Considero que el espacio social del bordado es como lo más importante, a mí me gusta mucho bordar en compañía, porque es la manera con la que uno mejor aprende, no solo a bordar sino a convivir y pues a dialogar, hemos tenido charlas de política, de oficios, de agricultura en espacio de bordados con mujeres, con jóvenes, incluso con víctimas del conflicto y siempre se presta para eso, como que el espacio del bordado y de las acciones manuales se presta para concentrarse en lo que está haciendo uno desde sus manos, no? Como que estoy construyendo con mis manos, ¿qué estoy haciendo con mis manos?, ¿cómo pienso para el quehacer? ¿Qué hacen mis manos? (Catalina Guerrero en entrevista Enero 2021).

Ana Victoria también da algunos atisbos de lo que para ella significa bordar, cómo traspasa el objeto bordado y/o tejido para comprenderlo como una transferencia de conocimiento:

El tejido y bordado deben ser ejercicios de anudar y crear objetos llenos de buena energía, además un ejercicio de compartir con tus amigas o con quien quiera aprender. Recuerdo el día que mi mamá llegó a enseñarme lo que había aprendido en una fundación, ella me explicaba y yo no entendía cómo devolver la aguja, pero al pasar los días le dije: “quiero hacerle el asa a una mochila tejida” y ella creyó en mí, dure mes y medio tejiéndolo y al finalizar nos sentimos orgullosas de lo aprendido y realizado” (Ana Mendoza septiembre de 2020. Casa familiar Florencia, Caquetá, conversación mientras bordábamos).

Así como lo mencionan Catalina y Ana Victoria, la práctica del bordado en grupo fomenta un diálogo que trasciende la práctica misma, es como si el propio ejercicio les permitiera abrir otros escenarios para la reflexividad de su lugar en el mundo.

De manera que lo corporal, sensorial y material, en torno a lo que se procura reflexionar en el siguiente capítulo, fue apareciendo definitivamente por el carácter táctil de este quehacer textil. Así a través de sus cuerpos, de sus palabras, de la materialidad del mismo textil va apareciendo como parte fundamental de este trabajo la experiencia sensorial, por lo tanto, me apoyo de mi propia experiencia corporal y sensorial de la práctica, como de aquello que las interlocutoras mencionan en distintos momentos de nuestras jornadas de bordado, en las entrevistas y en la encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres”.

Por ahora, nos queda asumir las palabras sinceras y sobre todo la experiencia sensorial, una experiencia que nace del carácter textil de la práctica, del tacto conjugado con la quietud del cuerpo, de la vista fijada en un punto y la respiración llevando el ritmo de la puntada y la vida. De ahí que, se intentará contar nuestras experiencias corporales y develar los sentidos que en ellas encontramos como una forma alternativa de hacer etnografía que también pretende comprender los mundos que creamos y bordamos.

Igualmente, el hecho de ser bordadora y realizar esta experiencia de campo al lado de mi madre y hermana me permite a mí poner en palabras mi propia experiencia encarnada y acercarme de manera intuitiva y respetuosa a las de mis principales interlocutoras.

## Capítulo 4. Reflexiones corporales y sensoriales sobre el acto de bordar

En este capítulo procuraremos profundizar en algunos hallazgos de campo, que si bien, ya han sido mencionados de manera somera como categorías de investigación en el marco teórico, como por ejemplo la transferencia de conocimientos desde el aprender haciendo entendiéndolo éste como un conocimiento situado que se discute en “1.3. Conocer desde el hacer” o, en “2. La obligatoriedad o *querer hacer*. Una discusión sobre roles de género desde el bordado” se intenta develar esas significaciones que se le han otorgado generacionalmente al bordado y en “3. Resistencias íntimas hilando lo público (piezas elaboradas que van más allá de uno)” entender cómo tanto el proceso de elaboración como la pieza bordada se entienden con un carácter subversivo.

De ahí que en este proceso de escritura resultan varias aristas para seguir profundizando en relación a lo que las bordadoras nos han compartido. Es decir, no podríamos continuar sin citar sus palabras sobre lo que para ellas y para mí son interpretaciones propias o, mejor dicho, percepciones de este oficio.

Por lo tanto, a continuación, haremos una presentación de los hallazgos de campo que se dan en tanto percepciones del cuerpo, la materialidad del bordado y la elaboración de un escenario en el que suceden cosas que como muchas lo dicen, *no se pueden poner en palabras*.

En el primer apartado denominado *La pieza bordada*, se trabaja la cosa bordada en tanto expresa y comunica a través de un lenguaje gráfico similar a una escritura, lo cual implica una transmisión de significados que se refieren a una función comunicativa de la práctica.

Para la segunda sección se presenta la relación que las bordadoras establecen con la materialidad de la acción de bordar, donde se presenta las *correspondencias* (con Ingold) con lo material de la práctica (hilos, telas, agujas, tambor), que a su vez corresponde con el aire, la fuerza motriz, el entorno, los sonidos, etc. Así, en este apartado llamado *Atravesar la aguja en la materia. El cuerpo y los materiales atravesados por la vida* se expone una especie de cruce entre cuerpo - materialidad.

De ahí, de esas múltiples relaciones cinético materiales dadas por el carácter mayormente textural del bordado, se presenta una subsección donde se aborda lo táctil como un dispositivo que activa lo sensorial en el proceso del quehacer textil.

Y para finalizar se plantea una sección que aborda los significados relacionados al sentir de los cuerpos de las bordadoras en tanto pieza y proceso de bordado. Finalmente, a partir de esa

emocionalidad se propone una subsección denominada *No es una cuestión obligatoria* que brevemente menciona la reivindicación de este oficio históricamente feminizado.

#### **4.1. La pieza bordada (Transformar superficies)**

Miguel Rocha Vivas en su tesis doctoral *Mingas de la palabra, textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas* (2016) desarrolla un estudio minucioso sobre producciones oralitegráficas y literatura escrita por autores indígenas colombianos, entre ellos Berichá, escritora u'wa originaria de la Sierra Nevada del Cocuy en los Andes orientales, Miguel Ángel López, escritor wayuu, Vicenta Siosi Pino, escritora de origen wayuu, Fredy Chikangana oralitor yanakuna mitamak del Huila y cinco autores más (Rocha Vivas 2016, 12).

El autor presenta las textualidades oralitegráficas a partir de un estudio comparado de las características de distintas producciones de los autores ya mencionados. Estos autores, dice Rocha Vivas (2016) que transitan tan distintos géneros escriturales y que, incluso basados en “géneros propios de sus artes verbales, como *botamán biyá* (la palabra bonita de los camentsá), *rafue* (la palabra fuerte y de consejo de los uitoto) y *haylli* (composición elegíaca y colectiva de los quechuas)” trascienden y/o producen una mixtura de los géneros literarios convencionales – poesía, cuento, ensayo, novela (Rocha Vivas 2016, 13).

Rocha Vivas deja en claro que para su propuesta un texto es:

La manifestación concreta de un entretejido e interacción particular entre textualidades. Se retoma el sentido del texto como un hacer, juntar y tejer algo en red (Arnold y Rapita, 2005,14). Considero que las textualidades son redes formadas entre campos de interacción simbólica y usualmente pluricomunicativa. A su vez, estos campos pueden expresarse en los espacios físicos o soportes en que se materializan una o múltiples textualidades. En este orden de ideas, un libro convencional suele ser un tipo de campo en el que prevalecen códigos fonéticos. Existen otros tipos de campos como el chumbe (faja tejida), en los que prevalecen códigos ideográficos; o la mola (blusa bordada en capas textiles), cuyas tejedoras gunadule suelen privilegiar códigos pictográficos. Desde esta visión, los campos y soportes a través de los cuales se transmiten sentidos (semasiografías), se combinan las textualidades y se plasman, los textos no son exclusivamente libros fonéticos (2016, 22).

Así entonces, expresa que las textualidades oralitegráficas son “una noción polisintética que expresa relaciones de sentido, así como vinculaciones textuales entre propuestas orales, fonético literarias y gráficas ideosimbólicas. En síntesis, las textualidades oralitegráficas son intersecciones textuales entre diversos sistemas de comunicación oral, literaria y gráfica-visual” (Rocha Vivas 2016, 23).

Según el autor estas *obras*, como él las denomina, en algunos casos se generan entre distintos lenguajes visuales procedentes de sistemas gráficos como la textilería, la alfarería y los audiovisuales.

A propósito, y lejos de mostrar en esta investigación la práctica del bordado como un oficio que responde a alguna práctica indígena y/o étnica, lo que nos interesa aquí, es la comprensión y el planteamiento que el autor hace sobre las producciones creativas desde múltiples expresiones. Aquello que Rocha Vivas llama las textualidades oralitegráficas, nos parece importante en tanto aporta otro marco desde el cual hacer una lectura sobre las múltiples formas de expresión a través de las formas inscritas en la materialidad de la pieza bordada, en nuestro caso.

El autor se refiere a las obras no como creaciones únicamente literarias, sino como obras que proponen múltiples textualidades y que por supuesto es a través de ellas y sus procesos de creación que se generan “múltiples formas de expresión” (Rocha Vivas 2016, 24).

Rochas Viva dice que tanto las artes verbales como las orales y/o las gráficas son para estos autores indígenas contemporáneos campos “interseccionales o textualidades” (2016, 23) que, a partir de sus procesos de creación proponen, exploran y/o desarrollan formas propias de expresión para sus colectividades y en ocasiones, se proponen como formas de transmisión de conocimiento (2016, 24).

