



• TANIA PÉREZ-BUSTOS •

GESTOS TEXTILES



UN ACERCAMIENTO MATERIAL
A LAS ETNOGRAFÍAS, LOS CUERPOS
Y LOS TIEMPOS



NOTA IMPORTANTE

Con la compra de este libro, usted apoya a todas las personas involucradas en su desarrollo y elaboración y, en conjunto, a todo el equipo del Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Recordamos que no está permitida la reproducción total o parcial de cualquier parte de la obra, ni su transmisión de ninguna forma o medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopia u otro medio.

GESTOS TEXTILES

**UN ACERCAMIENTO MATERIAL
A LAS ETNOGRAFÍAS, LOS CUERPOS
Y LOS TIEMPOS**

• TANIA PÉREZ-BUSTOS •

GESTOS TEXTILES

UN ACERCAMIENTO MATERIAL
A LAS ETNOGRAFÍAS, LOS CUERPOS
Y LOS TIEMPOS

2021



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

BOGOTÁ D. C., 2 0 2 1

Pérez Bustos, Tania Cristina, 1976-

Gestos textiles : un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos / Tania Pérez-Bustos.

Primera edición. — Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro editorial; Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2021.

262 páginas: ilustraciones (principalmente a color), figuras, fotografías. (Colección Fuera de Serie)

Incluye referencias bibliográficas e índice analítico

ISBN 978-958-794-676-5 (rústica). — ISBN 978-958-794-678-9 (e-book). —

ISBN 978-958-794-677-2 (impresión bajo demanda)

1. Antropología feminista – Colombia 2. Artesanías textiles – Aspectos sociales Colombia

3. Bordados – Aspectos sociales – Colombia 4. Tejedoras 5. Mujeres artesanas – Colombia I.

Título II. Serie

CDD-23305.4209861 / 2021

Gestos textiles:

**un acercamiento material a las etnografías,
los cuerpos y los tiempos**

© 2021, Universidad Nacional
de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas
Primera edición

© Editorial Universidad Nacional
de Colombia

© 2021

ISBN-IMPRESO: 978-958-794-676-5

ISBN-DIGITAL: 978-958-794-678-9

ISBN-IBD: 978-958-794-677-2

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas

Comité Editorial

Carlos Guillermo Páramos Bonilla, Decano

Victor Viviescas Monsalve, Vicedecano
Académico

Nubia Ruiz Ruiz, Vicedecana de Investigación
y Extensión

Javier Sáenz Obregón, Director
del Centro de Estudios Sociales

Jorge Enrique Rojas, Representante
de las Unidades Académicas

Jorge Aurelio Díaz, Representante
de las Revistas Académicas

Preparación editorial

Centro Editorial de la Facultad
de Ciencias Humanas

Rubén Darío Flórez Arcila, director
Laura Morales, coordinadora editorial
Carlos Andrés Contreras, coordinador
de diseño

Diana Murcia Molina, diseño de la colección
Natalia Ayala Pacini, diseño de cubierta,
maquetación e ilustración
Sugey Valois, corrección de estilo

editorial_fch@unal.edu.co
www.humanas.unal.edu.co

Bogotá, 2021

Impreso en Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio,
sin la autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales

Contenido

9

Agradecimientos

11

Introducción

31

Repetir para aprender

77

Deshacer para volver a hacer

119

Remendar para resistir

165

Juntar para componer

215

Dechado de conceptos

235

Referencias

253

Sobre la autora

255

Índice analítico

Agradecimientos

Este libro reúne varios años de preguntas en torno al hacer textil. En este tiempo imaginé muchas pesquisas, me hice muchas preguntas, y fueron también muchas las personas que en diferentes momentos y lugares me acompañaron, de modo que juntas fuéramos aprendiendo y encontrando respuestas a esas inquietudes. Aunque no puedo nombrarlas a todas porque en realidad son muchas, sí me es preciso reconocer que estas páginas están hilvanadas con esos (des)encuentros y conversaciones, con ese trabajo conjunto con colegas y estudiantes que participaron de investigaciones conmigo o que asistieron a mis seminarios de *Costuras: Pensamiento textil, escrituras que resisten*.

Cuando pienso en un hilván para reconocer su compañía no pienso en uno sueltito y fácil de cortar, de esos que son apenas un sostén ligero entre telas. No, este es un hilván apretado y fuerte, necesario para

que las costuras que son este libro quedaran firmes. Quiero aprovechar este espacio para agradecer la firmeza y generosidad de esa compañía, tanto la que estuvo cerca y que, como todo hilván, en un momento se quebró, como aquella que de forma decidida sigue hilvanando conmigo, encontrando nuevas preguntas y dejándose inspirar por lo que los haceres textiles y sus gestos tienen para enseñarnos.

A quienes estuvieron ahí y a quienes siguen estando, gracias, estoy aquí, entre estas líneas, por ustedes.

Introducción

Son cerca de las seis de la mañana, estamos en el trajín de iniciar el día y mientras mi compañero alista su camisa para hoy se da cuenta que uno de sus botones está por caerse. Nunca aprendió a coser, así que me pregunta si se la puedo arreglar. Le digo que sí, pero que tiene que esperarme un poco. Logro encontrar un tiempo entre que termino de vestirme y bajo a desayunar. Ahí, en ese intersticio de rutinas cotidianas, busco en mi costurero una aguja que sirva, un hilo que combine y unas tijeras para rematar. Me siento en el sofá rodeada de estas y otras chucherías textiles y en dos o tres minutos el botón está pegado.

Aunque parecen pocos, esos minutos no siempre están disponibles. Tengo colchas a medio hacer y proyectos de croché que he iniciado y desbaratado varias veces al punto que ahora son ovillos guardados

en cajones. Tengo colchas hechas también, unas más y otras que he regalado. Junto a ellas tengo remiendos que me he ofrecido a realizar y que me entretienen cuando encuentro el tiempo de hacerlos. Tengo bolsas con retazos de tela, cajas con hilos de colores, canastas con tijeras y tambores de bordado. Todas esas cosas ocupan el espacio que rodea el sofá donde coso el botón esa mañana, me recuerdan que están ahí, en potencia, esperando a ser hechas. Me recuerdan también el tiempo en que las hice o el que me tomaría hacerlas. Pero sobre todo me recuerdan el tiempo que no tengo, no aquel de reloj, pues en efecto los tres minutos para el botón caído se abrieron paso en la jornada, sino aquel que emerge en la repetición del hacer textil: el hilo va y viene un número de veces incontables y en cada movimiento se ensarta en un agujerito del botón y luego atraviesa la superficie de la tela para ir juntando ambos materiales. En ese ir y venir más que humano el tiempo se expande, se estira en ese hacer, yo pierdo la noción de cuánto llevo allí y me descubro ensimismada, presente en ese movimiento mántrico. Siento que estoy ahí, recogida en ese hilo enhebrado que pasa una y otra vez entre una superficie y otra para unirlos.

Pasan los dos o tres minutos y ya está, el botón está cosido, el ritmo de la vida diaria vuelve a su cauce

y mi cuerpo se acomoda rápidamente a él. Pienso en la diferencia entre esos dos ritmos, el que se estira en cámara lenta y me recoge, producido por la repetición del hacer textil, y aquel al que estoy acostumbrada, el de la rutina, el que va con su velocidad propia a pesar mío. Pienso en la escasez del primero en relación con el segundo, así como en su subordinación, y también pienso que a pesar de ello es allí en donde yo estoy en potencia, como esos otros materiales que me acompañan. Esto me lleva a preguntarme por el hacer textil artesanal, por su capacidad de generar esa experiencia corpórea personal de recogimiento, pero también por lo secundaria y olvidada que está esa capacidad frente a lo que la vida contemporánea demanda (Ahmed, 2010).

En mi cuerpo habitan esas dos posibilidades, la de sentarme a remendar y la que nunca tiene tiempo para ello. Tengo pantalones con botones caídos que recuerdo debo arreglar cuando me los pongo, pero se quedan ahí esperando a que yo haga esa tarea hasta que me los pongo de nuevo y vuelvo a descubrir que siguen igual. Las cosas textiles me recuerdan que necesitan mi atención, me piden que les abra un espacio en mi agenda atiborrada. A veces lo logro, pero no siempre lo consigo. Me pregunto cuál de esos

dos cuerpos que me habitan es el que logra abrirse ese espacio, el que tiene tiempo para remendar.

¿Quién tiene tiempo para remendar? Se preguntaba uno de mis estudiantes hace unos años mientras dimensionaba la complejidad de la tarea de zurcir una media a la que le invitaba una propaganda inglesa salida en plena segunda guerra mundial¹. Al abrir la pregunta a todo el grupo con el que estábamos trabajando, Andrés se encontró con el silencio como respuesta y se miró las manos como diciendo «no soy yo quien tiene ese tiempo». Era él quien había traído el ejemplo del zurcido británico de mitad de siglo xx a la clase, luego de que habíamos visto algunos videos sobre zurcido invisible en sesiones anteriores. Ambos trabajos eran meticulosos, había que reproducir la trama de las telas raídas con nuevas hebras y luego reconstruir la urdimbre, entrelazando un hilo pegado junto a otro. Las imágenes en movimiento de quienes hacían esa labor mostraban una habilidad

1 La propaganda se conoce como *Make, Do and Mend* y fue publicada por el Ministerio Británico de Información en plena Segunda Guerra Mundial, con el objetivo de proporcionar consejos útiles, a amas de casa, para ser recursivas en tiempos de duros racionamientos y precariedad económica <https://www.bl.uk/learning/timeline/item106365.html>

particular, capaz de leer la disposición de la materia para poder reproducirla.

Al mirarse las manos y preguntarse por quién tenía esa capacidad de recrear la materia textil para detener su deterioro, Andrés afirmaba que no era él quien tenía esa potencia. Pero el silencio que siguió a sus preguntas nos involucró a todos. Yo tampoco era capaz, no a ese nivel de perfección al menos, pero guardaba la certeza de que había quienes sí atesoraban esa posibilidad.

Para ese momento sabía de mujeres que vivían de estas tareas, mujeres para quienes el remendar era un sustento no solo económico, sino un hacer que además de instalarse en su rutina, era capaz de romperla. En el 2014 había conocido a grupos de bordadoras que remendaban superficies deshiladas con tanta maestría que su trabajo nunca sería percibido como un remiendo, y en el 2016 había escuchado historias de costureras que decían haber remendado el dolor de la muerte violenta a punta de la «psicología de la aguja». Estas mujeres tenían tiempo para remendar, o lo encontraban al menos; sus manos atesoraban la potencia que ni Andrés ni yo teníamos. De hecho, remendar era central para el sostenimiento de sus vidas, no solo en términos monetarios, sino también como posibilidad de estar con ellas mismas, de acom-

pañar las rutinas domésticas y saberse creativas en la *re-creación* material.

En esos años en que me acerqué a los oficios de estas mujeres, solo me fue posible entender lo que sus manos, hilos y agujas hacían sobre las telas al recomponerlas y lo que ese hacer hacía sobre ellas mismas, aprendiendo con mis propias manos a reproducir esos movimientos repetitivos, a relacionarme de forma íntima con esas materialidades en potencia. Hasta ese momento, lo textil hacía parte de mi habitar, como hace parte del habitar de cualquier persona, de hecho, pero hasta ese entonces no me había detenido en lo que implicaba su hacer.

A pesar de que lo textil artesanal siempre ha sido objeto de mi admiración, no tengo recuerdos de infancia y juventud en los que las labores de aguja me hubiesen sido transmitidas. Recuerdo de forma no muy sistemática a mi madre tejiendo y tengo en mi casa manteles bordados por mi abuela que deben tener al menos unos 80 años. Es así que mi admiración por estas materialidades no siempre estuvo atravesada por un conocimiento encarnado de lo que implicaba crearlas. No sé quién me enseñó a pegar un botón, ni a coger una aguja de croché, pero sé que en algún momento aprendí a hacer estas cosas. En 1999, por ejemplo, estaba viviendo fuera del país

y me sentía sola. En ese entonces fui a una tienda de costura, compré una aguja de croché y una revista con patrones, me senté en el cuarto de mi habitación universitaria y en unas cuantas semanas me hice una pequeña mochila colorida que me acompañó durante ese largo invierno.

Unos años después, cuando me mudé a vivir sola, mi madre me regaló un costurero en madera hecho por ella, en el que guardé hilos de costura sin mucha personalidad, unas tijeras sin filo, alfileres y agujas. Tendrían que pasar unos diez años para que volviera a intentar tejer, ahora una ruana en dos agujas, y hacerlo nuevamente acompañada de una revista; y otros cinco años más para que me decidiera a tomar unas clases de bordado. El buscar aprender un poco sobre estos oficios y sus haceres relacionados estuvo ahí, en diferentes momentos de mi vida, pero solo fue objeto de mis preguntas de manera reciente.

En el año 2013 comencé un trabajo con bordadoras cartagüeñas en el que quise comprender cómo este oficio, que acompaña el trabajo de cuidado doméstico, podía entenderse como una forma de conocimiento, y lo que la etnografía y el diseño digital podían aprender de él. En el acercamiento a estas mujeres me encontré con que no podía dar respuesta a mis preguntas si no dejaba que el saber-hacer de estas mujeres me pasara

por el cuerpo. Tuve que aprender a bordar. Con ello no busqué volverme una bordadora como ellas, pero sí entender lo que ellas hacían desde mi propio hacer: dimensionar su conocimiento desde la forma en que este se instalaba en mis movimientos corporales que jugaban con agujas, hilos y telas. Aprender a bordar se convirtió entonces en una prioridad empirista. Necesitaba hacerlo para responder a mis preguntas académicas. Pero esa necesidad fue lentamente ocupando mi vida de forma más completa.

Poco a poco, el costurero que me regaló mi madre se quedó pequeño. Los hilos se multiplicaron y ganaron personalidad, textura, brillo, espesor; las agujas largo y puntas diferentes; los alfileres cabezas de colores. Aparecieron nuevas tijeras, unas grandes y otras cortitas, y otras herramientas como planchas, deshiladores, ruedas y tablas de corte.

De manera simultánea a que estas herramientas y materiales textiles me fueron rodeando, yo fui aprendiendo a usarlos: mi cuerpo logró percibir la calidad de los hilos y de las telas, así como a sentir el filo de las tijeras o la punta de las agujas, esa sensibilidad material en torno a lo textil me fue habitando poco a poco, al tiempo que fue habitando mi casa. Si en un principio esas costuras estaban por ahí en algún

estante escondidas en una caja, ahora tenían su propio cuarto, con una mesa, un armario y una silla.

Aprendía con las bordadoras en el trabajo de campo y seguía entendiendo lo que hacían desde mi casa, mi cuerpo recordaba su hacer en la distancia y yo así las sentía cerca. Tomé clases a domicilio de bordado, me inscribí en una escuela de artes y oficios, y el proyecto de investigación con Cartago se fue cerrando. Luego llegó otra investigación y luego otra, y lo textil se fue instalando en mis preguntas, en mi cuerpo y con ello en el espacio y tiempo de mi cotidianidad.

En 2016 mi compañero me regaló una máquina de coser y en ese mismo año conocí el Costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón², un grupo de mujeres que desde el 2010 documentan el conflicto armado en el nororiente antioqueño colombiano usando narrativas textiles. Esta fue una oportunidad importante para dimensionar la forma en que el cuerpo al hacer textil hace memoria y en ese materializar recuerdos, de la guerra y la vida después de ella, en el caso de las Tejedoras por la Memoria en Sonsón,

2 Corresponde al nombre oficial del Costurero. En adelante también se las puede encontrar como Tejedoras de Sonsón o Tejedoras por la Memoria de Sonsón.

también iba permitiendo procesos de transformación subjetiva que parecían tener implicaciones terapéuticas para ellas.

Durante la investigación en Cartago había emergido de forma recurrente la fuerza terapéutica que tenía el bordado. Una maestra caladora de 80 años me había dicho que el calado le había ayudado a sobrevivir la muerte de sus dos hijos por causa del narcotráfico, que esa labor la había sanado sin necesidad de ir a terapia. Esa relación entre sanación y costura se había quedado ahí, retumbando en mi cabeza, y fue desde ella que me acerqué a este colectivo sonsonense. Sin haber estudiado académicamente la memoria o el conflicto de forma sistemática, estas mujeres me invitaban a pensar desde sus haceres textiles cómo la reparación de los horrores de la guerra pasaba por el trabajo cuidadoso de bordar retazos y componer colchas para recordar y en ese hacer ir generando la posibilidad, la potencia textil, del bienestar emocional.

El inicio de mi trabajo con este colectivo en el 2016 me permitió comenzar a explorar estas relaciones entre cuerpo, memoria y sanación. Para ello me embarqué junto con otras colegas en un proceso de diseño participativo de una exposición museográfica en el que las mujeres Tejedoras por la Memoria de Sonsón responden a la pregunta de por qué bordar la

memoria haciendo una colcha de retazos bordada, e invitaban a otros costureros de la memoria en el país a hacer lo mismo. Mientras eso pasaba, ese mismo año me hice yo mi primera colcha de retazos. Mientras aprendía a cortar trozos de tela que encajaran unos con otros, anotaba en mi diario de campo:

He acomodado todos los materiales junto a la mesa de costura, eso me ayuda a tener una visión más uniforme de lo que estoy intentando componer. Al hacerlo pienso en la metodología, en el campo, en la recolección de datos. Por más que intente cortar los retazos de forma uniforme, siempre se me quedan pedacitos por fuera, milímetros ... la perfección no existe ... Imperfecciones quedan ocultas en la colcha, la colcha es una colcha de imperfecciones muy muy pequeñas. El balance entre ellas es importante ... la definición de cuándo es demasiado depende de medidas y del diálogo con lo que trae la tela. (octubre, 2016)

Esa conversación conmigo misma y la materialidad del hacer textil me remitía permanentemente al trabajo de campo, a lo imperfecta que es la etnografía

y a las bellezas que puede producir a pesar de esas imperfecciones, me evocaba a las Tejedoras de Sonsón y lo que hacían para responder a nuestras preguntas, me recordaba que no siempre podía estar allí para escucharlas y que la vida seguía independientemente de que yo pudiera estar de cuerpo presente para observarla; pero que no por eso mi cuerpo dejaba de participar de esa composición. Así, ese soliloquio material me evocaba mi presencia en el hacer textil de las mujeres sonsoneñas, el cual yo recordaba y recreaba en mi propia casa, desde mi propia colcha, para poder entenderlas. Hacer una colcha era extender mis reflexiones de campo en Sonsón al centro de mi propia casa.

Ese proyecto de investigación-creación con las Tejedoras por la Memoria de Sonsón fue vertiginoso, en cuatro meses teníamos hecha una exposición itinerante que recogía sus reflexiones sobre cómo el bastidor sostenía la tela en la que iban bordando lo que habían vivido con el conflicto y con ello ellas iban sosteniéndose, unas a otras, y aprendiendo a habitar el dolor de las pérdidas que la violencia les había dejado. En esos cuatro meses ellas hicieron una colcha colectiva y yo otra, colectiva también, pues mientras la hacía, la presencia de estas mujeres me acompañaba en la distancia. Necesité pensar con

ellas mientras aprendía a componer retazos, y hasta allí llegó la escritura.

De ese acercamiento nunca salió un artículo que recogiera el proceso, pero si una manta compuesta por trozos azules, amarillos y cafés que hoy cubre mi cama; me cubro con ella al ir a dormir y es como si Olga, Luz Dary y Aida, por nombrar algunas de ellas, con sus manos campesinas me cobijaran. Así inició una relación con un colectivo con el que aún hoy descubro lo que significa remendar, embellecer y componer la vida cotidiana, hacer que la memoria habite el cuerpo mientras este se sana, ese compartir con ellas me ha ido enseñando lo profundamente políticas que son todos esos pequeños gestos.

Estas mujeres procesaron el desplazamiento y el asesinato de sus seres queridos con la constancia de reunirse todos los lunes durante diez años a coser. Coser también las llevó de la casa a la plaza de Bolívar, en el centro de Bogotá. Algunas de ellas rodearon el Palacio de Justicia junto con otros costureros de la memoria en el 2016, otras arrojaron la Justicia Especial para la Paz en el 2019 cuando los acuerdos con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia -FARC-comenzaron a debilitarse.

Al poner en público el trabajo de documentación textil y sanación en medio de la guerra el colectivo en

Sonsón se fue entrelazando con otros costureros de la memoria en Bojayá, Mampuján y Quibdó. Mientras tanto, yo me acercaba a comprender cómo sus haceres eran tecnologías del cuidado en dimensiones íntimas y personales, pero también colectivas y comunitarias. La materialidad más que humana de su hacer textil se me presentaba como un aprendizaje constante para ellas. Los oficios textiles acompañaban a estas mujeres en sus duelos personales y en sus reclamos de justicia y memoria públicos. No dejaban de remendar, de reunirse, de cuidarse en ese encuentro más que humano y no dejaban de encontrar la dignidad para seguir adelante, fortalecidas a escala personal y comunitaria.

Ellas sí que encontraban tiempo de remendar. Yo lo seguía intentando, hacía listas de prendas rotas y los botones caídos y los agujeros textiles se me hacían más presentes que de costumbre; de forma consciente fui encontrando tiempo (no siempre con éxito) para involucrarme con los llamados que me hacían esas materialidades. Con cada nuevo trabajo de campo que extendía el encuentro con lo textil de Sonsón a mi casa, esos llamados materiales se fueron instalando en mi entorno, nutriendo mis preguntas (y las de otras).

Sin embargo, el tiempo para remendar seguía siendo escaso. Vivo de escribir y de leer, de enseñar a pensar, no de pegar botones y zurcir colchas descosidas. A pesar de ello, estas preguntas por los tiempos y las formas en que lo textil se hace, las cuales necesité encarnar para poder entender, no escaparon a mi escritura y siempre contribuyeron a documentar y cuestionar mi hacer académico, sus tiempos, estándares y aspiraciones.

Para el 2018 el trabajo con las Tejedoras de Sonsón me dejó abierta una pregunta por las formas en que el hacer textil contaba historias en las que el cuidado y los afectos se narraban con hilos, lanas y agujas. Me interesé entonces por acercarme a las piezas textiles, los trapos, las telas, los bordados hechos a mano, para indagar por cómo ellos podían llegar a ser documento y memoria y cómo lo eran también junto con los cuerpos que les habían producido o atesorado.

En ese ejercicio me descubrí identificando los pequeños gestos repetitivos en los que esa narrativa se producía al tiempo que iba recogiendo el cuerpo que les encarnaba. Me encontré con una tela estampada a mano que su hacedora doblaba y guardaba en un cajón, y que desplegaba y volvía a guardar con cada mudanza, y también con una bolsa de yoga a medio bordar en punto francés, una puntada que consiste

en hacer un nudo sobre la aguja e ir rellenando una superficie con cada pequeño nudito. Esos gestos eran memoria en el movimiento que les producía. Al doblar y extender la tela, los recuerdos de su manufactura se escondían o eran desplegados, lo que activaba en su hacedora la nostalgia por la mujer que fue, la que es y la que puede llegar a ser. En el repetir de los nudos franceses veía condensarse la memoria del propio presente con cada vuelta sobre la aguja para producir un pequeño nudo en el que el recuerdo mismo se iba produciendo también.

Esos gestos textiles me hicieron recordar mis tiempos cotidianos del remendar y su escasez. En ese sentido fueron memoria para mí, volví a preguntarme nuevamente por los múltiples yos que me habitan, aquel que se recoge pegando superficies con movimientos repetitivos, el que sigue los ritmos de la vida académica, mi yo que cuenta historias con la escritura y el que recuerda el paso del tiempo al listar el desgaste de la materia y esperar que se abra espacio para detenerlo. En esos recuerdos me descubrí reflexionando en mi escritura sobre el aprender en colectivo más que humano, en el que este oficio está inmerso y la forma en que ello afecta mi etnografía.

Reitero aquí que ese descubrimiento no fue meramente una observación, me atravesó el cuerpo,

intervino mi estar en campo, le dio perspectiva a mi quehacer etnográfico, *colectivizándolo* en espacios de costura en mi propia casa y se fue quedando ahí, como un recordatorio material permanente de que la costura me invita a recogerme, a hacer memoria, a sanar. Un recordatorio de que los tiempos de ese hacer se abrían espacio en mi rutina académica, si yo se los permitía, o mejor, si yo les daba la posibilidad de hacerlo, de resistirse a los ritmos que ella me imponía con facilidad.

En los tiempos de excesos laborales que vivimos, donde las jornadas de trabajo se alargan, las responsabilidades se acumulan y los tiempos libres escasean, pensar el hacer textil ha sido para mí una posibilidad de cuestionar esos ritmos y de hacerlo desde los movimientos repetitivos y envolventes del cuerpo sobre sí mismo, desde los que la materia textil se restablece y el alma parece sanarse, movimientos que la escritura etnográfica también iba aprendiendo a habitar.

Este libro es acerca de ello, de la forma en que el hacer textil, su materia, ha sido y ha hecho pensamiento para mí (y para otras). En él recojo un puñado de gestos textiles que componen quehaceres situados, corporales, materiales y feminizados, que permiten entrelazar la costura en su diversidad, con la etnografía, el conocimiento, el feminismo, el activismo, la

sanación, el cuidado y la política. Los gestos textiles en este libro son una manera de decir, de hacer, de pensar y de estar en el mundo, más que una simple figura del lenguaje son movimientos que nos pasan por el cuerpo y nos transforman.

Los gestos que aquí recojo son actos comunicativos cargados de sentido que se expresan en los movimientos de nuestros cuerpos en relación con la materialidad textil; movimientos a los que pocas veces prestamos atención por su condición rutinaria (como la pegada de un botón a las seis de la mañana antes de desayunar), pero que sin embargo tienen una potencia importante, la cual emerge de la relación entre los cuerpos humanos y más que humanos que les crean.

Estos gestos hacen que la materialidad se transforme, se componga, resista, se deshaga y vuelva a hacer, y con ello también van permitiendo que nuestros cuerpos encarnen esas mismas posibilidades materiales. Así, pensar desde los gestos textiles implica asumir su ontología material, los cuerpos humanos y más que humanos que le constituyen y son constituidos en ella, los tiempos y espacios que les hacen posible.

En los gestos escogidos para componer este libro se repite para aprender, se deshace y rehace para seguir haciendo, se remienda para resistir y se compone para

juntar. ¿Cómo son esos espacios-cuerpos cotidianos del hacer textil?, ¿Qué presencias les habitan?, ¿Qué cuidados les sostienen y cuáles propician?, ¿Qué tiempos demandan? En este libro me interesa dar respuesta a estas preguntas, desde una reflexión etnográfica que recoge mi aprendizaje en torno al hacer textil, en tanto que tecnología de cuidado atravesada por el género, junto con bordadoras cartagüeñas, costureros de la memoria y piezas textiles que guardan sus historias.

REPETIR PARA APRENDER



En 2014 cuando inicié mi trabajo etnográfico con bordadoras cartagüeñas me enfrenté por primera vez a la necesidad epistémica de aprender a bordar. Se trataba principalmente de un asunto empírico. En un principio, yo les hacía preguntas y las observaba, pero eso se me aparecía insuficiente. Ellas no decían mayor cosa sobre su labor, al menos no verbalmente. Por más de que yo preguntara y preguntara, siempre me contestaban con una que otra palabra articulada, y muchos gestos y movimientos de sus manos agarrando hilos enhebrados en agujas, e insertándose en la tela sobre el tambor.

Si yo me dedicaba a escuchar, decían cosas interesantes, «si se lo explico racionalmente no me sale, me toca *hacerlo a lo gato* para que usted me entienda» (Mercedes, maestra bordadora, 65 años), pero incluso en esas palabras la indicación era clara, ese tipo de escucha que se entiende solo desde lo verbal no era suficiente. Sí, en sus decires había toda una reflexión

sobre cómo el conocimiento encarnado en el hacer no podía entenderse o describirse como racional, y yo podría haberme quedado escuchando eso y descifrando las singularidades de ese saber otro que no pasaba por la palabra. Sin embargo, encontraba que ese simple ejercicio de observación y escucha tenía en sí algo contradictorio ¿cómo podría comprender de forma distinta lo que hacían, sin depender solo de la palabra?, ¿podría yo encarnar el conocimiento que estaba intentando dimensionar?, ¿qué implicaba esto?, ¿qué significaba eso de *hacer las cosas a lo gato*?, ¿cómo entender ese significado desde el hacer mismo y qué le decía ello a mi *hacer etnografía*, a la forma que desde allí entendía el hacer conocimiento en un sentido más general? (Lindström y Ståhl, 2016)

Había llegado a Cartago preguntándome cómo el cuidado estaba presente en el bordado como conocimiento y de repente el hacer del bordado me estaba interpelando sobre las limitaciones de mis marcos comprensivos en relación con el conocimiento de forma general. Esa labor cuestionaba mis prácticas etnográficas corporales, su hacer. Las bordadoras cartagüeñas me enseñaban su trabajo como respuesta a mis preguntas, «venga le muestro», me decían, pero mis ojos no llegaban a percibir la sutileza y potencia

de los pequeños movimientos que ellas realizaban con el hilo y la aguja.

Por un lado, al quererme mostrar, ellas me estaban invitando a entender de otros modos su trabajo, a hacerlo, como ellas, con el cuerpo en movimiento y *juntanza* con los materiales textiles y esa era una invitación explícita; pero por otro, en verdad que no era posible dimensionar ese saber sin encarnarlo (Pajaczkowska, 2016). Los movimientos se percibían pequeños, rápidos, repetitivos; el hilo se insertaba, volvía a salir, una y otra vez, pero había cosas que hacían que yo sencillamente no lograba observar y sobre las que ellas tampoco lograban decir mucho. La invitación no era pues un mero gesto de cortesía era una exigencia epistémica recurrente: si nos quiere entender, aprenda a bordar.