Podemos encontrar algunas semejanzas entre aquellos procesos estudiados por el autor y el bordado. Si bien, hay distintos usos dados a los bordados que realizan las mujeres de mi familia y las mujeres que participaron en la encuesta, piezas bordadas que son principalmente: a). piezas decorativas para uso personal o para la venta, b). piezas que representan la militancia política de sus autoras, c). piezas y procesos para la sanación y d). el textil como obra de arte.

Sin embargo, dentro de estas grandes clasificaciones encuentro que, en primera instancia el bordado es una pieza que contiene grafías creadas entre el entrelazamiento de hilos y la sujeción de la tela. Varias mujeres señalan encontrar en esta práctica textil una manera de expresarse a través de la materialidad en un sentido de lenguaje no verbal.

Por ejemplo P.P. señala que “la combinación de hilos-tela-técnica sirve para plasmar mis emociones” (19, Bordadora Mexicana en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres”) o cuando T. menciona que el bordado “significa una forma de expresión que me permite



plasmar la emoción y sensaciones, cosa donde el lenguaje se queda corto”. (32, Bordadora y tejedora chilena en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres”).

Desde las imágenes y las palabras compartidas en entrevistas y en la encuesta, además de mi experiencia en campo, hay una especie de afirmación acerca de lo que cada una, desde sus propias síntesis creativas tiene sobre la pieza bordada como una manera de expresarse. Ya sea con palabras escritas sobre tela (Foto 4.1., Foto 4.2., Foto 4.3.) o con imágenes que expresan distintos sentidos sin la palabra escrita (Foto 4.4., 4.5.).

#### **Foto 4.1. Lo personal es político**



*Fuente:* Foto compartida en la encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por I.S.Q. (Arpillera, bordadora y tejedora chilena), año 2020.

#### **Foto 4.2. Ropa interior bordada a mano**



*Fuente:* Foto compartida en encuesta “Memorias Corporalizadas” por L.R. (bordadora colombiana) año 2020.



**Foto 4.3. Tapiz bordado a mano**



*Fuente:* Foto compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por D.R, año 2020.

P.T. (58, Bordadora argentina) dice sobre los bordados que realiza: “son piezas con las que expreso que algo se repara en mí, muy de a poco” (Encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres”).

**Foto 4.4. Remiendo en papel**



*Fuente:* Foto compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” por P.T. (Bordadora argentina), año 2020.

#### Foto 4.5. Cianotipia bordada



*Fuente:* Foto compartida en encuesta “Memorias corporalizadas en mujeres” M.F. (bordadora y tejedora argentina), año 2020.

A través de estas imágenes pretendo poner en evidencia tanto lo que mencionan las interlocutoras como lo que sus propias piezas bordadas expresan. Al parecer, en esta primera instancia de la pieza bordada, hay una transformación de la superficie de la tela en tanto se comunica no sólo a través de la palabra escrita sino también de la potencia de la composición material.

Así, suceden coincidencias de algunos significados y sentires entre mujeres distantes geográficamente y que se encuentran en el hecho de pensar que la pieza bordada, es una forma de expresión, narración, texto, imagen.

En segunda instancia quiero mencionar brevemente lo que parece ser una manera de expresarse que no sólo es imagen y palabra bordada, sino que también aparece como una expresión corporal que se inscribe en la tela a través de la fuerza de la mano.

Catalina Guerreo señala algo muy preciso sobre lo que se refiere al bordado como un oficio manual, ella menciona que, a través del hacer textil donde las manos se involucran, está implícito un lenguaje del cuerpo.

[...] y pues siempre tiene implícito algo de uno porque pues no todas bordamos igual, hay unas puntadas, hay unos dechados, hay unas maneras de bordar que aunque sean los mismos bordados, las mismas puntadas, la misma tela nunca van a ser iguales porque todas tenemos una manera distinta de lenguaje y de diálogo (entrevista 10 Enero 2021).

A partir de esto, podríamos pensar que hay unas partituras corporales que se van hilando en el proceso a través de la corporalidad expresada en la fuerza de las puntadas y del hilado donde quedan registradas las tensiones que el cuerpo tiene en el acto de bordar.

Así, estas dos instancias señaladas del carácter *comunicativo* de la pieza textil nos exponen que el quehacer textil es *otro* lenguaje con el cual las hacedoras de este oficio nos expresamos.

Igualmente, resulta una apertura del conocimiento más allá de la esfera de la producción meramente textual que involucra “múltiples formas de expresión” que intervienen en el proceso de creación y hacen la pieza bordada. En este caso particular encontramos que la pieza adquiere una función expresiva – comunicativa que se entreteje con lo material y corporal.

#### **4.1.1. Transformar superficies desde la resistencia**

Igualmente, cuando las mujeres expresan estas cualidades de comunicación a través del cuerpo, aparecen mensajes concretos y directos en la pieza bordada, respuestas al contexto en el cual viven y posiciones políticas que desde el hacer manifiestan.

Por ejemplo, cuando S. M., bordadora colombiana de 28 años, menciona: “Para mí también es resistencia, bordo desde mi feminismo como arte que ha sido despreciado por ser doméstico y por ser hecho por mujeres. El crear algo de la nada y que tenga fuerza, es protesta al androcentrismo de las ‘bellas artes’” (tomado de encuesta M.C).

O cuando C. F. (bordadora argentina de 27 años) dice: “algo que me fascina del textil, es cómo las hebras que se entraman construyen una urdimbre firme, me gusta pensar que es como los vínculos humanos y comunitarios”, D..M. (tejedora y bordadora colombiana, 24 años). La misma interlocutora, responder a la pregunta ¿Qué significa para ti tejer y/o bordar?, menciona:

Es la posibilidad de politizar los espacios, de sanar, de construir y reconstruir la manera en la que habitamos el territorio, así como de resignificarlo y resignificarnos. Además, es una forma de resistir frente a distintas realidades violentas que nos atraviesan, para rechazarlas y poder cambiarlas (tomado de encuesta M.C).

El bordado es asumido en la vida de algunas bordadoras como una posición política y, en algunos casos el hecho de ser un oficio manual es asumido como resistencia a los sistemas de producción en serie, tal y como lo afirma C. M. (36, bordadora y tejedora Chilena):

Es una forma de resistir al sistema neoliberal, intento hacer mi propia ropa de abrigo, pero también lo considero una práctica artística colaborativa, de protesta. Para mí es una construcción artístico-cultural que nos permite visibilizar las problemáticas en Chile con lenguajes propios, en este caso el lenguaje del arte textil, que además es democrático y accesible. Además, un hacer a mano que resiste a las cosas hechas en serie, que sobrevive al tiempo y le da un valor único a cada pieza.

Con esto, quería referir que hay unos significados implícitos en la acción de bordar y en la pieza bordada como medio a partir del cual comunicar, significados tales como la resistencia política desde una práctica manual feminizada, desde donde las bordadoras - con quienes conversamos y con quienes construimos las ideas que en este trabajo se están planteando -, expresan con el textil sus posiciones sobre los lugares que habitan.

Entonces, para concluir este apartado quisiera decir que quizá al ver la pieza bordada no logremos comprender todas las significaciones - contenidas o desatadas - en la pieza finalizada, pues como pudimos ver en ella quedan inscritas múltiples expresiones que van desde lo visual y lo textual, hasta lo corporal.

En tanto, lo que resulta de ese proceso donde se juntan múltiples formas de expresión que no son libros propiamente dicho, no son solo caracteres escritos, es materia a través de la cual nos pronunciamos desde nuestra intimidad y cotidianidad hasta lo más público y colectivo.

#### **4.2. Atravesar la aguja en la materia. El cuerpo y los materiales atravesados por la vida**

En el apartado anterior hicimos un brevísimo repaso por algunas maneras a través de las cuales nosotras como bordadoras le conferimos a la pieza textil una función expresivo – comunicativa que no está dada únicamente por la palabra, sino que estas características se dan a partir de lo visual, lo textual y lo corporal. Por lo tanto, en este apartado se trata de cómo se establecen las relaciones entre el cuerpo y la materialidad del bordado, más concretamente cómo las bordadoras expresan que sucede un cruce entre la corporalidad y la materialidad.

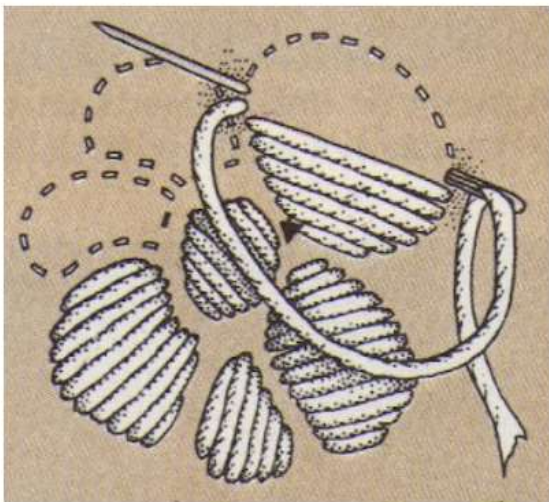
Cuando bordamos abrimos los hilos, sacamos las hebras que necesitamos, alistamos las agujas del grosor indicado para agujerear la tela, elegimos el retazo a componer, preparamos el dibujo y hacemos la magia para pasarlo a la tela. Cada una tiene su técnica, unas más

efectivas respecto a la línea trazada sobre la tela, otras menos, pero el dibujo entonces aparece en la tela o en el soporte que se va a intervenir.