Esta exigencia implicaba un cuestionamiento a mi lugar como observadora. Ellas bordaban, yo las miraba y me descubría prontamente observando lo que hacían: ellas observando lo que hacían mientras lo hacían, porque no se puede bordar sin mirar el trabajo en curso, y yo observando eso. Algo estaba faltando o no era horizontal en esa observación. Al acompañarlas cotidianamente en su labor fui descubriendo que mientras bordaban, atendían a lo que ocurría a su alrededor, escuchaban mis preguntas y

me invitaban a ver con el cuerpo sus movimientos menores, se escuchaban entre ellas sin mirarse y a veces respondían a alguna pregunta que otra les hacía sobre su vida personal.

A veces escuchaban el pasar del tiempo en silencio mientras iban y venían con su aguja, para luego conmovirse o reírse sobre alguna historia dicha por otra. En ocasiones se iban a algún lugar dentro de sí mismas en medio del repetir alguna puntada, pero no por eso dejaban de atender, de estar allí presentes ¿A dónde iban y cómo podían seguir allí a pesar de ese movimiento interior?, ¿podría yo ir a ese lugar con ellas? Para poder responder a esos cuestionamientos y preguntas sobre mis propias comprensiones en torno al conocimiento, me animé a aprender a bordar, a escucharlas mientras fijaba la mirada en la tela y en mis manos atravesándola con la aguja, a atender a lo que pasaba con ellas y conmigo, mientras repetía movimientos precisos, pequeños y frecuentes.

El primer viaje a Cartago terminó con esa determinación. Al regresar a Bogotá me inscribí en una escuela de artes y oficios para tomar un curso de Bordado Rococó, un estilo de puntada que las bordadoras cartagüeñas dominaban, aunque su especialidad era otra, el calado. Sabiendo esto, decidí también tomar clases particulares con una caladora

de esta región que vivía en Bogotá hacía ya varios años e invité a la universidad a dar un taller de una semana de esta técnica a una de las maestras con las que había hecho ese primer acercamiento etnográfico.

Aprender a bordar mientras estaba lejos de Cartago se convirtió en una manera de acortar la distancia y de entender mejor lo que había sido esa visita. Esto me ayudó a redefinir la forma en que entendía la etnografía misma. Era como si este me hubiera acompañado hasta Bogotá y se hubiera instalado en los movimientos corporales con los que aprendía el hacer textil y con ello me permitía redimensionar lo que implicaba conocer desde el cuerpo, en el espacio de mi propia cotidianidad.

En esa tarea de acercarme a entender el hacer desde el hacer mismo y con ello reconfigurar el sentido de etnografía y de conocimiento que tenía incorporado, fui aprendiendo sobre el bordado cartagüeño y sobre las mujeres que lo hacían mientras aprendía a bordar repitiendo sus movimientos. Justamente es sobre este gesto textil que me interesa profundizar en este capítulo, ese gesto común a todas esas búsquedas por hacer con mis manos lo que ellas hacían con las suyas, para con ello entender *a lo gato* lo que querían contarme: el repetir. Es en ese gesto que nos hacemos cuerpo con lo textil y allí donde la

historia de estos haceres inicia (Ahmed, 2010), la de cada bordadora, tejedora o costurera, pero también la de todas ellas juntas.

La repetición es constitutiva del bordado en particular y del hacer textil artesanal en general. Se repite para guardar la memoria corporal de lo que se hace, se repite para aprender y entender las puntadas, se repite y repite y repite para alcanzar la maestría de la labor. Junto con esto, el hacer textil en sí mismo es fundamentalmente repetitivo, los materiales se envuelven y enredan sobre sí mismos una y otra vez de formas múltiples, y en esa repetición material, se va envolviendo al cuerpo que repite. Son muchos los cuerpos que aprenden y repiten, los cuerpos de quienes enseñan y aprenden, los cuerpos que se evocan al repetir, el propio cuerpo que se envuelve sobre sí mismo al realizar este gesto y con ello, de forma especular parece también desplegarse y multiplicarse.

En lo que sigue me detendré en estas repeticiones sutiles del hacer textil haciendo énfasis, en primer lugar, en la forma en que ellas se materializan en las telas y el cuerpo para documentar el aprendizaje y, en segunda instancia, adentrándome en algunos gestos repetitivos específicos que permiten dimensionar la forma en que ellos, en su pequeñez tienen la capacidad de envolver el cuerpo y con él la vida misma.

Un dechado de virtudes

Mis aprendizajes como bordadora en entrenamiento se fueron documentando en unos artefactos que se conocen como dechados, estos son unos trozos de tela fileteada en los que se realiza de forma organizada cada puntada que se está aprendiendo a hacer. En este sentido, pueden entenderse como colecciones de ejercicios de bordado, cada uno de los cuales representa una puntada distinta que luego es usada en alguna pieza textil más elaborada. Ahora bien, a pesar de que algunos de los dechados se entienden como ejercicios, las puntadas que los componen están bien hechas, ellas deben ser ejemplos para seguir y por tanto no dan rastros de posibles errores en su aprendizaje.

Esto que los dechados son hoy día, se remonta a la enseñanza del bordado en el siglo XIX y entrado el siglo XX en espacios de formación de niñas en ambientes escolares de educación religiosa. Allí estos artefactos no solo se constituyeron en medios para transmitir un oficio, sino que se configuraron en mecanismos para enseñar valores de un cierto tipo de feminidad: la obediencia, la paciencia y la dedicación (Flores Enríquez, 2014)³, virtudes requeridas para

3 La forma de citar y referenciar las fuentes que se utilizan a lo largo del libro busca hacer visibles indicadores de género en nombres y apellidos. Esto se hace tomando algunas licencias

poder practicar una puntada tras otra y con ello no dejar rastro del error y así afianzar el aprendizaje. Es en ese contexto que vale la pena entender el dicho popular de *ser un dechado de virtudes* para referir a una mujer de conducta intachable.

Cuando pienso en los dechados que he hecho no sé qué tanto mérito haga a ese dicho. Mi primer dechado lo hice como parte del curso que tomé en una escuela de artes y oficios y contenía unas quince puntadas diferentes, todas con el mismo principio, puntos sobresalientes y enrollados que generan volumen sobre la tela. Al finalizar el curso, mi dechado fue exhibido junto con los de mis otras compañeras como muestra de la maestría de nuestros aprendizajes (figura 1).

Hoy, que lo vuelvo a ver luego de casi seis años, no me cuesta recordar cómo llegué a hacer cada puntada, es como si en mí hubiera algo que me permite imaginar la estructura que tienen para volverlas a hacer. Miro el derecho de la tela, luego la volteo para ver el revés e imagino cómo el hilo se enrolla sobre la aguja dos, tres, cuatro veces y luego atraviesa la tela hasta dejar pequeños churumbeles volumétricos anudados sobre esta. Al hacer este repaso imaginario, recuerdo

en el uso riguroso de las normas para el tratamiento de las fuentes consultadas.

FIGURA 1. Mi primer dechado.



Fotografía: Santiago Lemus.

también la disposición del aula donde aprendí y las personas que me acompañaban, aunque no sus rostros o sus nombres.

Junto con este dechado tengo otros más rudimentarios, que hice con las maestras bordadoras de Cartago para aprender a hacer las puntadas de calado sobre telas con trama y urdimbre. En estos, las puntadas están a medio hacer y me recuerdan los

miles de ejercicios de exploración que realizamos para entender cómo lograban fortalecer la estructura de la tela luego de que la deshilaban. Allí se logran ver los hilos sueltos de las puntadas y también que estas son menos pulidas, como si buscaran dar cuenta del movimiento en sí y no tanto de la forma en que este se fija con maestría en la tela y desde el hilo.

En la realización de estos dechados, más pulidos o rudimentarios, mi cuerpo ha practicado los movimientos de cada puntada una y otra vez, a veces buscando que ella quede perfecta, como es la indicación de quien me enseñó a hacerla. En otras ocasiones más como una exploración del movimiento en sí mismo, en cuyo caso mi maestra no diría que mi ejercicio constituye un buen dechado. Estos artefactos para las maestras bordadoras deben ser ejemplos de un trabajo pulido y constante. Así, quien enseña desde la maestría observa el proceso de quien aprende y pide deshacerlo si se está realizando de forma inadecuada. «Si queda mal lo desbaratamos y lo volvemos a hacer» me dice Doña Elsa⁴, y con ese plural es como si fuésemos las dos quienes estuviéramos aprendiendo desde un

4 Elsa González Henao, por su edad, trayectoria en el oficio y reconocimiento entre las bordadoras de Cartago es conocida en esta población como Doña Elsa, por ello se opta por dejar el tratamiento de respeto en mayúscula.

cuerpo común a entender lo que mis manos hacen con el hilo y la tela.

En este sentido, la solicitud de realizar de forma adecuada la puntada, pasa por la explicación de los movimientos con el propio cuerpo de Doña Elsa, quien toma la tela de mis manos y me enseña los movimientos que espera que yo repita, una tarea que implica la cercanía corporal y el contacto mutuo y que por tanto yo percibo como íntima. Las manos de Doña Elsa, su textura y color me vienen a la mente con claridad cuando recuerdo este momento. La repetición en esta relación que se construye en el hacer es doble, repite el cuerpo que aprende al repetir lo que el cuerpo que enseña indica. Hay en esa repetición un proceso de documentación del aprendizaje, tanto como un proceso de aprendizaje corporal que implica formas de disciplinamiento del cuerpo.

En tanto que formas de documentación, los dechados sirven de muestrarios. En este sentido, son utilizados para que cuando alguien hace un encargo a una bordadora que vive de bordar, se pueda escoger alguna puntada a ser utilizada en la labor encargada. Esta función esconde, sin embargo, otro tipo de muestra: la de la maestría que se ha ido construyendo a medida que la puntada se ha ido fijando en la tela. El hacer la puntada de forma perfecta, es decir, sin hilos

de principio y fin a la vista y con reverses y derechos que muestran la fluida conversación que sostiene la aguja enhebrada con uno y otro lado de la tela, ha implicado muchas repeticiones de parte de quien ha aprendido cada puntada, lo que por su parte le ha permitido interiorizar corporalmente su manufactura.

Esto supone que existe una relación íntima entre el adentro y el afuera del dechado que va de la mano de la interiorización corporal de los movimientos que le han permitido hacerlo. Así, las bordadoras al observar las puntadas hechas son capaces de recordar cómo las han elaborado y cómo las pueden llegar a elaborar. Para que estos tiempos, pasado y futuro se materialicen en ese trocito de tela, las bordadoras siguen imaginariamente el hilo fijado en el material textil y con ello los movimientos hechos y por hacer se les van revelando. En ocasiones las puntadas más difíciles, cuya estructura es menos evidente se dejan a medio hacer en el dechado, de modo que se puedan seguir esos movimientos de forma literal, mientras se sigue el hilo insertado en la tela, y con ello recordar corporalmente la manufactura al tiempo que esta es deshecha (figura 2).

Al repetir y repetir para alcanzar la maestría el cuerpo se entrena y a su vez recuerda, pero no solo recuerda el movimiento, sino también las indicaciones

FIGURA 2. Ejemplo de puntada a medio hacer en dechado de calado.



Fotografía: Victoria Tobar Roa Barragán.

indirectas que se dan en el contacto íntimo con quien enseña; con lo cual, en lo que posibilita esa intimidad compartida, quien hace lo textil se va haciendo a sí misma también y reconociendo en otras sus propias habilidades en potencia, precisión, escucha y lentitud (Parker, 1984).

Recuerdo a mi maestra bordadora diciéndome cómo manipular el hilo mientras mis compañeras compartían su cotidianidad antes de la clase. Eran espacios en los que se hablaba sobre la casa y la familia,

al tiempo que se admiraba la habilidad de alguna de nosotras al hacer la tarea y se compartían los secretos de cómo realizarla mejor: «agarre la aguja más en el centro y con la otra mano empuje el hilo anudado para que no le vaya a atravesar la tela, que, si eso le pasa, luego le toca cortar», decía la maestra. Al tiempo que se intercambiaban estos movimientos, ahora vueltos palabras, también se intercambiaban tijeras, hilos o agujas que eran de uso común (Hall y Jayne, 2016). En ese ir y venir de materiales textiles y secretos de manufactura, los cuerpos entraban en contacto directo, pero también lo hacían a través de la escucha, que era atenta, porque el cuerpo concentrado en la tarea de aprender el hacer textil escucha distinto lo que pasa a su alrededor (Derry, 2011). En Cartago, por ejemplo, las maestras decían que cuando hicieron sus primeros dechados estando en el colegio y siendo apenas unas niñas de menos de 10 años, aprendieron el trabajo de la perfección y la pulcritud.

En ese dechado le enseñaban las monjas a uno a pegar botones, a hacer ojales, a hacer el pasado, punto de cruz, los dobladillos y los remiendos que tenían que ir muy perfectos, llegaba a una esquinita y a uno le cortaban el pedacito y había que pegárselo

cosido por lado y lado, o sea ni se notaba, había que hacerle un empate perfecto.
(Maestra bordadora, 80 años)

Mientras aprendían a que no se notara, iban también aprendiendo a esconderse en el trabajo cuidadoso que estaban llamadas a hacer, desbaratar y repetir cuantas veces fuera necesario hasta que sus propias manos recordaran, hasta que el trabajo quedara uniforme, que los hilos de inicio y fin no se pudieran identificar y que el derecho y el revés de la tela se confundieran; y con ello repetir y repetir hasta que las manos aprendices no se notaran en la manufactura a la par que se iban volviendo expertas.

Esta tarea de volverse imperceptibles (Deleuze y Guattari, 2004) demanda por supuesto una gran concentración y cuidado que, en el caso de los aprendizajes en la infancia, de las que hoy son bordadoras octogenarias, pasaba por mucho silencio en el aula de clase, el control de las maestras religiosas sobre la postura y la atención de quienes aprendían. Para lograr este nivel de disciplinamiento corporal desde el silencio, quienes primero terminaban el trabajo, leían a sus compañeras libros en voz alta. Esto, por su parte, activaba la imaginación de quienes escuchaban

atentamente las historias y se transportaban con ellas a tranquilos mundos imaginarios.

Esta sensación de ensimismamiento permite reevaluar el papel del aprendizaje del bordado como un ejercicio meramente reproductor de una cierta feminidad sumisa e invisible y abrirnos la posibilidad de pensar que el trabajo corporal de la percepción sutil y cuidadosa, controlada y tranquila, que emerge de la repetición que se hace con cada puntada textil, pueda dar paso a un cuerpo creativo (Manning, 2013) capaz de componerse espacios propios para habitar el mundo. Incluso al interior de esos mundos que pretenden controlarle haciéndole repetir esos mismos movimientos que luego le liberan.

El disciplinamiento que emerge de estos procesos de aprendizaje corporal basados en la repetición, tiene aquí una doble cara. Refiere al proceso del control corporal para producir sujetos femeninos dóciles al sistema patriarcal, que se ancla a más de dos siglos de enseñanza del bordado y adoctrinamiento religioso. Pero refiere también a la capacidad de esos mismos cuerpos de transgredir el sentido de lo dócil, para reconocer cómo esa repetición entrena el cuerpo y lo hace maleable a dicho adoctrinamiento. El cuerpo disciplinado por la repetición es capaz en estos casos de percibir el tiempo de otra manera y de acentuar su

percepción de lo que pasa a su alrededor, para con ello producirse espacios propios, en los que otras formas de estar en el mundo son posibles.

Es quizás por esas historias de aprendizaje en donde el cuerpo repite y documenta lo que en esa repetición aprende, para con ello forjar su diferencia, que estos artefactos son luego atesorados por quienes bordan; pero incluso lo contrario, guardados hasta el deterioro o vendidos a un tercero como una forma de distanciarles y con ello olvidar lo que de estos se ha aprendido. En su ejercicio de repetir y repetir hasta alcanzar la maestría, algunas maestras bordadoras viven, no solo de hacer prendas, sino de enseñar a bordar, lo que en algunas ocasiones significa enseñar a hacer dechados, y en otras enseñar a hacer puntadas específicas a quienes trabajan para ellas. En este segundo caso, las obreras bordadoras que aprenden a bordar algunas puntadas no aprenden a hacer dechados. Su trabajo es funcional y está orientado a ayudar a las maestras a sacar más rápidamente una labor que excede sus posibilidades temporales.

Hice parte del primer grupo, los dechados que he hecho o tengo a medio hacer, contribuyeron en algo al sostenimiento vital de alguna maestra bordadora y los guardo en una lata de metal en un armario con el que no tengo mucho contacto cotidiano. No sé

qué tanto eso signifique atesorarlos, pero ahí están. Señalo esto pues un dechado ejerce su función de documentar el aprendizaje y ser muestra, al usarlo, de las capacidades que ha adquirido quien lo ha hecho, es decir, cuando permite traer al presente los movimientos que lo constituyen, en el sentido de que estos pueden ser repetidos. Si un dechado se guarda y ya, se convierte en otra cosa, en un recuerdo de algo que se supo hacer y ya no es descifrable, en algo que testimonia un vínculo con esa persona del pasado.

En mi trabajo etnográfico, me he encontrado con dechados como estos que se atesoran, pero que en ese guardarse dejan de ser dechados. Amparo, por ejemplo, una mujer de unos 70 años mandó el dechado de su abuela a una convocatoria que hicimos en el 2018 para coleccionar piezas textiles que contaran historias que luego serían exhibidas. Su abuela, Ana Luisa, lo hizo cuando tenía 13 años estando en el colegio y luego, cuando murió, se lo quedó su mamá, quien después se lo hereda a Amparo, pues es la hija que más tiene habilidades textiles. Ejemplo de ello son las muchas otras cosas que nos muestra cuando la visitamos, blusas bordadas, carpetas tejidas en croché, toallas con cenefas en punto de cruz. Amparo no nos muestra sus dechados, pero sí atesora la tela ya amarillenta y deteriorada del dechado de su abuela, con el que

recuerda lo mucho que la quería y al tiempo evoca a su madre y las puntadas que ambas le enseñaron a bordar. Amparo no sabe hacer las puntadas que están en ese trozo de tela amarillento.

El dechado de Ana Luisa se deteriora mientras permanece escondido, pero también evoca la memoria corporal de Amparo, al traerle al presente las otras cosas que ella sabe hacer con sus manos. No todos los dechados tienen esa capacidad de atesorarse al convocar la memoria corporal. Algunos, por ejemplo, son hechos con maestría por aprendices en sus tiempos de encarcelamiento y luego vendidos a sus maestras cuando salen de prisión, como es el caso de los presos hombres que aprenden a bordar como forma de resocialización y dejan de bordar al salir de la cárcel (Hunter, 2019; I. Rosner, 2020). Como he dicho hay unos dechados más que nunca son hechos, pues sus aprendices no tienen tiempo de documentar todo lo que aprenden.

Hacer un dechado es un privilegio al que no todas las bordadoras pueden acceder. Aquellas que han aprendido por necesidad económica, suelen memorizar con el cuerpo puntadas específicas, rápidas de hacer y no demasiado dificultosas, esas son las que repiten una y otra vez, pues es lo que vale la pena vender. «A la final la gente que compra no aprecia el trabajo,

entonces ¿para qué aprender muchas puntadas si no me las van a pagar?», me cuenta una obrera bordadora en Cartago al tiempo que su mano se mueve con rapidez haciendo una puntada sencilla que consiste en ir y volver de forma continua sobre la tela, para rellenar con el color del hilo una silueta.⁵

Esta mercantilización del bordado ha hecho que los dechados dejen de hacerse, pero también ha significado que ciertas puntadas se conserven solo en aquellos que se atesoran y se pasan de mano en mano, y que en últimas terminen por olvidarse, cuando ya no hay cuerpos que sepan repetirlos. De este modo, los dechados guardan la repetición, pero solo sirven como memoria del aprendizaje cuando hay cuerpos que son capaces de imaginar los movimientos que le han construido, para luego repetirlos en otra tela.

Haceres repetitivos envolventes

El repetir en el hacer textil es central a su forma de aprendizaje, pero una vez se aprende se sigue repitiendo. El repetir es el gesto creativo principal del hacer textil, allí quizás su carácter cautivante, envolvente. En lo que sigue me adentro en tres gestos repetitivos

5 La obrera bordadora, opta por no dar su nombre, razón por la cual aquí se la menciona de esta forma.

específicos, a partir de los cuales busco dimensionar las maneras en las que, en su carácter menor y sutil, recogen los cuerpos que les hacen y a la vez les despliegan. Para poder percibir estas características la lectura de estos gestos repetitivos debe ser pausada, buscando que ella permita imaginar el ir y venir de los movimientos y solo desde allí entender las historias que estos guardan, dar cuenta de cómo la repetición nunca es la misma ya que la acción que se repite nos hace sentir distintos al final (Fernandes, 2001).

Puntos enfáticos

Aprendí el punto francés o nudo francés en mi clase de bordado rococó en la escuela de artes y oficios. Como otras puntadas de este estilo de bordado, su gracia está en el relieve que generan sobre la tela, evidenciando el lugar que ocupa cada punto en el plano de esta, con un efecto tridimensional que enfatiza la textura. Esto se consigue por la construcción de nudos de más de dos vueltas sobre el propio hilo, que quedan sostenidos al lado derecho de la superficie a bordar y fijados por el hilo a través de una puntada básica en su revés; es decir, un pasado de la aguja sobre la tela para hacer otra puntada o un ir y venir de esta entre las puntadas ya hechas para esconder el hilo si el bordado está terminando.

Para hacer esta puntada, el hilo se fija a la tela, se tensiona moderadamente y de forma permanente mientras se lo entrelaza sobre la aguja, que está muy cerca de la superficie del material que sostiene, aunque lo suficientemente lejos como para que la aguja pueda moverse de modo que el hilo se enrolle en ella. Una, dos, tres vueltas de hilo, ubicadas hacia la mitad de la aguja, pues si están muy en la punta se pueden salir de esta. Luego, la aguja atraviesa la tela, cerca del lugar donde el hilo fue fijado al inicio. Muy cerca, de hecho, aunque no en el mismo punto, pues se corre el riesgo de que el nudo, en lugar de fijarse a la superficie de la tela, pase derecho sobre esta y quede el anudado sobre el hilo, no sobre la tela; lo que impide que el fluir del bordado pueda darse, y lleva a que sea necesario cortar el proceso y deshacer parte del bordado ya hecho, en caso de que no se esté iniciando con esta puntada. Al pasar el hilo por entre las vueltas que se han hecho en la aguja, debe mantenerse la tensión del extremo de este que se ha fijado a la tela y hacerlo hasta que todo el hilo haya pasado y amarrado el nudo dejando una pequeña rosita esponjosa en la superficie de la tela. Este momento en el que el hilo se amarra sobre sí mismo demanda mucho cuidado y precisión. Aunque

se haga rápido su movimiento final es más lento que el resto de la puntada.

El número de vueltas del hilo sobre sí mismo y con ayuda de la aguja depende del volumen que se quiera dar a la puntada. Lo usual es hacer tres o cuatro vueltas por cada nudo, en ocasiones cinco, menos de esto hace que el nudo se pase por entre los agujeritos de la tela y no quede sobre esta, y si se repite el enrollado muchas más veces la proporción del nudo puede quedar suelta sobre la tela y con ello dejar de ser un punto para convertirse en una forma más cilíndrica.

La clave está en el balance de repeticiones y en comprender que estas deben quedar sostenidas sobre la superficie, no atravesarlas, ni quedar volando en ella por el peso de un anudado producto de muchas vueltas. El balance del número de vueltas es crucial, pero también lo es el balance en la distancia de la aguja de la tela, la tensión del hilo sobre la aguja, la cercanía con que la aguja atraviesa la tela para fijar el nudo. Un balance de repeticiones sucesivas, todas ellas distintas de las otras y que implican velocidades particulares.

Los nudos franceses, en tanto que generan relieve, usualmente se hacen para resaltar algunos componentes de un bordado, como por ejemplo los centros

de las flores, sus esporas o pistilos, o en algunos casos para hacer detalles que den realce a una figura. Por eso se dice que hacen parte de la familia de los puntos aislados, pues cada punto es único y se puede hacer un solo punto y ya está. La tarea de enrollar el hilo sobre la aguja una y otra vez, hace que esta sea una puntada laboriosa, incluso en su singularidad, pero lo es sobre todo cuando se usa para rellenar una superficie. Se repite el movimiento de envolver la aguja por cada nudo y se repite cada nudo una y otra vez sobre la tela hasta que la silueta a rellenar queda *coloreada* y con la textura de un pequeño tapete.

Para que este efecto se consiga los nudos deben estar muy cerca uno del otro, pero no demasiado, así que por detrás la superficie está constituida por líneas de hilo milimétricas un tanto desordenadas, mientras que, por el derecho de la tela, se puede pasar la mano sobre los nuditos y distinguir el espacio que los separa a uno del otro. A la vista estas distancias y separaciones cortas son imperceptibles (Deleuze y Guattari, 2004). Cuando se rellenan superficies con esta técnica se busca darle mucho protagonismo a la puntada.

He usado el punto francés para marcar los puntos sobre las íes en letras bordadas. Me gusta el ritmo de la puntada, siento que me hace pausar, pero nunca

he intentado rellenar una gran superficie con ella. Me parece demasiado trabajo para esa tarea. Una vez conocí a un bordador que estaba rellenando los triángulos de una estrella de David que hacía parte de un chakra del corazón y que medía unos 25 centímetros. Él había colocado este diseño en el centro de una bolsa de tela y tenía previsto regalárselo a su esposa que era profesora de Yoga, pero no estaba terminado; de los seis triángulos le faltaba rellenar dos en color verde. Al mostrarme su bordado, Juan me cuenta que escogió ese diseño como una forma de materializar el amor que tiene por su esposa y su familia, pero reconoce que es una labor que le ha tomado mucho tiempo y que, entre la paternidad, el cuidado y el trabajo, este es un bien que escasea. «Es una obra inconclusa» me dice, pero subraya que cada punto ha sido para él una forma de sentir cómo nace el pensamiento en su propio cuerpo y por ello es algo que amerita que se realice con calma, que el tiempo que se le dedique a cada pequeño movimiento y enrollado y a su repetición sea «sagrado», en sus palabras (figura 3).

Quizás por eso mismo es una obra inconclusa, como una manera de recordarse materialmente la fuerza de la lentitud. Escucho a Juan y pienso, el punto francés es un movimiento hacia adentro, hacia sí

FIGURA 3. Bolsa de yoga a medio bordar y detalles.
Izquierda: bolsa a medio bordar. Derecha superior: detalle del bordado por el derecho de la tela. Derecha inferior: detalle del revés de la puntada.



Fotografía: Alejandro Barragán, arreglos Santiago Lemus.

mismo. Su reflexión me hace pensar en las pausas que yo siento contienen cada pequeño nudo, y luego otro, y luego otro, pero también me devuelven a recordar la escasez en la que estos movimientos repetitivos y laboriosos pueden hacerse.

El punto francés es un movimiento repetitivo y envolvente, pero ante todo un movimiento enfático. No solo porque en su hacer resalta y pone énfasis en algunos aspectos del bordado, como colocando los puntos sobre las íes, sino porque su hacer mismo

parece estar compuesto por movimientos que suponen sosiego y balance, algo que se hace evidente en su descripción. Toma tiempo hacer un punto francés y con ello el punto francés parece hacer tiempo también, generar cadencia en quien le realiza, así como tornar dispendiosa una tarea de relleno. Es una labor que pausa, pero también que cansa, que subraya el afecto que se tiene por lo que se está elaborando, tanto como la dedicación y paciencia que materializar dicho afecto demanda.

Tejer es como contar

Tejer con ganchillo o con dos agujas es un hacer repetitivo cautivante. De un hilo suelto en un ovillo se gesta una superficie que tiene la capacidad de cubrir, abrigar o cargar (Ingold, 2007). Esto es posible a partir del movimiento continuo en el que este hilo se entorcha sobre sí mismo muchas veces. Dicho entrelazamiento puede ser sencillo, generando una superficie de textura uniforme y plana que se consigue por la repetición de una misma forma de entrelazar el hilo con la o las agujas. Pero también puede ser altamente complejo, haciendo que cada figura repetida que compone un tejido esté a su vez compuesta de una combinación de puntadas definidas, cuyo conjunto es el que se repite una y otra vez.

En este sentido, tejer es como contar. Para un tejido sencillo se cuenta cada puntada como un movimiento y se sigue con este de forma secuencial, una y otra vez (una, dos, tres, cuatro ...), tantas veces como se requiera, dependiendo del ancho de la superficie que se esté creando. Si el tejido es complejo, el conteo también lo es, a la vez que cuento cada movimiento, debo ir contando en qué componente de la puntada estoy, para luego ir contando la puntada en su conjunto, y así, una y otra vez (cuatro puntos altos -un punto alto, dos puntos altos, tres puntos altos y cuatro puntos altos-, dos cadenetas -una cadeneta, dos cadenetas- y así una y otra vez si ese fuese el patrón)⁶. Se trata de un contar repetitivo que se vuelve ritmo, las agujas se chocan unas con otras, o chocan las manos cuando se trata del ganchillo, mientras entrelazan la lana y con ello van produciendo un murmullo suave y cadencioso, imperceptible a la escucha, pero sensible al movimiento del cuerpo que entrelaza.

No soy una gran tejedora, pero he tejido. Conozco tejedoras empedernidas que tramitan la vida con este

6 Este conteo refiere a un punto base de croché para hacer una línea sencilla con agujeritos, los nombres de las puntadas pueden cambiar según el contexto, el punto alto se le puede conocer como vareta, macizo, bastoncillo, punto mono, doble croché.

hacer, otras que se entretienen en el tejer de vez en cuando y unas más que como yo esporádicamente se animan a hacerlo, casi que por curiosidad. Lo que he tejido lo he aprendido leyendo revistas con patrones y mirando videos que explican los movimientos, pero nunca he tenido alguien con quien aprender de cuerpo presente, lo que sin duda ha marcado la cercanía que tengo con este hacer. Mi mamá sabe tejer. Le enseñó su madre y a ella su abuela, pero hasta ahí llegó la tradición. Cuando le pedí que me enseñara ya estábamos ambas un poco mayores y ninguna de las dos nos teníamos la suficiente paciencia como para que yo pudiera aprender. Aunque ella sabe tejer, esta no es una actividad que la entretenga, ni tampoco una que le produzca curiosidad. Su distancia con esta labor es tal, que son contadas las veces que la he visto pasar tiempo en ella.