El retazo de tela para bordar se dispone en un tambor debidamente tensado, lo que significa que debe dar cierta estabilidad a la aguja y al hilo al momento de agujerear la tela. Pero se debe estar pendiente que la fuerza que se aplique a la tela sea la suficiente para que no quede holgada, ni tampoco abra los poros de ésta. Ya con el diseño en la tela, la aguja y los hilos empiezan a crear nuevas superficies; agujerean la tela, los hilos se entrelazan, se anudan entre sí para avanzar sobre un recorrido que se entrelaza con el pasado y crean una superficie nueva con hebras que ya traen consigo un recorrido.

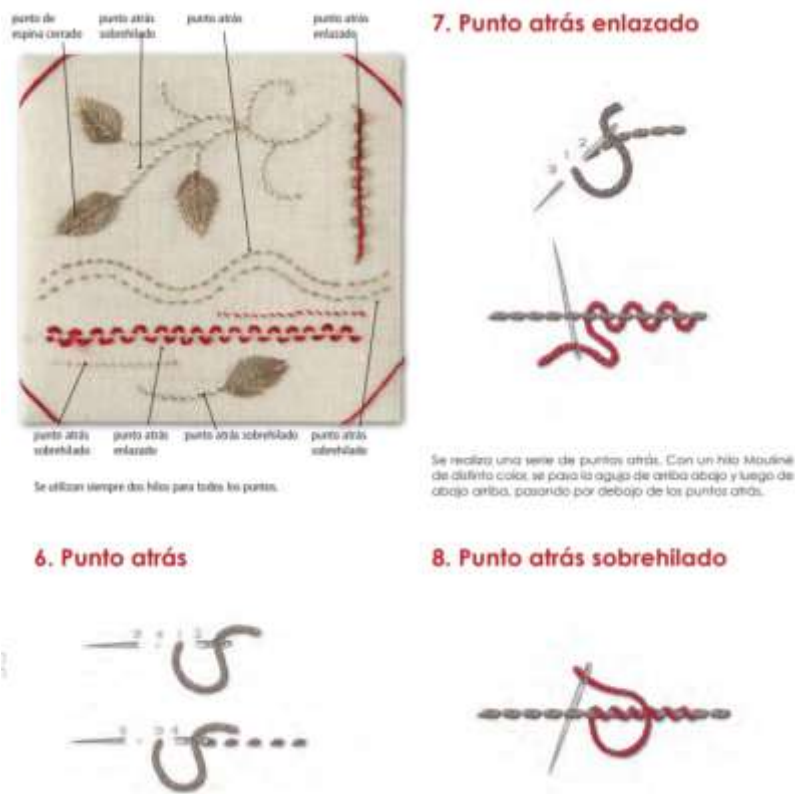
En las siguientes imágenes (Figura 4.1. y 4.2) se muestra el nudo al pasado o nudo atrás, uno de los puntos más usados en el bordado y, aunque parece fácil, resulta complicado que las puntadas queden firmes. Precisamente es ese recorrido al que me refiero cuando digo que se crea una superficie con una historia implícita, que no se ve, pero que está ahí, siendo parte de la superficie que se está creando. En este caso hablo únicamente de la materialidad del hilo, más adelante se profundiza en otros aspectos corporales y emocionales.

**Figura 4.1. Nudo al pasado**



Fuente: Figura tomada de <https://bordadosfina.blogspot.com/2011/04/puntos-planos-bordado-punto-pasado.html>

**Figura 4.2. Nudo al pasado o punto atrás**



*Fuente:* Figura tomada de Mi cuaderno de bordado: La guía imprescindible de bordado tradicional, Suarez, Marie. [https://editorialgg.com/media/catalog/product/9/7/9788425228919\\_inside\\_1.pdf](https://editorialgg.com/media/catalog/product/9/7/9788425228919_inside_1.pdf)

Durante el bordado los movimientos son finos, puntuales, se va al ritmo del nudo que se está haciendo. La concentración está puesta en entrelazar hilos y tela, sujetar los hijos a una superficie primera - la tela, el papel o el soporte elegido - para crear otra visible con los hilos. La violencia de la diminuta aguja perfora y destruye esa primera superficie para construir una nueva enlazada a ella. Finalizado el bordado se aseguran los hilos en la parte trasera. Se regala, se guarda, se enmarca, se vende, transita hacia otro lugar, puede ser fuera del tambor, puede quedar expuesta en alguna pared o en una prenda, o guardada en los recovecos del closet donde se disponen los objetos a olvidar. Luego, el tiempo, las condiciones del entorno donde queda, actúan sobre el bordado formando otra cosa.

Menciono la trayectoria de la cosa bordada para plantear la importancia que se encuentra en el proceso de elaboración, de pensarnos ¿de dónde vienen los hilos?, los hilos también tienen su propia trayectoria, la tela sus procesos de elaboración y sobre eso, un montón de capas de conocimiento que impregnan el bordado para que éste sea un bordado, aunque al observarlo estas capas sean invisibles, esas también hacen al objeto.

Por ejemplo, en el ejercicio de campo que estábamos haciendo juntas mientras bordábamos había momentos en los que sucedían distintas correspondencias entre el bordado y la etnografía. En el diario de campo del 20 de agosto de 2020 escribo lo siguiente:

Una tarde de hilos y agujas entre mi hermana, mi madre y yo. Tres mujeres en el comedor de la casa. Hacía mucho sol, hidratábamos nuestros cuerpos, así como la posición meditabunda que se requiere para bordar nos permitía darle oxígeno a nuestros pensamientos, recuerdos, reflexiones y confesiones. La aguja en cada puntada con su hilo no sólo atraviesa la tela formando superficies, sino, a mi modo de ver atraviesa los cuerpos, da tiempo a que la puntada en su andar abra hueco en la tela y alcance a perforar en algún lugar de nuestro pensar.

Cada una tiene una postura cómoda para bordar, los cuerpos los acomodamos distintos en las mismas sillas.

Hay risas, chistes, comida, confesiones, recuerdos.

Hubo una preparación de la tela, cada tela tiene un fin distinto. Una pieza que quiere ser recuperada del olvido, otras que se quieren recuperar de funciones vanas para alcanzar un mejor lugar dentro de la utilidad (Canguro), otros hilos no atraviesan telas, se enredan entre sí y entre sí hay pepas dando formas y colores a otras superficies distintas, ellas mismas son el soporte y la superficie (notas de campo, Florencia).

Al momento de bordar no sólo la aguja pasa a través de la tela, también pasa la vida presente, lo que está en el entorno; el sol, el calor, el sudor, eso también penetra sobre la tela y el bordado. Como lo apunté en el diario de campo, hay una correspondencia entre el hacer y el *estar siendo* en la vida. Tim Ingold hace referencia a esto cuando menciona:

El entorno abierto no podría ser habitado. Nuestro argumento, por el contrario, es que el mundo de lo abierto puede ser habitado precisamente porque, allí donde la vida está sucediendo, la separación interfacial de la tierra y el cielo deja paso a la mutua permeabilidad y unión. Lo que llamamos vagamente la tierra no es, en verdad, una superficie coherente en absoluto, sino una zona en la que el aire y la humedad del cielo se combinan con sustancias cuya fuente se encuentra en la tierra en la continua formación de los seres vivos (Ingold 2015, 5).

Cuando me refiero a una correspondencia entre el hacer y el estar siendo desde la práctica del bordado me refiero a lo que plantea Ingold. La vida durante el hacer textil y material del bordado no se contiene, no se contienen los pensamientos, ni el aire, ni la respiración de las bordadoras, en cambio sucede una correspondencia entre las vidas que circundan y existen durante la práctica textil.



**Foto 4.6. Rayos de sol sobre bordado**



**Foto 4.7. Rayos de sol que entran a mi casa**



En estas imágenes se puede ver objetos y espacios afectados por la luz del sol, en la primera de ellas el rayo de sol cayendo sobre el bordado y en la segunda, la luz del sol de las 5:30 entrando por la ventana y a su vez generando unas sombras sobre las paredes de la sala de mi casa. Si bien, el sol cae no solo sobre los objetos y el espacio mencionado, sino sobre lo que habita la casa, el material del bordado es afectado en tanto absorbe el calor y con esto, la percepción de la bordadora cambia respecto a la tela, las manos pueden sudar, la aguja ya no se sostiene de la mejor manera, el sudor penetra la tela. La bordadora necesita hidratarse, se levanta de su silla, bebe agua y sigue. La materialidad entonces no es estática, el cuerpo tampoco, se escapa una permeabilidad de ambas partes.

C.G (27, bordadora colombiana) señala los entrecruzamientos que suceden entre su cuerpo y la pieza bordada como una especie de características corporales y del ambiente, para ella el acto de bordar deviene de “la disposición que uno tenga para bordar, de los materiales, de la respiración, la luz del día”. C.G. desde su enunciación ya habla de un compromiso entre la vida y los materiales, es decir, para ella el bordado sucede en esa relación de permeabilidad entre su cuerpo que respira y la disposición que ella tenga para asumir los materiales en relación a su cuerpo, además, enuncia la importancia de los materiales con los que trabaja y por su puesto la luz que interviene y logra afectar los procesos de bordado.



Igualmente, A.T (34, bordadora y tejedora colombiana) dice que para ella sus bordados son: “impresiones de momentos valiosos que quedan de la interacción con mi casa, con mi cuerpo, con mis amigas”.

Justamente con lo señalado por las bordadoras y desde mi propia experiencia como bordadora etnógrafa, me refiero a la correspondencia entre lo material y los cuerpos de las bordadoras, por ejemplo, Ingold, señala que hay que prestar importante atención a las materialidades que habitan la cosa cuando se elaboran estudios en base a objetos artesanales.

Así como para las practicantes de este oficio textil como para Ingold, la interioridad de la cosa bordada presenta su permeabilidad al mismo tiempo que la bordadora se entrelaza con ella en ese “compromiso activo y sensual del practicante y el material” (Ingold 2000, 342), lo que para nosotras hace parte de ese proceso de transformación de la pieza a través de un campo de correspondencias entre bordadora y materialidades textiles.

Ahora bien, para seguir con respecto a la disposición que se tiene para bordar, puedo decir que es necesario contemplar el lugar donde se va a bordar, el cuerpo y cómo se siente, la posición con la cual se debería trabajar, los descansos necesarios para no generar dolores. Ver (Figura 7) El bordado requiere de una mirada atenta sobre el recorrido de la aguja, los ojos se posan sobre un lugar y eso provoca que el cuerpo adquiera cierta posición, para lo cual es necesario ser consciente de la postura y de los descansos.

Una tarde de hilos y agujas entre mi hermana, mi madre y yo. Tres mujeres en el comedor de la casa. Hacía mucho sol, hidratábamos nuestros cuerpos, así como la posición meditabunda que se requiere para bordar nos permitía darle oxígeno a nuestros pensamientos, recuerdos, reflexiones y confesiones. La aguja en cada puntada con su hilo no sólo atraviesa la tela formando superficies, sino, a mi modo de ver atraviesa los cuerpos, da tiempo a que la puntada en su andar abra huequito en la tela y alcancé a perforar en algún lugar de nuestro pensar. Cada una tiene una postura cómoda para bordar (notas de campo, Florencia, 30 de octubre de 2020).

A.C.B. (24, Bordadora Colombiana) señala al respecto: “en mi caso, si estoy muy molesta no puedo bordar, mi posición se incomoda y en ese caso no me relaja, sino que me afianza más la emoción en el cuerpo”.

Cuando los cuerpos de las bordadoras están ocupados en la labor textil, hay una disposición del cuerpo en tanto borda y esa actividad sucede en un lugar específico. En ese acto, sucede un entrecruzamiento con el mundo a través de la percepción de lo material. Considerando las experiencias mencionadas por las bordadoras interlocutoras y la mía propia, se podría afirmar que en esa corporalidad que requiere el oficio textil aparecen tramos, pliegues, en los que

es más visible, perceptible (mejor dicho), que tanto cuerpo como mundo permanecen entrecruzados.

Algunas bordadoras se refieren a un estado que la misma materialidad (hilos, agujas, telas y/o papel) proporciona a su hacer, y así mismo su corporalidad y estado emocional queda inscrito en el bordado.

El bordado siempre se presta para el diálogo porque uno está como inmerso en sus manos, en el acto manual de bordar, y yo considero que es importante ese ejercicio de trazar, uno traza con las manos unos círculos que por lo general van hacia el pecho y cuando uno mide los hilo están hacia el pecho, entonces digamos, una medida que yo siempre tomo de hilo, es desde la punta de mis dedos hasta el corazón (Figura 19), ya solo empezando por ahí, que la medida del hilo sea hasta el corazón, ya como que ritualiza el acto de bordar, conecta la mano con el sentimiento y uno está siempre desde el hacer, está reflejando lo que siente, si uno está tranquilo, calmado eso se refleja en el bordado, si tiene afán también se nota en el bordado. Porque el bordado queda tensado o queda con mucha fuerza, entonces la disposición del cuerpo con la que uno esté cuando está bordando se evidencia en el tejido, o sea en el bordado mismo se nota (Catalina Entrevista 10 enero 2021).

Así como Catalina Guerrero, varias de las mujeres encuentran un espacio a través del cual la materia se conecta no sólo a través del tacto con el cuerpo, sino desde lo que significa estar en presencia haciendo algo con las manos. Pajaczowska ya se ha referido a ese mecanismo de reflexividad que sucede en el quehacer textil: “cuando un movimiento progresivo hacia adelante incluye un movimiento hacia atrás, hay un espacio y un tiempo para el pensamiento reflexivo” (Pajaczowska 2015, 72).

#### **Foto 4.8. Medida de hilo**



En ese proceso de repetición, en aquello que menciona Catalina como un acto que ritualiza la acción de bordar cuando traza círculos con las manos y va al corazón con el hilo encuentra lo que parece una conexión mano sentimiento de donde resulta el ritual corpóreo - material, por lo tanto, es en el proceso que para ella se da la sinceridad de la puntada, donde intervienen hilos y un cuerpo sintiente.

En este sentido que propone Catalina y otras bordadoras, a través del tacto, el cuerpo y la materialidad hay un estado que es descrito por varias de ellas en tanto inscriben a la tela sus “múltiples expresiones”.

Así entonces, este escenario del bordado es un espacio en el que el cuerpo y lo material al estar conectados en la actividad manual a través de tener los ojos y la respiración en la tela, al ganar cierto ritmo entre la aguja, el hilo, el tambor, la tela y el entorno, logran experimentar una correspondencia tal como lo menciona Ingold sobre los conocimientos y los procesos artesanales:

La fabricación de cualquier cosa es un diálogo entre el hacedor y el material empleado. Este diálogo es como una sesión de preguntas y respuestas en la que cada gesto tiene como objetivo provocar una respuesta del material que ayude a conducir al artesano hacia su objetivo. Es, en resumen, una correspondencia (Ingold 2013, 115).

Miriam Mabel Martínez, autora de *El mensaje está en el tejido* (2016) desde su experiencia en los oficios textiles hace una referencia a ese movimiento y entrecruzamiento de lo material y de la hacedora del oficio provocada por la permeabilidad de cada uno:

Soy escritora y tejedora. Tejo historias y estambres. Desbarato y borro. Monto puntos y hago esquemas. Trazo narrativas con palabras y con texturas. Construyo personajes, creo genealogías de derecho y revés. Ambos quehaceres los practico orgullosamente. Se entrelazan y me entrelazan. Son mis oficios (Martínez 2016, 10).

#### **4.2.1. De lo sensorial deviene una práctica afectada por la materialidad**

Desde esas relaciones mencionadas anteriormente cuerpo-materia- vida quiero puntualizar sobre cómo ese carácter principalmente táctil del bordado activa y/o se presenta como un dispositivo sensorial que tiene la práctica textil para relacionarse con el mundo que nos circunda y con las experiencias particulares de las personas que la practicamos.

El aspecto sensorial para mis interlocutoras y para mí se presenta sobre todo en lo que tiene que ver respecto al tacto. Vemos que las texturas que hacen y crean a la pieza textil también interfieren en la bordadora, es decir, las texturas no están exclusivamente dispuestas para formar una pieza, sino que a través de esas implicaciones texturales en el acto de bordar como

por ejemplo mover los dedos entre hilos y telas, moverse, sudar, secarse, sentir el viento, la rugosidad y/o suavidad de los materiales implica activar otro sentido que a su vez apertura unas relaciones con nuestras experiencias propias de vida.

Por ejemplo, Mariela Sepúlveda señala durante un encuentro de bordado: “cuando se pincha los dedos se siente dolor y pasan esos recuerdos, de donde vengo”. Justamente lo sensorial (táctil) atraviesa el cuerpo desde la materia poniendo a la bordadora en un lugar de sus recuerdos.

Catalina Guerrero en entrevista menciona algo muy preciso sobre el hacer manual, para ella el espacio del bordado y de las acciones manuales se presta para concentrarse en lo que está haciendo uno desde sus manos, no? Como que estoy construyendo con mis manos, ¿qué estoy haciendo con mis manos?, ¿cómo pienso para el quehacer? ¿Qué hacen mis manos?.

Ella insiste en que esto textil implica un estar presente, quizá unas responsabilidades sobre la acción sobre lo que se puede hacer, cortar, quitar, dejar en la tela, de ahí que, ella misma reclama vida en los “acabados perfectos” de los bordados que le enseñaron en la *Escuela de Artes y Oficios Santo Domingo* de Bogotá:

Nos conocimos de una manera extraña, fue una especie de exponer nuestro bagaje en los hilos, por su parte Cata, la experta, quien estudió en la escuela de artes y oficios de Bogotá, nos mostró cada uno de sus dechados mientras con toda su humildad se emocionaba con nuestras puntadas, tal vez sin técnica, o con una técnica propia. Dijo sobre el revés de nuestros bordados “tienen vida, tiene alma, una los toca y se siente”, refiriéndose a la infinidad de costuras, hilos, atajos que tenían las hebras en la parte trasera del bordado, pues a ella en la escuela, “bastante escuelera”, dice, les enseñaron a tener acabados perfectos (notas de campo, Florencia, 5 de octubre de 2020).

**Foto 4.9. Reverso de bordado**



Nosotras como practicantes de un oficio táctil hacemos varias conexiones con la vida a través de esas materialidades, Sarah Pink menciona que la experiencia sensorial apertura diversas formas de conocer, explorar y reflexionar sobre nuevas rutas de conocimiento (2007, 22). Aquí retomo lo que Catalina Guerrero menciona sobre la acción de trazar círculos con las manos y el hilo en tanto se borda. Para ella esta acción circular de llevar las manos al pecho mientras se perfora y teje la tela recobra cierta ritualidad cuando se involucra lo textil con el cuerpo.

Las texturas en este quehacer intervienen en unas maneras particulares de relacionarnos con la vida, de construirnos como mujeres perceptivas de nuestro entorno en tanto bordamos y construimos con nuestras manos.