En esas oportunidades; sin embargo, sus manos se perciben ágiles y su mirada concentrada de forma intermitente en lo que está haciendo y lo que pasa a su alrededor. Aunque no tengo nada tejido de ella, he visto las pocas cosas que inicia y no termina y puedo decir que, a diferencia mía, sus manos saben hacer tejidos complejos, con formas de ochos, cestas, resortes o granos, para el caso de las dos agujas, y combinaciones variopintas de las múltiples puntadas

de ganchillo que existen. Mientras yo tengo que mirar el movimiento en algún canal de YouTube una y otra vez, antes de poder repetirlo, y usualmente luego de un tiempo de no practicarlo debo volverlo a ver, ella es capaz de reproducir un patrón con mirar un tejido ya hecho, sin mayor ayuda externa; es como si su cuerpo recordara lo que sus genealogías femeninas le enseñaron y desde allí pudiera repetirlo.

En la simplicidad de los tejidos que mi curiosidad me permite hacer, leyendo revistas y mirando videos, me he hecho dos ponchos, uno en dos agujas que deshice una vez terminé, pues lo había iniciado mal, y otro en ganchillo que me pongo cuando estoy trabajando en casa. Recuerdo con claridad el movimiento de mis manos al tejer el primero, ambas manos sosteniendo cada aguja, la izquierda enhebrada con un número de bucles de lana determinado, o puntos, como se conocen normalmente. La mano derecha agarra uno de estos puntos con la aguja que sostiene, sin sacarla de la otra aguja, pasa el hilo por en medio de ambas agujas y luego ese hilo se convierte en un nuevo bucle que ahora está en la aguja de mi mano derecha. Ese movimiento se repite hasta que todos los puntos han sido entrelazados y llevados de un lado a otro construyendo una línea del tejido; luego de lo cual las agujas cambian de mano, para repetir

el ejercicio con una nueva línea, y así, una y otra vez, mientras el tejido va creciendo.

La mano izquierda, para quienes somos diestras, sostiene todo el tiempo la línea de bucles antes de que esta crezca al pasar al otro lado y se mueve al ritmo de la mano derecha. El movimiento de las manos sosteniendo y haciendo girar en sintonía es sutil, pequeño, preciso, circular y por tanto envolvente, se percibe en las muñecas y un poco en los brazos y los codos. El resto del cuerpo proyecta una sensación de reposo y calma (Derry, 2011). Quienes no sabemos mucho de tejer tenemos que ver cada movimiento que hacemos, por lo que nos recogemos en el hacer mientras el tejido se produce, quienes tienen más experticia logran seguir el movimiento sin mirarle continuamente y van contando con la mente cuando el tejido lo amerita y con ello van dejando emerger las figuras línea a línea.

El principio básico de pasar la lana por entre las agujas antes de sacar cada argolla puede variar si la lana está delante de la aguja o detrás de ella, antes de ensartar cada argolla. Esas dos puntadas se combinan del mismo modo que se combinan los unos y el cero en el lenguaje binario (D. K. Rosner, 2018; Plant, 1997) y es esa combinación la que genera las figuras.

Conocer el principio del lenguaje, sin embargo, no significa que sepamos comunicarnos con él.

Ese movimiento repetitivo es transportable y tiene la capacidad de acompañar. He visto personas tejer mientras se desplazan en buses y trenes y yo misma tejí mi segundo poncho mientras esperaba que me atendieran en el médico o en las noches de algún campamento usando linternas frontales. Hay algo en el tejer que es llamativo, yo noto a quienes tejen en espacios públicos, les veo concentradas en su labor y ella, la labor de tejer, me genera preguntas: ¿quiénes son?, ¿qué estarán tejiendo?, ¿para dónde irán? Yo me concentro cuando tejo, más aún porque como no soy una tejedora experta, el hacer me demanda mucha atención. Aun así, he notado que soy observada y a veces genero curiosidad que deriva en preguntas sobre lo que estoy haciendo con mis manos (Ahmed, 2010). No puedo conversar y tejer al mismo tiempo, incluso me cuesta escuchar algo con atención cuando estoy en esa tarea. Es un hacer que me sumerge. Quizás sea eso lo que me genera curiosidad de él.

Tejer duele, pero también distrae y hace recordar. En la delicada danza de mis muñecas y manos sosteniendo las agujas notaba que mi lado izquierdo fluía más que el derecho y que el punto revés me costaba menos que su contrario. Esa dificultad radicaba en la

fuerza que ejercía en uno u otro movimiento. A más fuerza más dificultad, y en la repetición constante de ese pequeño esfuerzo sutilmente desmedido va apareciendo el dolor. Aunque mi mano derecha es la que marca el movimiento, es mi lado izquierdo el que le dice a su contrario que puede hacerlo más fluidamente, con menos tensión, el dolor con el tiempo pasa.

Tim Ingold (2007) señala que la relación entre trazos y superficies es visible en el tejer, en cada bucle que se pasa de un lado a otro, va quedando la marca del hilo en movimiento que le permitió hacer ese tránsito. Pero esos trazos, como marcas que parecen imperceptibles pues se vuelven el tejido mismo, no quedan solo en el tejido, sino también en quien teje, un cuerpo siempre múltiple y colectivo.

Tejer, como he dicho es como contar, contar los movimientos que se suceden, el ritmo que estos producen, las sensaciones que ese ritmo material genera en el cuerpo, no solo en el de quien teje; quien se sumerge en el ritmo del movimiento y con ello, dentro suyo, va olvidando el dolor, o más bien, colocándole en el plano de lo que este va creando, entrenándose para soltar la tensión y fluir con cada entrelazada. Tejer cuenta algo también a quien observa tejer, algo sutil, un llamado a atender, a pausar y en

algunos casos a acercarse. Tejer es un ritornelo, un movimiento rítmico vital en el que el cuerpo se crea en su propia creación (Deleuze y Guattari, 2004).

Memorias enrolladas

«En el tejido siempre ha habido un refugio, un lenguaje para hablar cuando no podía hablar», me cuenta Nadia mientras me muestra su *sueño*, una rama seca de un árbol de unos 10 centímetros de diámetro y 168 centímetros de largo que se encuentra cubierto con trozos de hilo, cintas, lanas, cordones de diferentes colores (figura 4). «Esto no es un tejido», me digo a mí misma mientras observo el detalle de su trabajo. Cada trozo de material está enrollado sobre la madera y amarrado a otro trozo, que sigue envolviéndola de forma sucesiva, esa hebra compuesta de retazos no se entrelaza sobre sí misma. Enrollar no es tejer, pero hay algo en nombrar ese gesto textil como tejido que tiene que ver con la repetición rítmica y el lenguaje envolvente y vital que lo constituye. El tronco hace parte del tejido, es un tejido, que, sin serlo, teje el tronco en sí.

Nadia me cuenta que estaba viviendo en el campo, en medio de un periodo de su vida de búsqueda personal y se sentía un poco deprimida y sin rumbo. Se encontró el tronco seco por ahí y decidió hacer algo con él y de paso con todos los trozos de

FIGURA 4. Sueño y detalles. Izquierda: pieza completa.
Derecha: detalles de los hilos y cintas enrolladas.



Fotografía: Alejandro Barragán, arreglos Santiago Lemus.

hilo, lana, cinta, entre otros, que tenía guardados desde que era una niña.

Al mirarlo con detalle se puede notar que cada trocito de color está compuesto por un material amarrado sobre el tronco que luego es amarrado a otro y luego a otro. Me dice que le tomó tres días hacerlo, pero tres días sin muchas pausas. «En el amarrado

no se puede parar» agrega, pues de hacerlo, todo se desbarata. Los trozos de hilo, pita, cabuya, cinta y demás no están pegados al palo, están envolviéndolo de forma firme, pero como el tamaño de esa base no es manejable, ese envolver le supuso a Nadia dar vueltas en torno al tronco de forma permanente mientras lo enrollaba, como si danzara con él.

Los hilos que lo componen son retazos de recuerdos, un enrollar material de la memoria en el que cada trozo se convierte en un rastro indexical del pasado que vuelve al presente en el gesto envolvente que lo ata a la madera «aquí hay un individual que deshice, este otro son unos cordones de unas botas Brahma que usé durante mucho tiempo, esta es la pita de una cometa que hice con mamá en el 97, el tricolor es de una mochila que ella hizo también ... tiene cintas de disfraces, de manteles ...», me explica Nadia. Es notorio que le gusta cada material, lo toca con delicadeza mientras hablamos, este le va evocando lo que le supuso hacer la pieza, al tiempo que le permite enunciar el sentido que tiene para ella (Callén Moreu y Pérez-Bustos, 2020). Le recuerda el movimiento del hacer, pero también el lugar en el que está ahora, en el que estuvo antes y en el que quisiera estar. Todos esos tiempos están envueltos en ese tronco. Ella está allí, envuelta también.

La dificultad de dejar el amarrado para más tarde le supuso a Nadia mucho tiempo de concentración y de caminar alrededor del tronco, eso a su vez le trajo alivio en la situación de incertidumbre y tristeza en la que se encontraba. Una dificultad que, al hacerse material, alivia algo difícil, pero que no por ello lo elimina. «Pensaba en el porvenir a medida que lo enrollaba, e iba dejando mis pensamientos positivos en cada vuelta» me comparte, y con ello subraya la forma en que el gesto textil va enrollando el tiempo pasado, presente y futuro con cada material que va envolviendo la madera y la manera en que todos esos tiempos aparecen condensados materialmente en su sueño.

El tamaño de su sueño es aparatoso, casi que tiene la altura de Nadia, quien no sabe dónde ubicarlo y termina dejándolo en algún rincón de la casa materna en la que vive ahora, juntando polvo. Su mamá le dice que es una pieza linda, pero la increpa también al señalar «¿y eso para qué lo hace?», pregunta que subraya el devenir imperceptible de su hacer y que la deja pensando. El sueño es inestable y pesado, por su tamaño ahora que está hecho, pero también lo era cuando estaba enrollando cada cinta de forma firme en el tronco. El sueño es llamativo, de manufactura dispendiosa y repetitiva, de tamaño ostentoso, pero esa

belleza y dificultad siempre van juntas, y le recuerdan a Nadia que estuvo en un lugar triste y que ya no está allí. Quizás por eso, a pesar de lo estorbo se lo lleva con ella en cada nueva mudanza.

Antes de hacer este sueño, Nadia ya hacía otros trabajos textiles con esa técnica de envolver repetidamente hilos. Entre ellos me muestra unas muñecas con palitos e hilos enrollados. Al verlas recuerdo los quitapesares que hacen las Tejedoras por la Memoria de Sonsón (figura 5). En una pequeña bolsa de tela bordada y cosida a mano, de unos cuatro centímetros por tres, hay cinco personitas cuyos torsos y cabezas están hechos a base de trozos de madera de palitos de pincho o de mezclar café, y tiritas de cordón encerado para brazos y piernas. Esa estructura base está cubierta y completamente sostenida por hilo de bordar enrollado cientos de veces sobre ella. Una parte de un color enrolla brazos y torso y hace las veces de una camisa; de la cintura para abajo, incluidas las piernas, se enrolla con otro tono de hilo para que se vea como un pantalón.

Como con el sueño de Nadia, no se cubre todo el cordón encerado de brazos y piernas, pues de hacerlo el hilo no tendría como sostenerse, pero también para que esas puntitas libres queden como manos y pies. El hilo debe apretarse de forma sostenida en

cada pequeña vuelta, una y otra vez, para que no se desacomode y cada personita quede firme, es decir que no se desbarate.

Los materiales que se usan para este hacer envolvente se inspiran en la tradición de los quitapesares guatemaltecos, otras figuras hechas en madera y tela y que tienen el poder de ayudarnos a tramitar nuestras penas y dolores. La madera simboliza el fuego que

FIGURA 5. Quitapesares. Detalle de su manufactura en donde se hacen visibles los cuerpos textiles enrollados.



Fotografía:
Santiago Lemus.

luego es apaciguado con algo dócil y suave encarnado en el hilo. En cada bolsita hecha en Sonsón hay cinco personitas hechas con hilo enrollado repetidas veces, una familia textil compuesta de mamá, papá, hijo e hijas, que recuerda ese núcleo que la guerra ha desmembrado con desapariciones y muertes (Beltrán Hernández, 2019).

Las mujeres de Sonsón aprendieron a hacer estas piezas al tiempo que buscaban procesar y contener el dolor que estaban viviendo. Hoy día venden cada bolsita como una forma de sostener el colectivo «usted les cuenta lo que le pasa antes de irse a dormir y los pone debajo de la almohada y ellos juntos le ayudan a quitarle esos dolores», me cuenta Alba, una de las integrantes del grupo, mientras yo sostengo con la mano cada cuerpito textil.

Con cada vuelta apretada que sostiene esos pequeños cuerpos, que permite que no se desacomoden los hilos y la estructura se mantenga firme, las mujeres de Sonsón recuerdan lo que han vivido y ese hacer envolvente las sostiene de vuelta ahora; con lo que de nuevo la densidad del tiempo hace presencia, permite recordar y continuar el camino. Se trata de un hacer cuerpo textil repetitivo en el que la memoria se va forjando. Los cuerpos textiles se consolidan con cada repetición y en ese hacer repetitivo y constante el

Costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón se va fortaleciendo como grupo y aprendiendo a salir del dolor causado por el conflicto armado que han vivido en su territorio. No se es la misma en cada vuelta que se repite, la misma acción las ha hecho sentir distintas al final de la labor que se contiene en cada repetición (Fernandes, 2001).

El sueño de Nadia y los quitapesares de las Tejedoras por la Memoria de Sonsón vuelven a llamar la atención sobre el tiempo que se hace en el repetir. Este tiempo enrollado, es un tiempo con densidad, en el que la memoria se activa en la presencia del hacer y permite transformar lo que somos, sanar, seguir adelante. En el enrollar el hacer textil sostiene, permite materializar lo que acongoja y con ello tramitarlo.

Un breve recoger: Aprendizajes envolventes

Al repetir el hacer textil entrena el cuerpo y este va aprendiendo que puede crear y crearse. Con ello, los cuerpos femeninos logran entender que pueden transgredir el disciplinamiento al que, paradójicamente, han sido sometidos desde ese mismo hacer. Esta es una transgresión en ocasiones imperceptible, tanto para quien va aprendiendo aquello a lo que el gesto repetitivo le invita, como para quien observa la extraña presencia que habitan aquellos cuerpos que

repeten. Se aprende a sumergirse en el movimiento repetitivo y cadencioso y a disfrutar los espacios de calma que esto genera, a reconocer los tiempos que ese movimiento convoca y condensa. Devenimos otras en el repetir como gesto textil.