Las rutas de otros conocimientos a los que se refiere Sarah Pink puede que en este caso particular se construyan de la mano con las significaciones que construimos a partir de las sensaciones que nos provoca aquello con lo que nos relacionamos. Por ejemplo;

Todo mi cuerpo se compromete, mis dedos que tocan, recorren, acarician, sienten la textura, mis manos que giran la tela, la acomodan, mis brazos, mis hombros que acompañan el movimiento de la tela. El tacto, la piel tienen un valor especial en el proceso” P.T. (58, Bordadora Argentina en encuesta MC).

Además, C. (Bordadora chilena, 25 años) dice que las sensaciones de calidez que el textil propone en ella son una especie de abrazo pues ella percibe que el textil “es calidez e independencia, calores, porque el textil te abraza, calienta tus manos y en mi caso logra decir cosas que no soy capaz por medio de las palabras”. A través de estas características que C. le confiere al acto de bordar encuentra otras maneras para expresarse en el mundo.

Así entonces, cuando bordamos hay una disposición del cuerpo para realizar este oficio; el cuerpo y con ello el tacto, la observación, la escucha, incluso el pensamiento encuentra distintos lugares donde estar, reconocer y reconocerse en el mundo ahí.

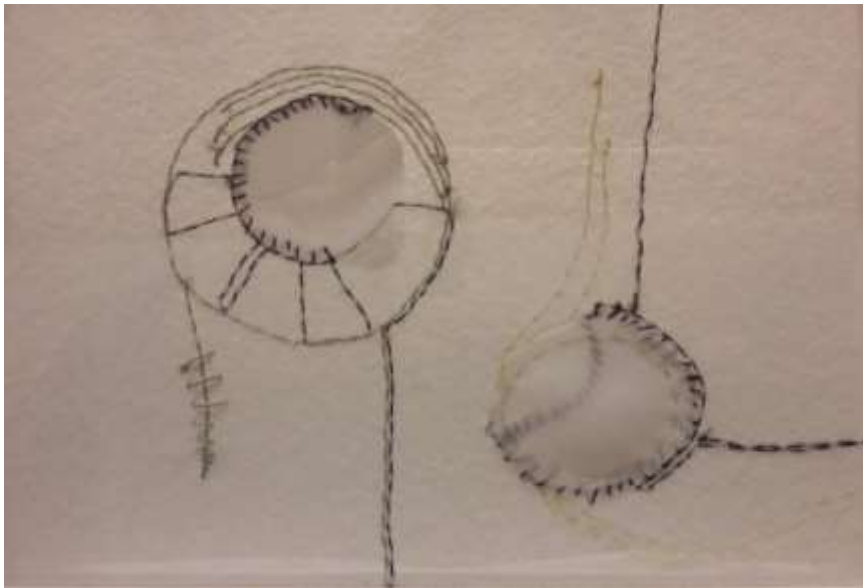
En esa acción, repetitiva y constante del atravesar la tela con la aguja creemos que se establecen unas calidades en el acto de bordar de tipo corporal, sensorial, material, que mostraron algunos atisbos para que aquí se piense que ese carácter textil del bordado es un dispositivo capaz de entrecruzar vida – mundo, pues la bordadora elabora sus realidades entre la tela, la superficie visible y entre cortes, nudos, pinchazos y hebras del revés del bordado. Además, se refuerza la idea que este carácter táctil es un dispositivo para explorar unas rutas

expandidas de conocimientos propios del hacer textil, conocimientos que están incorporados en las bordadoras.

### 4.3. Lo emocional

#### Foto 4.9. Sanar, curar, reparar, buscar, tratar de entender, acariciar, recorrer

Patricia Traverso (58 años, mujer argentina bordadora).



*Fuente:* Foto compartida en encuesta “Memorias coporalizadas por P. T. (Bordadora argentina), año 2020.

En este apartado se procura ahondar en los significados que las bordadoras le dan a la práctica, sobre todo en relación a lo afectivo, hay cierta emocionalidad que muchas bordadoras señalaron sobre el proceso de bordado como un escenario en el que ellas a partir de esas calidades corporales, sensoriales, materiales logran sentir y reparar situaciones propias.

Nosotras con esta práctica logramos traducir distintos sentires en el bordado y en la juntanza con otras. En la acción de bordar como ya se señaló se entrelazan significados de carácter comunicativo - expresivo y cinético - materiales y para el caso del presente apartado resaltamos el significado que se le da a la práctica desde lo emocional.

Por ejemplo, en las palabras de P.T. y C.G. se percibe que en sus cuerpos se producen unas afectaciones de tipo emocionales afectivas cuando están en la práctica y en la pieza misma:

Siento una necesidad de hacerlo, y un alivio al realizarlo, siento que algo se repara en mí, muy de a poco. Recuerdo a mi mamá bordar, y el ruido del pedal. Yo lo hago a mano, pero indago

sobre sus hilos y bordados, creo que hay tanto atrás de ellos. (P.T. 58 años, bordadora argentina en encuesta MC).

Queda mi imaginación, mis dolores y mis amores, todo lo que siento mientras tejo, y cuando veo lo que tejo recuerdo esos sentimientos y los momentos en que tejí, es memoria además de quien me enseñó, siempre recuerdo a las mujeres que me enseñaron, mi mamá con sus poquitos conocimientos, mi hermana, mis amigas, la mamá de mi compañero de vida. Cada cosa que tejo es memoria” (C.G. 35 años, bordadora y tejedora chilena en encuesta MC).

A través del estar presente en el acto de bordar muchas de nosotras sentimos que se remueven varios sentimientos que pasan por nuestros cuerpos, incluso, son mencionados los sentimientos que se relacionan con ejercicios de meditación a través de la repetición de las puntadas. L. R. señala “siento que mi mente se desconecta de este plano y soy sólo yo con cada puntada, siento paz y tranquilidad”, o, “también siento como mi cuerpo se expande con las puntadas. Es como si encontrara nuevas rutas” (Moh 25 años, mexicana bordadora tejedora).

Hay sentires que se desatan en las bordadoras durante el acto de bordar como por ejemplo, sentimientos de bienestar, de calidez, de amor, de gratitud, sororidad, de crecimiento. Valga de ejemplo las palabras de ellas, L. R. señala “siento que mi mente se desconecta de este plano y soy sólo yo con cada puntada, siento paz y tranquilidad” (en encuesta MC).

V.A. por su parte manifiesta que para ella durante el proceso de bordado fluyen “Mis penas, mis alegrías, mi rabia, mi amor, mi protesta” (27 años, bordadora colombiana en encuesta MC). “Es una experiencia muy enriquecedora. Es como crecer juntos” (Pe 43 años, bordadora argentina). L.B. señala, “se genera un ambiente muy bonito, de relajo, de sanación colectiva, la sonoridad fluye en esos instantes, es muy lindo cuando chicxs más jóvenes quieren aprender y se interesan” (en encuesta MC).

Pero también manifiestan que el textil, la pieza bordada es capaz de recibirlos, de recibir sus dolores, amores, esfuerzos, “queda todo el sentir con el que se hizo la pieza; queda la voz de quien(es) reflexionaron en torno a algo específico para plasmarlo en una pieza con una intención determinada. (D.R.G. 23 años, bordadora colombiana), “Yo siento que allí quedan frustraciones, estrés, cansancio, angustia” (E.M 33 años, tejedora colombiana).

Así, parece que hay dos formas en las se manifiestan esa emocionalidad, por un lado, en el acto de bordar, sea en grupo o individual y por otro lado los afectos que se significan con las piezas bordadas.

Ahora bien, mientras nosotras en nuestra casa, al lado de mi madre y hermana bordamos juntas fuimos encontrando desde esos sentires que se producen en el bordado unos ciclos que pudimos reconocer respecto al aprendizaje de bordado en nuestra familia, pues los afectos ligados a ellos han ido cambiando de acuerdo a nuestros intereses y entornos. Por lo tanto, se propone una breve subsección denominada *No es una cuestión obligatoria*.

#### **4.3.1. No es una cuestión obligatoria**

Ese pliegue al que refiere Merleau Ponty cuando menciona que la estructura de sentido que tiene la experiencia corporal es básicamente una estructura plegada, nos ofrece una perspectiva sobre lo que puede suceder en la acción de bordar, ahí, podríamos encontrar una estructura plegada, por ejemplo, durante la experiencia del bordar, de lo que sucede mientras se está en la acción, mientras se conecta perceptualmente con la materialidad de la tela, de los hilos se aperturan ciertos cruces con la exterioridad y la interioridad de la experiencia bordadora, de la bordadora y del mundo.

Desde la interioridad y exterioridad a la que se refiere Merleau Ponty sobre la estructura plegada de la experiencia corporal me parece bien importante referir que, las expresiones y oficios como en este caso, el bordado, que se aprenden por herencia encuentran otros puntos con los cuales establecen relaciones con su adentro y con su afuera. Veamos esto a través del relato de Mariela Sepúlveda, de la experiencia de Ana Victoria y desde mi propia experiencia.

Al parecer hay unos ciclos reconocibles dentro de una asignación de roles femeninos que se han ido gestando en mi familia a través de la práctica del oficio textil, por ejemplo, cuando mi madre dice:

...cuando salía de vacaciones, sacaba toda la ropa de los hombres y me ponía a remendarla, lo hacía voluntariamente, porque me gustaba, igual los hombres permanecían todo el tiempo trabajando con ganadería, siembra de plátanos, yuca, arroz, caña, haciendo panela, limpiando la finca, cercando, a ellos les faltaba tiempo para hacer los trabajos de campo (Mariela Sepúlveda, entrevista marzo 2021).

Mariela menciona respecto a su relación con la aguja y el hilo, el gusto y la voluntad con la cual desarrollaba la práctica textil desde lo cotidiano, también afirma que es una labor que además de hacerla con amor, es una actividad que los hombres no hacían porque estaban ocupados en el trabajo agrícola y ganadero. A esto agrega que, “mi mamá nunca nos obligó, yo aprendí mirándola a ella, a ella le gustaba más tejer” (Mariela Sepúlveda, entrevista marzo 2021).



Con este ejemplo, quiero decir que desde la abuela Ana Victoria Solórzano ya había una asignación de tareas que responden a roles de género y con mi madre, mi hermana y yo encuentro el esquema cíclico del que habla Sherry Ortner (1979) respecto a nuestra relación con algunas actividades aprendidas desde el comportamiento de las otras.

No obstante, me parece que a través de esta experiencia aparece una fuga en el círculo o mejor aún, se ve una cinta de moebius<sup>22</sup>.

#### **Figura 4.3. Cinta de Moebius**

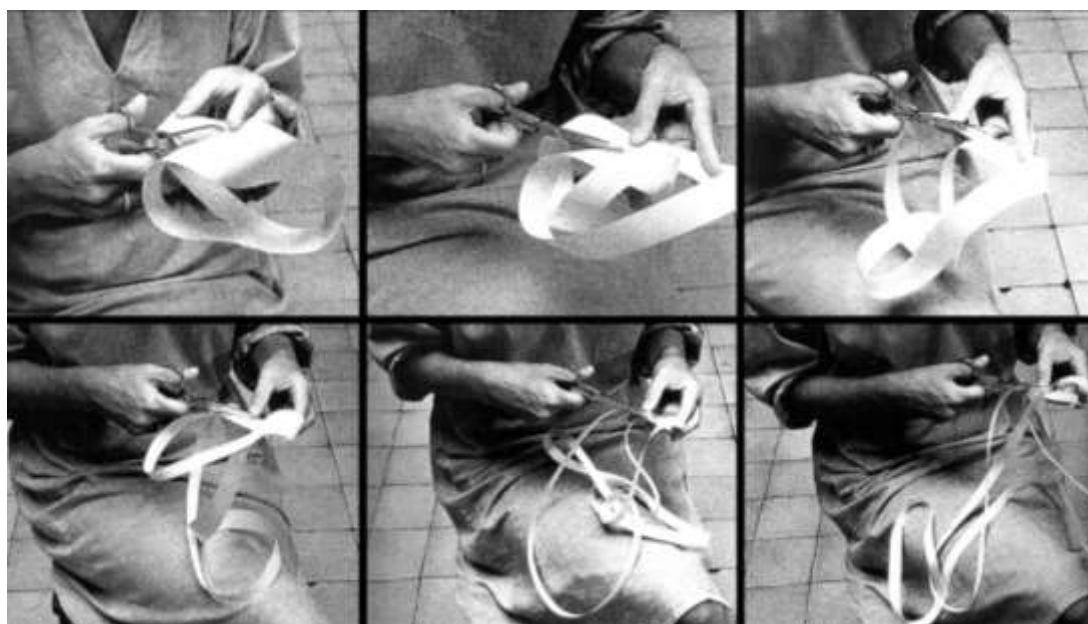


*Fuente:* Foto Tomada de diapositivas de Seminario en la Universidad Nacional de Colombia, Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes vivas (MITAV) – dictado por, Suely Rolnik, Bogotá, 21 a 24 de mayo de 2018.

---

<sup>22</sup> “La artista brasileña Lygia Clark empezó su trayectoria artística en 1947, a los 27 años. Durante los primeros 16 años de su investigación, se dedicó a la pintura y la escultura. En 1963, a partir de un estudio en papel para una de sus esculturas, crea *Caminando*. La propuesta consiste en ofrecer al espectador una tira de un papel cualquiera, tijera y cola. Los objetos vienen acompañados de instrucciones de uso: hay que pegar los extremos de la tira, unir el revés de uno con el derecho del otro, formando una sola superficie, bidimensional, como una banda de Moebius; luego, escoger un punto cualquiera de la tira para empezar un corte en sentido longitudinal, evitando únicamente incidir en el punto inicial del corte cada vez que se completa una vuelta en la superficie. El corte va generando formas espiraladas y entrelazadas, mientras que hace que la tira quede cada vez más angosta, hasta que la tijera ya no pueda evitar el punto inicial. En ese momento la obra está terminada” (Rolnik 2006, 1)

**Figura 4.4. Caminando de Lygia Clark**



*Fuente:* Figura tomada de diapositivas de Seminario en la Universidad Nacional de Colombia. Maestría interdisciplinaria en Teatro y Artes vivas (MITAV) – dictado por, Suely Rolnik, Bogotá, 21 a 24 de mayo de 2018.

Esta cinta de moebius nos puede servir de ejemplo analógico, pues en ella se muestra las distintas experiencias de recorridos que suceden en el mismo espacio, donde no hay solo un afuera y un adentro, ni un solo arriba ni abajo, ni reverso, ni anverso (Rolnik 2006, 1) y en este sentido, encontrar que las condiciones culturales, sociales y con ello íntimas propician unas relaciones distintas con el oficio textil, ya no responden únicamente a una obligatoriedad intrínseca, sino más bien a un querer hacer que va apareciendo en el cuerpo como una forma de reivindicar la subordinación de determinados oficios feminizados.

Me parece muy interesante cómo esto se da en este escenario y que ha sido referido por otra autora en relación a la práctica del bordado como algo sanador que se hace colectivamente y en tanto produce remiendos y suturas con sus propias genealogías femeninas, y de coser su propia feminidad:

Los costureros no reproducen la feminización del bordado como algo sumiso y banal, sino que allí mismo las mujeres son capaces de coser cuidadosamente otras formas de feminidad, principalmente al reconciliarse con sus genealogías y al suturar colectivamente la jerarquización y subvaloración de sus propias existencias y las de quienes las precedieron. Se remienda así la distancia entre las mujeres que participan y aquellas que son evocadas en el bordar, se zurce la relación con lo femenino como algo doméstico. En este hacer, remendar y embellecer con otras, los costureros se configuran como espacios sanadores y colectivos, que también les dan a las participantes nuevas formas de comprenderse a sí mismas y en relación con otras (Pérez-Bustos y Chocontá Piraquive 2018, 10).

Reivindicar este oficio, nuestro tiempo juntas, nuestra feminidad desde la práctica de él, siento que es como cogernos de aquello que ha sido impuesto para darle múltiples sentidos que como ya fue expresado a lo largo de este capítulo nos posicionan en el mundo desde distintos modos de conocimiento, ya sea corporal, afectivo, sensorial y material.

Así entonces, en la pieza y en el estar bordando sucede un entrecruzamiento en el que además de atravesar la aguja en la tela, sensorialmente se logra atravesar el cuerpo presente a través de la tela y en tanto se elabora el ser que está bordando.

## Conclusiones

Esta investigación se convocó en el interior de mi casa, junto a mi madre Mariela Sepúlveda y mi hermana Ana Mendoza, en medio de las actividades cotidianas atravesadas por la pandemia y los cuidados que esta requería, ahí, en medio de las luces y las sombras encontramos las formas para encontramos desde un oficio que hemos practicado por años, el bordado.

Desde estas provocaciones íntimas de la casa, del bordado, de la atención en la quietud de los cuerpos, de la relación con los materiales y el entorno inmediato de un hogar que me proponía cotidianamente una invitación a comprender cómo se relaciona el cuerpo y la experiencia perceptual en el oficio del bordado de mujeres de dos generaciones distintas en una familia del suroriente colombiano, se procuró abrir una discusión sensorial en tanto práctica textil y experiencia de campo, entre cuerpos y materialidad de manera teórica, entendiendo que la discusión sobre los oficios manuales aportan a entender un contínuum femenino de resistencia, afectos y cuidado, y que, por otro lado amplía la discusión sobre los conocimientos situados.

A partir de la experiencia de campo se presentan principalmente 4 hallazgos que ocurren en este proceso de investigación, el primero de ellos es la función expresiva – comunicativa de la pieza bordada en donde retomamos que hay un significado dado a la pieza por su característica de expresión a través de “lenguajes” no verbales. Se recurre a la expresividad del bordado principalmente desde dos instancias; una de estas se representa a través de gráficos bordados sobre tela y la segunda apela a una expresión corpórea que se inscribe en la tela a través de la fuerza de la mano.

El segundo encuentro que se tuvo del campo y de la experiencia propia, es la relación que las bordadoras provocamos y somos provocadas por la materialidad de la práctica textil, de ahí que, se dialogue de las correspondencias entre vida y práctica. A su vez ocurre un tercer hallazgo, esta investigación pudo hacerse desde la experiencia sensorial, pues a través de las calidades táctiles del bordado se deviene esa co-afectación cuerpo – material – vida.

Así mismo, reconociendo estas particularidades expresivo – comunicativas, la permeabilidad de los cuerpos, los materiales y la vida en tanto la experiencia sensorial del acto de bordar se apertura un cuarto hallazgo que ocurre justo en el medio de la práctica, entre lo sensorial – corpóreo, los significados dotados a los sentimientos que se inscriben en la pieza bordada y

los sentimientos que se desbordan en el acto de bordar. Igualmente, hay una mención sobre una fuga del ciclo respecto a la asignación de tareas que responden a roles de género, pues desde nuestras experiencias encontramos que en este caso el practicar este oficio textil hace parte de una reivindicación de la subordinación de un oficio feminizado.

A partir de estos hallazgos quiero concluir con 4 enunciados que significan lo que el bordado es para las interlocutoras de este trabajo.