El repetir se aprende y en el repetir se aprende. Se aprende el movimiento imperceptible de la mano de otras, y en colectivo juntas van aprendiendo lo que ambas pueden crear en la repetición. Así, el aprender es un devenir que va ganando cadencia y tempo, que se orienta hacia ese ritmo material (Ahmed, 2010). El repetir inicia lento y va fluyendo y en ese fluir va envolviendo el material y en ese envolver el material se va envolviendo el cuerpo; ese que se sumerge dentro suyo, al tiempo que va reconociendo el adentro y el afuera de su propia creación material: el revés del bordado que debe atravesarse con cautela, el derecho del tejido en el que se proyecta o refleja el cuerpo que teje, el adentro que se enrolla y va recordando emociones y abriendo caminos. En el repetir textil se aprende a balancear la fuerza del cuerpo que se mueve de maneras imperceptibles, a escuchar lo que pasa en el interior del cuerpo y en su entorno, se aprende la calma y el tiempo que conlleva la creación de superficies, así como la intervención enfática de

estas, en esa calma que trae el repetir textil se aprende también a recordar y a devenir.

Describir etnográficamente la repetición textil no permite recogerla, por el contrario, ayuda a desplegarla. Al leer los pequeños movimientos que componen este gesto difícilmente alguien podría llegar a repetirlos, no es esa su intención. La descripción etnográfica de la repetición textil permite revelar lo que se va juntando con cada vuelta y entrelazada, lo que esa cadencia material atraviesa y modifica, los tiempos que convoca y condensa, los materiales y cuerpos que reúne y enmaraña. La descripción lenta de estos gestos iterativos invita a reconocer su potencia, pero sobre todo invita a encarnarla. Que sea esta una primera vuelta entonces en la que el hacer textil nos siga enrollando.

DESHACER PARA VOLVER A HACER



En tanto que gesto textil, el repetir a veces está compuesto por otros gestos textiles, como el deshacer y el rehacer. En ocasiones, el repetir se resume en la combinación de esos dos movimientos menores. Cuando se repite para aprender a bordar, por ejemplo, la maestra pide desbaratar el bordado cuando este ha quedado mal e invita a hacerlo de nuevo, como una forma de aprender la puntada con el cuerpo, buscando con ello que se mejore la técnica y así mismo la labor se vea más pulida. En estos casos, deshacer es constitutivo de la repetición textil: se identifica un error en el proceso de costura, bordado o tejido y se desbarata lo hecho hasta llegar al punto del error, para luego rehacer lo que se ha desbaratado; esta vez con más cuidado, con miras a que lo ocurrido no vuelva a pasar, pero si pasara, se repite el deshacer cada vez que sea necesario hasta que la pieza esté terminada. Ahora bien, el acento que ponemos en las piezas textiles ya fabricadas a veces nubla nuestra

percepción sobre todos esos movimientos menores que hacen posible esa manufactura y las afectaciones materiales que ella conlleva.

En el ir y venir del deshacer los materiales textiles, a pesar de su maleabilidad, se afectan, por ejemplo. En ocasiones estos se acoplan con facilidad a cómo estaban antes de haber sido usados, otras veces se resisten brevemente a volver a su estado anterior. Los materiales tienen memoria de ese proceso. El hilo o la lana se entorchan y esponjan un poco, recordando los bucles o fricciones por los que han pasado al desbaratar la labor. Las superficies base del bordado, por su parte, muestran los agujeros marcados por el tránsito de la aguja enhebrada que se acentúan cuando el hilo debe pasar de nuevo reversando el movimiento hecho (figura 6). Para continuar con la labor, se requiere entonces domesticar esas afectaciones materiales lo que por su parte implica trabajo y tiempo.

De esta manera, el cuerpo observa con resignación el tiempo transcurrido que ahora debe multiplicarse, tiempo en desbaratar con atención hasta ubicar el error, tiempo en acariciar las hebras para peinarlas nuevamente o en frotar o rascar la tela con las manos para empequeñecer los agujeros marcados, de por sí diminutos, tiempo en rehacer nuevamente lo deshecho. En el rehacer, las marcas del deshacer desaparecen

FIGURA 6. Secuencia de bordado desbaratándose. En la figura de la izquierda se puede notar cómo el hilo se ha esponjado por la tarea y los agujeros dejados por el doble roce del hilo al atravesar la tela en el bordar y en el desbaratar. Estos agujeros se aprecian un poco más en la figura del centro. A la derecha estos agujeros se notan menos pues la superficie ha sido rascada para reacomodar sus fibras.



Fotografía: Santiago Lemus.

a la vista, quedan ocultas en los nuevos bucles del tejido o con el paso de la aguja sobre la tela con el nuevo bordado o costura.

Quien teje, borda o cose, aprende de ese proceso, toma cuidado en lo que viene y sigue adelante, procurando no tener que deshacer nuevamente. Pues lo importante del proceso es la pieza en fabricación. Es así, que el deshacer no se percibe por quienes se dedican a este oficio como algo que altera el proceso

creativo y su resultado, aunque saben que este es un gesto constitutivo del hacer textil, lo conciben como intrascendente. En ese sentido asumen con dignidad la resignación de su inevitabilidad, pues deshacer es algo que el cuerpo está llamado a hacer, para luego rehacer de nuevo con miras a continuar con la creación.

Marcela, una amiga costurera me lo dice claramente, «si queda mal se desbarata y ya, no pasa nada». Al escucharla me quedo pensando en la intrascendencia que le otorga a ese gesto y que parece radicar en la frecuencia con que tiene que hacerlo; pero también en lo inapreciable que es para ella lo que este contiene cuando me dice «no pasa nada». «Claro que pasa», me digo a mí misma al recordar sus palabras, pasa un material sobre el otro y deja rastros en ambas superficies, pasa el tiempo y se multiplica, pasa el cuerpo sobre los materiales de formas distintas para calmar lo que el movimiento ha hecho sobre ellos, pasa el hacer sobre el deshacer y oculta con ello las afectaciones en la superficie material desbaratada. El deshacer es constitutivo del hacer, pero en tanto que se encuentra subordinado a lo que se hace, se torna por ello mismo imperceptible.

No tengo vestigio del primer poncho que hice aprendiendo a tejer en dos agujas, tampoco llevo la cuenta de todas las veces que tuve que deshacer las

puntadas que hice mal mientras aprendía a tejerlo, pero sí puedo decir que la tarea me entretuvo y produjo bienestar durante varios meses de soledad (Corkhill et al., 2014). El poncho era de color morado y la lana era suave, no muy delgada, pero tampoco muy gruesa. Las agujas eran de madera y la puntada sencilla, diez líneas en puntada al revés y luego otras diez en puntada al derecho iban dejando franjas en desnivel en el tejido. Cuando terminé todo el poncho habían pasado un par de meses desde su inicio y fue solo allí que me di cuenta de que la puntada base que ubica las argollas sobre las agujas para comenzar el tejido había quedado mal hecha, por lo que el poncho se enrollaba hacia arriba en la parte de abajo y no era cómodo de usar.

La única manera de resolver esto era volviéndolo a hacer todo de nuevo. Esto era demasiado para mí, no había tenido acompañamiento en el tejido, más que el que me proveía una revista básica, por lo que terminé donando el poncho a una familia recicladora. La necesidad de desbaratar lo hecho, en este caso, era tan contundente, que tuve que deshacerme de la existencia misma del poncho una vez terminado. No fui capaz de deshacerlo y desde entonces no he vuelto a tejer en dos agujas tampoco. Con el croché y el bordado me he tenido más paciencia. He podido

observar los errores de manera más anticipada y deshacer el proceso para volver a hacer lo que me ha tocado. En esa tarea me he encontrado con que ese deshacer que se repite en el repetir toma al menos dos formas distintas.

Algunas veces es el hacer mismo el que está en su centro, se trata de devolverse sobre los movimientos para hacerlos de nuevo, de desbaratar, como me dice Marcela y ver lo que en esa tarea se deshace, pero también se afianza. Otras veces, en la labor misma del hacer textil, el hilo como protagonista, se entorcha y enreda sobre sí mismo por los movimientos; esto pasa incluso con mayor frecuencia cuando a los movimientos del hacer se suman los del deshacer y el rehacer. Allí el deshacer tiene una tonalidad más particular, ya no se trata de desbaratar lo hecho, las superficies tejidas o el bordado fijado sobre la tela, sino de desenredar con cuidado los hilos que se han anudado a causa del movimiento del cuerpo al hacer lo textil y entender con ello las posibilidades, así como las limitaciones de la materia afectada por ese entorchamiento.

Sí, el deshacer es constitutivo de algunos repeties textiles, pero este también se compone de movimientos repetitivos menores que se tornan imperceptibles y que en ocasiones exceden el rehacer para volverse un

hacer en sí mismo, nunca solo, siempre acompañado de otros gestos textiles. El interés que el hacer textil pone en los textiles ya hechos torna menores e imperceptibles todos los gestos que están allí contenidos, el trabajo de acariciar las hebras, de rascar las superficies, de desentorchar los hilos y desbaratar nudos. Así, se deshace para rehacer, pero también se deshace para desenredar y seguir haciendo. En ocasiones incluso el deshacer se constituye en un proceso de destrucción cuidadosa que sostiene la belleza de algunas formas de bordado. En todos estos casos el deshacer no es un gesto que pueda entenderse de forma aislada, se deshace para seguir adelante siempre, rehaciendo o continuando con el repetir propio de cada puntada. No se puede desbaratar todo, ni deshacer todos los nudos, si llegamos a ese punto la superficie misma desaparece y la relación entre deshacer y hacer se rompe. Incluso puede llegar a pasar, que en ese desbaratarlo todo, el hacer textil mismo, como potencia, deje de existir. Esto pasó con mi poncho morado, el reconocimiento de que era necesario rehacerlo por completo era tan contundente, que derivó en el impulso por deshacerme de lo hecho. Esa frustración fue tan grande que ella condujo a eliminar el impulso mismo de la creación.

Desbaratar

Buena parte del hacer textil artesanal es desbaratar lo hecho, en especial cuando se está aprendiendo. Este gesto supone descomponer parte del proceso repetitivo de unir, atravesar, entrelazar o anudar los materiales base en la costura, el bordado o el tejido para crear o modificar superficies. En este ejercicio las superficies se destruyen cuidadosamente, las hebras se enredan y en ocasiones se cortan.

Me siento a coser los retazos de una de mis colchas, acomodo dos pedazos de tela, uno frente al otro, y paso la máquina por uno de los bordes para unirles con el hilo. La tarea me toma unos segundos. Al despegar los dos retazos ahora unidos y proceder a plancharlos para seguir sumando retazos en sus extremos libres con la máquina de coser, me doy cuenta de que el revés de la tela de un retazo quedó cosido al derecho de la otra. No hay nada que hacer. La colcha está prevista para que todas las telas queden con sus colores vivos exhibidos y los reverses, junto con sus costuras queden escondidos por el relleno y otra tela adicional que cubrirá la parte de abajo. Enfrentada a esta realidad, tomo un desbaratador y rompo la costura, pequeños trozos de hilo quedan sobre mi ropa y en los alrededores de la máquina y

necesito sacudirlos para que no estorben en la tarea de volver a coser.

Algunas personas saben cómo cortar el hilo de la costura para que la tarea sea más fluida y se desperdicie menos material, pero este no es mi caso, así que corto cada unión entre las hebras, destruyéndolas, y voy separando los retazos entre sí. El tiempo de desbaratar es breve, pero puedo percibir que es un poco más extenso que el de la costura. La tarea de cortar los hilos para descoser las costuras me genera frustración, en parte pues ella implica tiempo perdido y tiempo en volver a hacer. Pero se trata de una frustración pequeña, resignada, casi que como un suspiro que impulsa un volver a empezar, termino de sacudir los trocitos de hilo rotos y coso los retazos nuevamente. En la siguiente oportunidad tomo más cuidado en cómo estoy uniendo cada pedazo con el otro. Si bien errores como estos, no me ocurren todo el tiempo, me pasan con cierta frecuencia, pues no soy una costurera experta, ni quiero serlo tampoco. Podría decirse que se trata de un problema de atención y puede que algo de cierto tenga esa forma de entenderlo, pero creo que hay algo más allí.

La tarea textil tiene un componente importante de repetir mecánico y es quizás por eso que ha sido

tan susceptible de ser automatizada. Los movimientos que la componen se han reunido en algoritmos que programan máquinas capaces de reproducirles de forma rápida, eficiente y con menos posibilidad de errores. Hay máquinas de coser, de tejer, de bordar, ellas fueron centrales a la emergencia del capitalismo en los albores de la revolución industrial (Styles, 2016). Pero incluso esta estrecha relación entre el hacer repetitivo y su automatización es tan íntima que los primeros computadores emergieron de los telares verticales y hay tareas textiles que han sido centrales a la historia de la programación informática (Plant 1997; D. K. Rosner, 2018).

El hacer textil artesanal, por su parte, no puede prometer esos niveles de eficiencia. Al ser una labor en la que se involucran íntimamente el cuerpo de quien hace con los materiales que se transforman en el hacer, las piezas que se producen de la conversación entre estos, la experimentación que ella propicia, la fluidez en la que cuerpos y materialidades textiles se enredan y desenredan mutuamente, constituyen ese resultado final y son ellos, también, los que le dan sentido a su existencia. Así, la pieza textil artesanal que deriva de esa conversación íntima contiene los tiempos de esos enredos, desenredos y nuevos enredos que la produjeron y solo puede dimensionarse desde

allí. Es así que las pausas que suponen desbaratar lo hecho permiten contemplar el trabajo, y el cuerpo que desbarata se dispone a repetir lo desbaratado. Ese cuerpo que se hace en ese ir y venir nunca es el mismo antes y después de esa tarea, en ese proceso de deshacer ha aprendido de lo hecho.

La automatización, estandariza y vuelve homogéneas las piezas que produce, pero con ello les quita el alma, aquella propiedad que emerge cuando alguien observa su creación en proceso y reconoce en un suspiro que debe desbaratarla parcialmente con cuidado para volver a crearla, sabiendo en qué momento parar ese proceso semi-destructivo. Hay máquinas que hacen textiles, que conozca, no hay máquinas que desbaraten y aprovechen el material para volver a hacerlo. Mi descuido al colocar las caras de los retazos de la colcha antes de coserlos se torna en pausa, en posibilidad de apreciar lo que mis manos han creado y redimensionar la manufactura en proceso.

Si bien el desbaratar es constitutivo del hacer textil, su estatus de gesto menor hace que sea difícil rastrear su existencia. Mientras el hacer repetitivo va configurando superficies, al desbaratarlas, estas se destruyen y sus vestigios desaparecen en el hacer que se repite con posterioridad al deshacer; pues no

hay desbaratar sin rehacer. Son los cuerpos que hacen, desbaratan y vuelven a hacer los que recuerdan lo que este gesto ha hecho en ellos y en la pieza que emerge en ese ir y venir. En mi trabajo etnográfico he visto desbaratar trozos de bordado y tejido muchas veces, y con ello he percibido lo brevedad de estas acciones, lo que hace difícil su registro, pero también lo recurrente de las mismas y lo constitutivas de aquello que se está haciendo. En dos ocasiones pude dar cuenta de la importancia de esa triada, hacer, desbaratar, rehacer, y de sus implicaciones, no tanto para las piezas terminadas, sino para los cuerpos que las encarnan.