### **El bordado colectivo subvierte significados de la práctica feminizada**

En este estudio de las cosas bordadas, los cuerpos, las materialidades que se involucran en el acto de bordar hay varios significados que se pueden evidenciar desde la experiencia sensorial con la que se hizo esta investigación.

Gracias a la experiencia de bordar en colectivo desde hace muchos años junto a mi núcleo familiar y a las experiencias compartidas por varias mujeres, se evidencia que en el ejercicio de bordar en colectivo se generan unas redes de confianza, de apoyo, de sororidad entre las participantes que aperturan unos escenarios colectivos e íntimos de reflexividad sobre los lugares desde los cuales cada una de nosotras hacemos y nos posicionamos en el mundo.

Es decir, colectivamente las bordadoras encuentran en esta práctica textil un escenario afectivo en el cual se genera cohesión entre las personas que se encuentran en el quehacer textil. En los espacios colectivos de bordado se potencia el elemento que provoca la mencionada cohesión: la confianza entre las mujeres bordadoras.

Andrea Carolina Bello Tocancipá y Juan Pablo Aranguren Romero en “Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano” (2020) afirman que:

Las entrevistas permitieron entrever un sentido afectivo de las prácticas textiles, es decir, una dimensión por medio de la cual circulan emociones en contextos comunitarios y privados del hacer. En los espacios colectivos del hacer textil circula una profunda noción de unión y acompañamiento entre las personas que allí participan; estos se constituyen como lugares de creación de vínculos de confianza, por medio de los cuales se puede hablar de los daños sufridos a la vez que se busca una manera de darles sentido (Bello Tocancipá y Aranguren Romero 2020, 188).

En el caso de lo mencionado por Bello Tocancipá y Aranguren Romero (2020) se concibe que desde esos lugares colectivos e íntimos del bordado donde se constituyen redes de apoyo y

confianza a través del acompañamiento de las mismas personas que participan en la práctica, se generen unos procesos de reparación emocional a propósito de la búsqueda de sentidos de los daños sufridos en el contexto de violencia sociopolítica en Colombia.

Pero para este caso particular, podemos afirmar y agregar que en tanto se constituyen dichos sentidos afectivos de la práctica textil, se provoca una construcción de sentires que van mucho más allá, afuera de nuestras casas. Hay una necesidad de que a partir de dicho oficio feminizado se subvierta el valor de obligatoriedad y empiece a tener el valor con el que muchas mujeres lo hacemos como cuidado, como construcción de acciones que sobrepasan los escenarios íntimos de la casa.

Por ejemplo, en la jornada de bordado en el marco del 25 N *día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer*, 2020 en la cual participamos como las agujas taller en Florencia, Caquetá hay una muestra de ciertas búsquedas, de necesidades de subvertir el oficio feminizado y obligatorio sacándolo justamente desde los lugares íntimos como la casa y desde el misma práctica textil.

Es, en base a una acción, a una práctica que convoca mujeres de diferentes edades y lugares a tomarnos de ahí y construir acciones, como menciona Annuska Angulo y Miriam Martínez, la práctica textil estimula la conversación “como construcción de una acción de cuidado que va más allá de su contexto: el tejido prolonga el cuerpo y también el cuidado, el vínculo y el nexo” (Angulo y Martínez 2016, 7), por la misma vía Silvia Federici en *Revolución en punto cero* dice “es a través de nuestra existencia que podemos desarrollar nuestra capacidad de cooperar, y no sólo de resistir a la deshumanización, sino aprender a reconstruir el mundo como un espacio de crianza, creatividad y cuidado” (Federici 2013, 20).

Así entonces, encontramos que en las mujeres autoconvocadas en torno a la práctica textil – un oficio históricamente feminizado - hay una búsqueda de otra perspectiva de mundo en donde asumimos esos lugares –práctica colectiva de bordado - en los cuales encontramos vínculos de confianza desde la cual nos posicionamos a contar, denunciar, proponer en telas – cucos y brasieres - bordadas y a través de la práctica misma desarrollada en espacios públicos.



Figura 23: Exposición de calzones y brasieres bordados en Bogotá, Colombia. Fotografía tomada de <https://canaltrece.com.co/noticias/dia-mujer-2021-manifiesto-brasier-cuco-feminismo/> 2020.



Figura 24: Mujeres bordando en la calle. Bogotá, Colombia. Fotografía tomada de <https://canaltrece.com.co/noticias/dia-mujer-2021-manifiesto-brasier-cuco-feminismo/> 2020.

### **La inscripción de lo corpóreo en la tela**

Ahora bien, en lo que respecta a la praxis del espacio social del bordado en el que el cuerpo como el oficio funcionan como territorios en y desde los cuales las comunidades, en este caso

las bordadoras interlocutoras, construyen conocimientos situados. Es decir, lo corporal como señala Mari Luz Esteban (2013, 47) es un lugar construido social y políticamente que encarna conocimientos de realidades particulares.

Las bordadoras encarnamos en nuestra corporeidad y en la práctica textil un escenario de enunciación y de múltiples experiencias que *desbordan* los escenarios privados conferidos al bordado a través de ese carácter expresivo – comunicativo que adquiere la pieza textil, entendiendo las dos instancias planteadas en el cap 4 del presente trabajo, la primera de ellas que involucra unas grafías textiles (imagen y palabras bordadas) y la segunda, que es sobre todo la que me interesa señalar, a saber, la expresión corporal que se inscribe en la tela a través de la fuerza del cuerpo y la emocionalidad de la bordadora.

Así, lo que menciona Catalina Guerrero sobre el lenguaje corporal establece una referencia sobre cómo nos relacionamos – expresamos con y en el mundo en el acto de hacer a través de la tela.

El lenguaje corpóreo resulta traducido en partituras corporales que se hilvanaron en el proceso de bordado de la pieza textil, lo que significa que la materialidad del textil podría *ser* el cuerpo de la bordadora afectado por la vida.

Desde esa función de carácter expresivo comunicativo corporal hay unas fuerzas sutiles, otras violentas, que irremediabilmente se entretajan en la materialidad de la cosa bordada en tanto la bordadora moviliza sus sentimientos a través de lo textil, como lo menciona Catalina en relación a las tensiones del cuerpo inscritas en la tela.

Entonces, a partir de esto afirmamos que nuestros cuerpos como lugares atravesados y encarnados por unas realidades particulares encuentran un modo de expresarse a través de la materialidad propia del textil.

### **En lo corpóreo – material de la práctica textil hay unas correspondencias con la vida**

Desde el carácter cinético comunicativo del acto de bordar encontramos que el lenguaje del cuerpo es en sí mismo un entramado de percepción expresión, en este caso puntual, al estar hermanado con lo sensorial a través del tacto, se percibe la expresión de otra cosa en un intercambio entre materia y cuerpo.



Es decir, la materialidad de la cosa bordada es en sí misma la expresión de movimientos, gestos percibidos por las bordadoras, es un tejido de experiencias que la bordadora tiene en los instantes que borda. Mientras la bordadora agujerea la tela, enhebra la aguja, corta hilos, crea superficies, se involucra corporalmente con la materialidad del textil, en ese hacer sucede una correspondencia con la vida que circunda el espacio.

Sucede un diálogo que se da en el oficio del conocer la textura del material, la postura del cuerpo, reconocer las sensaciones que nos habitan mientras bordamos, ahí ya hay un involucramiento desde lo táctil que no sería posible sin una correspondencia (Ingold 2013).

Así entonces, durante el acto de bordar se producen pensamientos, el textil adquiere otras formas en tanto los flujos de la materialidad y en los corrientes de la imaginación y la conciencia sensible de quien hace (Ingold, 2012) continúa en movimiento, aunque los cuerpos se perciben como estáticos ocurre entonces la correspondencia con la vida en el acto de bordar.

## **Conclusiones metodológicas y limitaciones**

### **El bordado como práctica a partir de la cual etnografiar**

Se procura entender desde lo corpóreo - material – perceptual de la práctica un posible desbordamiento de la etnografía. Aquí, nos preguntamos por las afectaciones que tiene la autoetnografía en el oficio del bordado, pues la práctica misma modifica e interviene el hacer etnográfico. ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Es algo que frecuentemente sucede durante el trabajo de campo? ¿O tiene que ver con la relación entre la materialidad del textil y el cuerpo de la etnógrafa bordando?

Como bien lo menciona Haraway, “necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro” (Haraway 1995, 9) Y es precisamente, desde el sentido práctico y de vida que tanto Ana como Mariela le dan a la práctica textil que se busca enriquecer el argumento de que el bordado modifica el hacer etnográfico desde la corporalidad y la sensorialidad de la práctica y quizá, esto nos de algunas luces para relacionarnos con los conocimientos que, tanto cuerpos individuales como cuerpos colectivos se están produciendo con distintos sentidos y significaciones.

Cuando abordo esta investigación desde mi propia experiencia junto a mi madre y mi hermana con la intención de comprender cómo se relaciona el cuerpo con y desde la experiencia perceptual mientras se está inmersa en el oficio del bordado sabía que era inminente que se entrecruzarán los afectos y casi que naturalmente se afectará la investigación.

Lo pensaba así por el hecho de hacer el trabajo de campo en mis espacios familiares, sin embargo, a partir de la conciencia del hacer etnográfico dentro de las dinámicas cotidianas familiares, dinámicas que también han puesto todo su andamiaje para que yo sea esto que soy en el mundo, se logra entrever que la pregunta problema que se plantea en esta investigación no es la única afectada en este proceso de inmersión en campo, sino también el método desde el cual se investiga, en este caso la etnografía.