Catalina fue una de las personas que me compartió la historia de hacer, desbaratar y seguir haciendo que guardaban dos mochilas tejidas en croché al estilo wayuu que hicieron ella y su mamá hace un par de años, antes de que su madre muriera de cáncer. El recuerdo de los momentos compartidos en el tejido le produce sonrisas, pero también muchos silencios. Catalina siente la muerte de su madre muy cercana y hablar de cómo fue ese hacer juntas la trae al presente y le corta la voz.

En el momento en que juntas decidieron tejer estas mochilas ninguna de las dos conocía bien la técnica, así que Catalina buscó un tutorial por internet para compartir con su madre, pues las dos no vivían en la

misma ciudad. Le enseñó a manejar el computador y usando el celular le iba dando indicaciones de cómo ver el tutorial para aprender las puntadas. Cada una veía el video de forma independiente e intentaba seguir las instrucciones que allí se planteaban, pero a veces algo en ellas no era claro y se encontraban con que el patrón sugerido no se producía con las puntadas que hacían o que la forma del tejido era diferente a la que esperaban.

En solitario cada una desbarataba el trocito que no estaba funcionando, deshaciendo los bucles creados por la aguja sobre sí misma y ovillando el hilo destejido para evitar que se enredara, volvían a ver el video y rehacían la labor. Cada vez que tenían la oportunidad de verse se mostraban sus avances «me daba mucha emoción ver cómo las mochilas iban tomando forma», me cuenta Catalina, al tiempo que me comparte que ese tejer juntas en la distancia fue una forma importante de afianzar la relación entre ellas, una manera de recordar otros proyectos juntas, de compartir la cotidianidad de cada una y de crear algo que trajera la presencia de la otra y acortara la distancia.

A veces el trabajo en solitario, de avanzar en el tejido en conjunto con el video, no lograba resolver los errores a los que cada una se enfrentaba y entonces,

cuando se encontraban y veían que la mochila de una u otra estaba quedando mal, se ayudaban a identificar el error y se daban ánimos para desbaratar la parte del tejido que se requería. Catalina dejaba de tejer mientras que su mamá desbarataba y rehacía y la acompañaba en esa tarea. Su madre le iba mostrando sus nuevos avances, que se producían de forma más lenta de modo que juntas pudieran ir viendo si el error volvía a producirse o anticipaban cuando estaba ocurriendo. Esto les permitía tener que desbaratar menos y que el tejido fuera fluyendo más. En ese acompañarse a desbaratar y rehacer iban tejiendo juntas, aunque Catalina tuviera en pausa su mochila (Pajczkowska, 2016). Mientras aprendían a entender las instrucciones, a desbaratar menos y a acompañarse en ese aprendizaje las mochilas tomaron tiempo en hacerse, pero cuando estas estuvieron listas les produjo mucha alegría el resultado.

Ahora que su madre no está, Catalina se ha quedado con ambas mochilas, la suya la usa a diario y guarda en la mochila de su madre las medicinas de la casa. Un bolso para sanar recoge la ausencia de la madre que la cuidaba (Le Guin, 1996). Como parte de su trabajo Catalina tiene un grupo de tejedoras adultas mayores en Ciudad Bolívar, un barrio popular en el sur oriente de Bogotá, en el que las mujeres se

reúnen para acompañarse unas a otras en el avance de sus tejidos; mientras van tejiendo se cuentan sus cosas «es un grupo de desahogo», dice, mientras tejen van sacando de adentro lo que les pasa.

Catalina las acompaña en ese compartir, les enseña a tejer, pero ella misma no teje. Desde que murió su madre no ha vuelto a tejer nada para ella misma, esa ausencia es una marca que Catalina no se ha animado a desbaratar y retejer, aún le falta el aliento para ese suspiro. «Hicimos muchas cosas juntas, pero estas dos mochilas somos nosotras» me comparte antes de entrar en silencio nuevamente.

La relación entre muerte y tejido a la que me acerca Catalina me permite identificar que hay veces en las que el tejido se puede desbaratar, para hacerse de nuevo, y otras en las que no. Me subraya que ese vínculo entre el desbaratar para hacer es frágil, pero necesario y que no siempre existe. Hay ocasiones en las que el tejido como la vida se trunca con la muerte y desbaratar esa maraña para poder rehacer la vida supone un duelo para el que no siempre se está lista. Desbaratar es entonces una forma de sanar también, pero ella supone contemplar lo tejido que debe destejarse después, y esta es una tarea en principio dolorosa.

En mi trabajo con las Tejedoras de Sonsón pude observar la reflexión de estas mujeres sobre

esta contemplación dolorosa en torno al hacer que debe desbaratarse para permitir que luego la vida se teja nuevamente. Era 2016 y estábamos intentando responder con ellas a la pregunta de por qué bordar la memoria y para esto les habíamos pedido desplegar todos sus costureros y encontrar en ellos una herramienta con la que se sintieran identificadas. Sobre el piso estaban las cajas de metal o bolsas de tela abiertas y de ellas salían, hilos, agujas, tijeras, alfileres y también desbaratadores. Blanca, una de las mujeres de este colectivo tomó de entre sus herramientas una pequeña horquilla metálica y filuda con un mango plástico de color rojo y nos dijo «a mí me parece que los desbaratadores son muy importantes», para luego agregar que ellos ayudan a «hacer las cosas bien».

Para esa bordadora de 65 años hacer textil implica desbaratar y aprender en esa tarea a hacer mejor lo ya hecho ¿Y por qué desbaratar para hacer memoria?, ¿qué tiene que hacerse mejor en ese gesto de recordar lo ocurrido?, ¿qué se aprende allí? Estas preguntas surgen de la conversación con Blanca y sus compañeras teniendo de presente que todas ellas tuvieron que volver a hacer su vida en el casco urbano de Sonsón, luego de sufrir el despojo de sus tierras campesinas en medio de un desplazamiento forzado que se dio a cuentagotas en los años 90 (Jaramillo, 2007). ¿Qué

cosas ha tenido que desbaratar Blanca en su vida para volver a empezar?, ¿cómo esa pequeña herramienta, que es de uso cotidiano para que sus bordados le queden bonitos y pulidos, le ayuda a pensar también en la forma en que ha reconstruido su vida? Blanca se queda escuchando la conversación y luego de un rato Luz Dary, una compañera suya, nos responde, «cuando empecé a tejer, yo no era capaz de hacer esto y me daba una rabia y me iba para la casa muerta de rabia, pero en la casa me ponía a recapacitar e intentar de nuevo y me decía tengo que seguir adelante, y adelante seguí», al escucharla, Alicia, otra integrante del costurero agrega, «yo tuve que desbaratar que no tengo que olvidarlo todo ni recordarlo todo».

Estas reflexiones de Blanca, Luz Dary y Alicia resuenan en mi cabeza cuando escucho los silencios de Catalina en el 2018 al evocar la ausencia de su madre mientras observa las mochilas que tejió con ella. Quizás en unos años ella también podrá, como Luz Dary, seguir adelante y volver a tejer para desbaratar el dolor, y como Alicia, recordar que en ese trabajo de desbaratar para tejer su madre será presencia, será compañía en las pausas que le demandará esa tarea y le ayudará a que poco a poco el tejido como la vida, vayan fluyendo nuevamente.

Destejer y deshilar

Como se mencionó en el capítulo anterior, el calado es un tipo particular de bordado realizado principalmente por caladoras, mujeres bordadoras que viven en el municipio de Cartago en Colombia. A diferencia de otros tipos de bordado, que consisten en decorar una superficie textil determinada sin modificar su estructura original, el calado se basa en la destrucción parcial y posterior remiendo de determinados tipos de telas. De esta forma, el calado decora los textiles modificando inicialmente su superficie y es en este sentido que se concibe como una forma de tejido (Cunha y Vieira, 2009). La destrucción de la tela original toma cuidado, tiempo y conocimiento, un proceso que se aprende corporalmente, pero que suele ser invisible para quienes admiran los productos calados, lo que contribuye a su desvalorización.

Comencé a conocer sobre este trabajo cuando invitamos a Bogotá a Doña Elsa, una mujer cartagüeña de 80 años, para que nos enseñara la técnica en el marco de una investigación transdisciplinar que inició en el 2014. Recuerdo que le dije que solo teníamos tres días completos para que nos explicara las generalidades de lo que hacían en Cartago, ella se mostró escéptica acerca de la posibilidad de que pudiéramos comprender la complejidad de esta labor

con tan poco tiempo. «No necesitamos aprender el calado, solo queremos entender lo básico» le dije, pero estábamos a punto de comprender que no había cosa tal como «lo básico» en calado, o mejor que este era un asunto muy complejo.

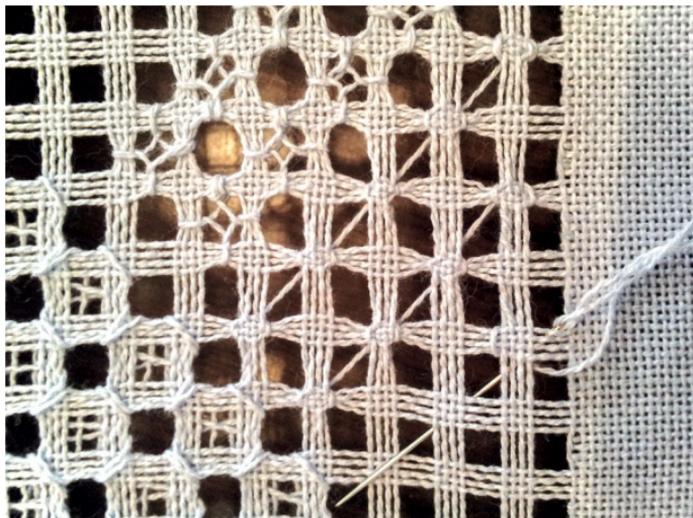
El primer día de nuestro encuentro de aprendizaje, Doña Elsa comenzó explicando cómo deshilar la tela, para lo cual nos pidió ubicar pequeños trozos de lino grueso en los tambores redondos de plástico y tensarlos muy bien «en Cartago solo usamos ese lino para aprender», decía Doña Elsa agregando que «el que se usa en las blusas es más tupido y fino», por lo que el deshilado demanda más trabajo y el calado luego se ve allí más elaborado. Hecha esta tarea base nos pidió que marcáramos un cuadrado en la tela usando la urdimbre y trama originales de esta como bordes. Para ello teníamos que sacar dos hilos horizontalmente y dos verticalmente para definir la forma del cuadrado. Después de eso, nos indicó que debíamos deshilar la tela dentro del cuadrado «dependiendo del tamaño del deshilado que quieras hacer, sacas o dejas hilos en cada lado, dos por dos, tres por cuatro, cuatro por cinco, también depende del grosor de los hilos, porque a veces los hilos de un lado son más finos que los del otro y entonces toca que sacar más o menos», decía ella, mientras realizaba

la tarea y nos hacía imaginar con su habilidad que ese primer paso era fácil, aunque en su explicación se pudiera intuir la dificultad que ella conllevaba.

El propósito de este primer paso es deshilar la urdimbre y la trama original del textil y hacerlo de forma simétrica y contenida dentro de los límites del cuadrado definido inicialmente. Luego de ello se cala el pedacito destejido, esto es, se pasa la aguja por encima y debajo de las hebras que han quedado del proceso de deshilado, como una forma de retejerlo. El deshilado genera una rejilla más grande que la que constituye la tela original y esta es la base del diseño del trabajo posterior. El tejido de la tela se debilita en este proceso de deshilado, lo que hacen las puntadas de calado es remendar la tela parcialmente destruida, tejiendo nuevos hilos dentro de los agujeros de la rejilla generada, y creando así un nuevo patrón en la superficie (figura 7).

En palabras de König (2013, p.578), este proceso modifica la identidad original del tejido, re-elaborándolo de tal manera que cambia su significado. Así, la figura cuadrículada de la tela original se ensancha primero y luego se adorna con hilos que van y vienen entrelazando las hebras que han quedado luego de la destrucción parcial de la trama y la urdimbre.

FIGURA 7. Calado en proceso. Muestra un lino grueso parcialmente deshilado (4x4) y la producción de una puntada llamada Punto Espíritu.



Fotografía: Laura Cortés, arreglos Santiago Lemus.

En esa primera jornada de trabajo con Doña Elsa no llegamos a la parte de tejido del calado. Pasamos casi cuatro horas deshilando el cuadrado en el pequeño trozo de tela. Algunas de nosotras apenas logramos terminar, en parte porque nuestro lino era más grueso, otras lo dejamos en la mitad del proceso porque nos aburrimos de sacar los hilos y pensamos

que no habíamos aprendido ni una puntada de calado, el día terminó sin saber cómo entrelazar la nueva cuadrícula y reconfigurar la estructura de la tela con las preciosas figuras teselares que Doña Elsa llevaba en su dechado. Nuestras mentes se silenciaron al contar los hilos uno por uno para que la rejilla fuera simétrica, nuestros dedos estaban adoloridos de sentir la tensión de los hilos antes de ser sacados de la tela de lino y de pelear con aquellos que no estaban dispuestos a ser deshilados y que terminaron rompiéndose en pequeños pedacitos durante el proceso. Doña Elsa nos animaba a terminar ayudándonos con la tarea, un trabajo que sus manos expertas hacían cuidadosa y rápidamente.

Destruir con cuidado el tejido es cuestión de aprender pacientemente cómo se comportan las telas urdidas cuando se tensan en los tambores de bordado. Las telas no pueden ser demasiado densas, es decir con muchos hilos, y la tensión del aro del tambor debe medirse en relación con esa densidad. Los hilos deben ser tomados de uno en uno, «si tratas de deshilar dos hilos a la vez, ellos no te dejan, se pegan entre sí» (Olivia, caladora de 65 años de edad).

La resistencia sutil con la que cada hilo se enfrenta a la tarea de ser retirado de sus compañeros se percibe dolorosa, el hilo se marca con fuerza sobre las yemas

de los dedos guardando la memoria de la trama y la urdimbre a la que pertenece y está a punto de dejar de pertenecer. Estas son percepciones encarnadas que las manos aprenden a apreciar a través de la interacción íntima y a veces dolorosa con los materiales y las herramientas usadas para calar; un aprendizaje que toma tiempo y práctica.

De vez en cuando, este aprendizaje íntimo tiene que ser re-aprendido u olvidado cuando las telas desaparecen del mercado debido a la decadencia de la industria textil colombiana y la llegada de nuevas telas de menor calidad desde tierras desconocidas «no se puede encontrar más tela buena para bordar calado, la ectamina se ha ido, en cambio, está esta otra tela (mostrándomela) que es demasiado rígida para deshilar o esta otra que sale con facilidad pero que no se puede contar, teniendo que adivinar dónde deben ir los agujeros, y por lo tanto se tarda siglos en deshilar. El trabajo es precioso al final, pero la gente en últimas no lo paga» (Celmira, caladora de 60 años).