Es pertinente señalar que esta etnografía se realizó en medio de la pandemia COVID 19 por lo que, muchas dinámicas cotidianas que antes se realizaban fueran de la casa por el confinamiento se tuvieron que trasladar al espacio doméstico situación que puso en cuestión la división del trabajo productivo/ reproductivo, aquello pudo incrementar las situaciones descritas en esta etnografía.

Desde nuestra experiencia podemos encontrar que la etnografía se vio atravesada y afectada por las experiencias propias de las bordadoras, puesto que, específicamente en esta investigación y desde esta práctica se posibilita la cercanía corporal, textil, la acción y el efecto de estar en un presente insistiendo sobre el mismo soporte con una aguja, acciones que posibilitan el apareamiento de imágenes, de movimientos y activación de conocimientos corporales, de pensamientos que ayudan a resolver el proceso, procesos que quedan registrados en el bordado y no únicamente en el texto etnográfico.

Existe una conexión íntima, sensorial, afectiva entre aquello que podemos conocer sobre el trabajo textil artesanal, colectivo y público, y aquello que hacemos para conocerlo. Esto significa que una de las formas primarias en que la etnografía se ve afectada por el bordar en colectivo es la manera en que ésta se hace, particularmente porque el hacer textil llama a ser conocido etnográficamente haciéndose (Pérez - Bustos 2019, 11).

El bordado, según la observación y la práctica misma *desde el hacer* de mi madre, hermana y mi práctica, implican formas de conocimiento propias del bordado que, por ejemplo, se evidencian durante la etnografía donde no solo se explora el conocimiento compartido por la

palabra, sino también, desde el mismo hacer textil: la materialidad de la pieza y la corporalidad de las bordadoras-.

Desde esta experiencia y la experiencia de campo podemos decir que esta práctica textil presenta modos de conocer el mundo a partir de un hacer específico y todo lo que éste posibilita, desde lo corporal y lo sensorial explora los recuerdos y vivencias tanto de bordadoras como de la aprendiz-etnógrafa. Permite la apertura de archivos corporales y sensoriales que están en los cuerpos, en la presencia del hacer, en el tacto con los materiales. Entonces, este oficio acerca, remueve, posibilita aprehender sobre lo que se está investigando desde la propia ontología del oficio textil.

## Referencias

- Abadía, Mónica Cano. «NUEVOS MATERIALISMOS: HACIA FEMINISMOS NO DUALISTAS.» *OXÍMORA REVISTA INTERNACIONAL DE ÉTICA Y POLÍTICA*, 2015: 34-47.
- Ahern, Evelyn J. G. «El desarrollo de la educación en Colombia 1820-1850.» *Revista Colombiana de educación*, 1991: 1-59.
- Angulo, Annuska, y Miriam Mabel Martínez. *El mensaje esta en el tejido*. Ciudad de México: Futura textos, 2016.
- Ardèvol, Elisenda. «La imagen en la práctica etnográfica.» *Revista de Antropología Social*, 2007: 15-26.
- Ardèvol, Elisenda. «La imagen en la práctica etnográfica.» *Ankulegi, Revista de Antropología Social*, 2007: 15-26.
- Bello Tocancipá, Andrea Carolina, y Juan Pablo. Aranguren Romero. «Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano.» *Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 6, 2020: 181-204.
- Blanco, Mercedes. «Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos.» *Andamios, Volumen 9, número 19*, 2012: 49-74.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Lima: Planeta Perú S.A., 2018.
- De Sousa, Boaventura. *Crítica de la razón indolente*. Bilbao : Descleé de Brouwer, 2003.
- Esteban, Mari Luz & Otxoa, Isabel, entrevista de Olga abasolo. *El debate feminista en torno al concepto de cuidados* (s.f.).
- Esteban, Mari Luz. «El estudio del cuerpo en las ciencias sociales.» En *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio.*, 23 - 33. Barcelona: Bellaterra, 2013.
- Esteban, Mari Luz. «Una antropóloga enfrentada a su autoanálisis.» En *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, de Mari Luz Esteban, 49-56. Barcelona: Edicions ballaterra, 2013.
- Federici, Silvia. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2013.
- Federici, Silvia. «Salarios contra el trabajo doméstico.» En *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas.*, de Silvia Federici, 35-45. Madrid: Traficantes de sueños, 2013.

- Ghiso C, Alfredo. «Rescatar, descubrir, recrear. Metodologías participativas en investigación social comunitaria.» En *En Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*, de Manuel Canales Cerón (Coordinador - Editor), 349-377. Santiago: Lom, 2006.
- Guber, Rosana. *El salvaje metropolitano Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Ciudad de Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Haraway, Donna. «Capítulo 7 – Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial.» En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, de Donna Haraway. Madrid: Cátedra, 1995.
- Haraway, Donna. «Manifiesto Ciborg: el sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado.» 1984.
- Harper, Douglas. «Talking about pictures: a case for photo elicitation.» *Visual Studies*, 2002: 13-26.
- Ingold, Tim. «Chapter Eighteen On weaving a basket.» En *The perception of the environment*, 339-348. London: Routledge, 2000.
- Ingold, Tim. «Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones.» 2015: 218-230.
- Ingold, Tim. «Llevando las cosas a la vida: Enredos creativos en un mundo de materiales.» *Realities Working Papers # 15* (Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials, en: *Realities Working Papers # 15*, 2010, [www.manchester.ac.uk/realities](http://www.manchester.ac.uk/realities). Traducción: Andrés Laguens, Octubre 2011), 2010: 1-13.
- . *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. New York: Routledge, 2013.
- Jacanamijoy Tisoy, Benjamín. «Capítulo 2. Cultura, sociedad y territorio.» En *Razón, pasión e imaginarios*, 177- 202. Bogotá: UNIBIBLOS, 2001.
- Jacanamijoy, Benjamín. *El chumbe: arte inga* . Bogotá, 1993.
- Jara, Oscar. «La sistematización de experiencias. Práctica y teoría para otros mundos posibles.» Quimantú, 2015.
- Marugán Pintos, Begoña. «Género.» *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, 2020: 199-213.
- Möller González, Natalia. «Por una epistemología del cuerpo: Un acercamiento desde la etnografía postmodernista al concepto de ciné-trance. Análisis de la película *Moi, un Noir* (Rouch, Francia, 1958).» *Revista Chilena de Antropología Visual - número 17 - Santiago* , 2011: 22-43.

- Ortner, Sherry B. «¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?» En *Antropología y feminismo*, de Olivia Harris y Kate Young, 109-131. Barcelona: Anagrama, 1979.
- Pajaczkowska, Claire. «Making Known, the Textiles Toolbox-psychoanalysis of Nine Types of Textile Thinking .» En *The handbook of textile culture*, de Wood Conroy, Diana Hazel y Clark Hazel Janis Jefferies. (New York: Bloomsbury, 2015).
- Perdomo, Gabriel, y Mireya E. Quiñones. *Colonos, hijos del desarraigo y la esperanza: Memorias de la colonización caquetena. Años veinte al cincuenta del siglo XX*. Florencia, 1999.
- Perdomo, Orlando, y Mireya Quiñones. *Colonos: Hijos del desarraigo y la esperanza. Memorias de la colonización caquetena*. Florencia, 2018.
- Peredo Beltrán, Elizabeth. «Mujeres, trabajo doméstico y relaciones de género: reflexiones a propósito de la lucha.» En *Mujeres y trabajo: cambios impostergables*, de Elizabeth Peredo Beltrán, 53-65. Porto Alegre: Veraz Comunicação, 2003.
- Pérez -Bustos, Tania. «¿Puede el bordado des-tejer la etnografía?» *Disparidades*, 2019: 1-7.
- Pérez-Bustos, Tania. «¿PUEDE EL BORDADO (DES)TEJER LA ETNOGRAFÍA?» *Disparidades*, 2019: 1-7.
- Pérez-Bustos, Tania. «El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades.» *Colomb. Soc.*, 2016: 163-182.
- Pérez-Bustos, Tania, Tobar-Roa, Victoria, y Sara Márquez-Gutiérrez. «Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento.» *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.o 26, 2016: 47- 66.
- Pérez-Bustos, Tania, y Alexandra Chocontá Piraquive. «Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica.» *Debate feminista*, 2018: 1 - 25.
- Pink, Sarah. «Chapter Title: "1 Situating Sensory Ethnography: From Academia to Intervention" .» En *Doing Sensory Ethnography*, de Sarah Pink, 7-23. London: SAGE Publications Ltd, 2009.
- Pujadas, Joan J. *Etnografía*. Barcelona: UOC, 2010.
- Rocha Vivas, Miguel. *Mingas de la palabra, textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016.
- Rocha, Joaquín. *Memorándum de viaje. Bogotá; casa editorial el Mercurio, 1905, 67*. Bogotá: El mercurio, 1905.
- Rolnik, Suely. 2006.

- Sánchez-Aldana, Eliana, Tania Pérez-Bustos, y Alexandra Chocontá-Piraquive. «¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos.» *Athenea Digital*, 2019: 1-22.
- Sandoval, Yesid, y Camilo Echandia. «La historia de la quina desde una perspectiva regional: Colombia, 1850-1882». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura.*» n° 13 - 14 Enero, 1986: 153-187.
- Silva, Armando. «La familia en el álbum de fotografías.» En *La dinámica global local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*, de Rubens y Lacarrieu, Mónica (compiladores) Bayardo, 185-214. Buenos Aires: CICCUS, 1999.
- Verano, Leonardo. «Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty.» *Δαιμόνων. Revista de Filosofía*, n° 44, 2008: 105-116.
- Zapata, Claudia. «El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina.» *Pléyade, Revista de humanidades y ciencias sociales*, 2018: 49-71.