En este contexto, el cuidado en la destrucción de los textiles no es un deseo, ni una norma; es el aprendizaje de una habilidad encarnada, un devenir silencioso y lento con las telas y los hilos. Ahora bien, la silenciosa y tranquila disposición corporal de las bordadoras no debe confundirse con la sumisión (Prain, 2011).

En efecto, se trata de un estado activo y concentrado en el que se entrecruzan las relaciones entre quienes calan y las telas que se destruyen cuidadosamente con el desbaratador y su horquilla filuda.

El remiendo es una parte central de esta cuidadosa destrucción. Al deshilar, las bordadoras a veces se equivocan y sacan hilos que no deben ser retirados, y entonces un cuadrado de dos por dos hilos rotos, resulta de tres por tres o de dos por cuatro. Esto afecta la simetría de la rejilla que se está creando, un resultado que es necesario para producir el efecto telear de las figuras caladas. Al retirar más hilos de los que corresponde, las caladoras se ven en la necesidad de remendar el deshilado. Para ello, mueven cuidadosamente los hilos de la tela que no se han retirado y con esto rellenan el espacio extra haciéndolo más pequeño, o vuelven a tejer este espacio añadiendo un nuevo hilo a la tela, pasando por arriba y por debajo de las hebras de la urdimbre o de la trama, que aún permanecen sostenidas a la grilla original de la tela.

En cualquier caso, el propósito de este remiendo es cubrir el error, y crear una ilusión de simetría y perfección (König, 2013) que de alguna manera también oculta la mano de obra de la reparación, pues la belleza de los calados es que se perciban simétricos. El remiendo cuidadoso de un error producido en el

proceso del deshilado está destinado a ser un trabajo invisible. Por lo tanto, cuando el daño de la tela es demasiado grande, pues se han removido demasiados hilos cuando deberían haber sido menos, remendarla se vuelve una tarea imposible. Este tipo de remiendo, que repara parcialmente la destrucción desmedida implica desarrollar un conocimiento íntimo sobre los materiales textiles desde el cual sea posible deshacer su manufactura para luego transformarla dentro de los límites dejados por su propia destrucción, así como descifrar cuando el tamaño de la destrucción no ha dejado paso para una reparación viable.

Como he dicho, el bordado del calado es también una forma de reparar el tejido deshilado a través de nuevos diseños en su superficie: las puntadas refuerzan el tejido, mientras lo decoran, pero también enmarcan el diseño mientras que reparan sus contornos, creando una contención para el proceso de deshilado; deteniendo así la destrucción cuidadosa que hace posible el calado en primer lugar. Esto releva la relación íntima que existe entre el gesto de deshacer el textil, para luego re-tejerlo. Aunque esa relación suponga la invisibilidad del trabajo cuidadoso del deshilado, cuando la entendemos como sostén podemos captar más abiertamente otros valores encarnados en la destrucción cuidadosa y reparación,

más allá de la invisibilidad; entre ellos la tranquilidad que produce el proceso de deshilado, el compromiso con las materialidades, sus límites, posibilidades y la creatividad que emerge al reconfigurar la estética de la superficie destruida. Valores que, a su vez, están muy próximos a otras prácticas de cuidado orientadas a la sostenibilidad de la vida (Fischer y Tronto, 1990).

El calado es un trabajo precioso, las telas ganan vida y se resaltan con su laboriosa manufactura, esta visibilidad, sin embargo, está sostenida por un trabajo de destrucción cuidadosa y de remiendo que son invisibles. Es invisible el tiempo que consume contar hilos tupidos y retirar hebras de la tela para conformar simetría, como es invisible la resistencia que estas hebras hacen sobre los dedos que intentan retirarlas de su urdimbre original, el pequeño dolor que causan y la marca que van dejando sobre el cuerpo. Es invisible el trabajo de reparar el proceso de destrucción cuando este ha sido desmedido, el movimiento preciso de retejer o de acomodar hebras que han sobrevivido a la destrucción para lograr esa necesaria ilusión de simetría. Es invisible el conocimiento que tiene quien deshila el material y que le permite sumergirse en su manufactura para poder destruirla parcialmente y repararla cuando es necesario detener esa destrucción. Todas esas invisibilidades

sostienen la preciosidad del calado, son ellas las que hacen posible su vitalidad.

Desenredar

Hubo un tiempo en que pensé, junto con otras, que el hacer textil era una secuencia de repeticiones sistemáticas y ordenadas que podían entenderse como un lenguaje matemático. Esa era una explicación sencilla y visible. Yo seguía los patrones de las puntadas de tejido y luego de un tiempo podía ver esas repeticiones convertidas en patrones, en lo que mis manos habían producido. Esta explicación se ratificaba cuando leía novelas literarias y crónicas periodísticas que me hablaban de cómo esos patrones podían llegar a esconder mensajes en periodo de guerra. La puntada derecho y revés del tejido con dos agujas o los espacios llenos y vacíos del punto de cruz bordado, se traducían en líneas y círculos de lenguaje morse o en unos y ceros de lenguaje binario de programación. Se tejían suéteres con códigos fuente, medias con mensajes ocultos para soldados, mensajes secretos en patrones de costura (Haring, 2015; Zarrelli, 2017; Dueñas Vinuesa, 2009).

En ocasiones esta comprensión de lo textil como un lenguaje ordenado se complejizaba más, pero mantenía el supuesto de que había una cierta lógica matemática descifrable en su hechura. O que

la hechura misma descifraba y al mismo tiempo ayudaba a complejizar, como es el caso de la iniciativa de la matemática Daina Taimina de representar con figuras tejidas en croché la geometría no euclidiana y su espacio hiperbólico⁷. En mi trabajo de campo con Cartago me encontré con una de esas comparaciones complejas entre la matemática y el bordado.

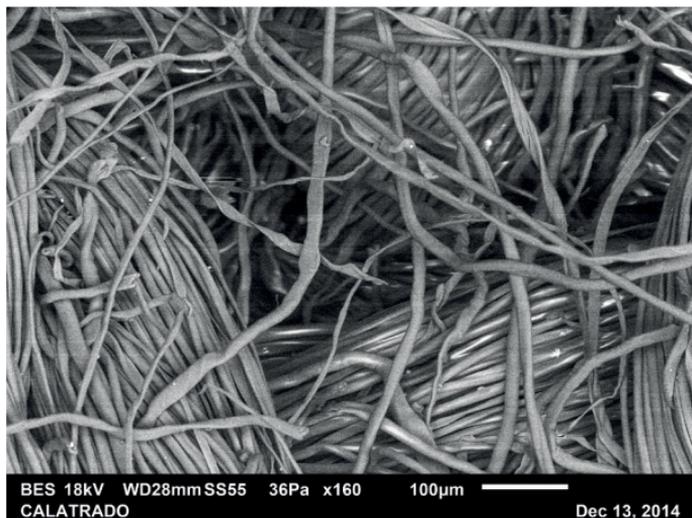
Las figuras teselares que las maestras caladoras producían en las telas con trama y urdimbre, hacían pensar a personas venidas del mundo de la ingeniería informacional en cómo esta técnica podría contribuir a representar materialmente el concepto de redes que se utiliza para comprender y figurar el internet de las cosas. Tal fue el interés que produjo el calado a una de estas personas que quiso tomar una foto microscópica de un dechado con algunas puntadas de esta técnica. Y fue allí que la comprensión del hacer textil como algo sistemático y ordenado, matemático y figurable, comenzó a cuestionarse para mí. La imagen de la fotografía microscópica (figura 8) dejaba ver que el

7 Esta propuesta es luego retomada por las hermanas artistas y matemáticas Christine y Margaret Wertheim quienes convocan a una intervención de activismo textil a gran escala para tejer en diferentes partes del mundo arrecifes coralinos en croché usando fibras orgánicas y plásticos desechables como una manera de denunciar la muerte de estos ecosistemas por causa de la contaminación (Haraway, 2019).

aparente orden que se buscaba descifrar en las tesselaciones figuradas por el calado estaba sostenido por múltiples enredos y rupturas.

El enredo y las rupturas no solo estaban presentes en ese nivel microscópico de lo textil visible

FIGURA 8. Imagen microscópica de calado. En los costados se puede ver la reunión de hilos que se producen luego de la secuencia repetitiva de movimientos para retejer los hilos de la trama y la urdimbre original de la tela. En el centro hay hebras rotas y muchos hilos enredados.



Fotografía: Archivo Artesanal Tecnológica, arreglos
Santiago Lemus.

y ya hecho; como gesto era algo que aparecía todo el tiempo en el hacer mismo. De modo que, si bien para la ingeniera interesada en descifrar el lenguaje geométrico del calado este zoom-in sobre su manufactura había clausurado su interés por descifrar la matemática de la técnica, en el sentido de que para ella era difícil imaginar que pudiera existir una configuración *simpoiética*⁸ entre las figuras teselares y las rupturas que la constituían (Haraway, 2019), para mí la fotografía reportaba algo que yo percibía con frecuencia en mi aprendizaje y la manipulación de materiales que este conllevaba. Los hilos se enredan de tanto ir y venir sobre la tela o en los movimientos circulares que componen el tejido, las hebras que les constituyen se van afinando con el rozamiento de un material sobre otro y en ocasiones se quiebran antes de fijarse en el trabajo o al ser atravesadas por las agujas con algunas puntadas.

El movimiento enredante y destructivo presente en la configuración de bucles y propio del hacer textil genera fascinación. Sobre este Ingold (2007) señala que al hacerse, los bucles contienen la fuerza de destruir o

8 Neologismo propuesto por Donna Haraway para hacer referencia a un sentido de creación y de vida que es relacionar y que supone un hacer-con, las y los otros, con lo otro, un hacer juntos.

crear superficies, dependiendo de si estos logran en su movimiento transformarse en nudos o desanudarse. Los nudos, son para este autor enredos que contienen el espacio y este espacio, contenido entre los nudos, es lo que configura la superficie del tejido. Miro la ruana que tengo puesta y que tejí en croché, percibo sus patrones y me detengo sobre su superficie, la acaricio, observo y atravieso con mis dedos los espacios entre las lanas, sigo la forma como los hilos fluyen y se sostienen entre sí al atravesar y configurar esos espacios. Pero no puedo dejar de pensar en que para que esa superficie exista como un enredo de bucles anudados, hubo mucho que desenredar y desanudar.

Encuentro fluidez en la relación entre generación y destrucción mientras el tejido va emergiendo, fluidez entre anudar y desanudar, anudar, anudar, anudar y desanudar... la generación de superficies está sostenida por su destrucción parcial y cuidadosa. La destrucción parcial es reconstruida por el tejido. Sobre esto Haraway nos recuerda que la vida y la muerte están inexorablemente enredadas y trenzadas, la muerte es abono para la vida, y que ese entrelazamiento es un feminismo especulativo, un hacer figuras de cuerdas, un hacer tejido, «es pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos» (Haraway, 2019, p. 22).

Los hilos se enredan todo el tiempo y en ese enredarse se quiebran o se anudan. Los filamentos que componen las hebras se rozan entre sí en el movimiento del tejido o con las hebras de las telas al atravesarlas en el bordado o la costura. En ese roce las hebras se debilitan con la ruptura de los filamentos, pero allí también pueden generarse encuentros íntimos entre estos. Un filamento se encuentra con otros y juntos se abrazan, se entorchan y hacen con ello que la hebra se enrede sobre sí misma. Ese encuentro, sin embargo, entorpece el fluir del tejido, frena el hilo al atravesar la tela y enreda la lana que se está tejiendo. Es un encuentro que llama a ser deshecho y a pausar el hacer.

Para hacer lo textil, para bordar, tejer, costurar, al tiempo que es preciso un trabajo de hacer nudos en los que las superficies se van configurando con el movimiento el de cuerpos y materiales, es preciso también deshacer los nudos que se producen en ese movimiento y los roces y fricciones que le son constitutivos. En otras palabras, hay nudos que anteceden los nudos que se fijan en el hacer textil y que para que el hacer textil exista deben desanudarse. Estos nudos que necesitan deshacerse y que se producen por el movimiento del hacer textil, son distintos de aquellos que en el tejido de punto se utilizan para

fijar el ovillo a la aguja, para unir lanas o rematar tejidos, y a aquellos que ocasionalmente se usan en el bordado para iniciar una puntada y fijar el hilo a la tela o para fijar la puntada a esta cuando el hilo se está terminando.

El movimiento de deshacer nudos para luego seguir en la labor textil supone una pausa en la que quien teje o borda se envuelve con el material para desenredarle, contempla el trabajo hecho y toma perspectiva de sí misma «... la feminidad y su inculcación es un hilo molesto y retorcido de benevolencia y menosprecio. El truco está en deshacer el nudo sin romper el hilo y desenredar el bello trabajo, para valorar lo que se ha construido como femenino y al mismo tiempo escapar de esa red que nos constriñe» (Collins, 2016).

Doña Elsa me enseña una técnica para deshacer los nudos que se producen con el trabajo textil: cuando el hilo se enreda hay que soplarlo suavemente, para con ello ampliar la superficie que está conteniendo y permitir así que se rompa el abrazo que se ha generado con los filamentos. Este soplo posibilita dimensionar qué parte del hilo ha sido atrapada por los bucles del movimiento de la aguja y así saber en qué dirección halar y con qué fuerza para deshacerle. El nudo se produce por el movimiento rápido y frecuente del ir

y venir de las agujas sobre sí mismas enlazando hilos o lanas. Desanudar supone detenerse, observar el movimiento materializado en el enredo y devolverse sobre él. No es posible desanudar sin pausar el tejido, pero esa pausa en todo caso implica movimiento.

En ocasiones, cuando el tiempo para pausar no existe, el cuerpo no se detiene para observar el nudo e identificar qué fuerza tiene que hacer y qué extremo del hilo debe halar y cuál no. Esto conlleva a que el nudo en lugar de deshacerse se afiance y cuando esto ocurre, es imposible deshacerle. En estos casos las únicas alternativas son cortar el hilo y retomar el movimiento con uno nuevo o afinar el nudo, apretarlo tanto como sea posible para que pueda seguir circulando por entre los espacios de las superficies textiles. Por más de que este se afine mucho, el nudo genera mayor rozamiento en el movimiento, que al atravesar o entrelazar llama la atención sobre la presencia de algo que irrumpe incómodamente el fluir del hacer textil y que termina derivando en que las hebras se quiebren definitivamente. En todo caso esta opción no es nunca deseable. Los nudos en el hacer textil se producen por el ir y venir de las puntadas, pero si llegan antes de estas, deben deshacerse, de lo contrario el trabajo se entorpece y la obra pierde la

belleza que busca. Es necesario desanudar y para ello es necesario detenerse.

La tarea de desanudar supone atención en el movimiento antes de que las puntadas se realicen o de que se fijen en la superficie que se está configurando con ellas. Supone también un cierto movimiento corporal: el hilo se entorcha sobre sí mismo de forma vinculada con el ir y venir de las manos que enlazan materiales, es el cuerpo que borda o teje el que genera el nudo y es ese mismo cuerpo el que se detiene con resignación para luego volver a moverse lentamente y deshacer el movimiento descifrando cómo crear espacios que permitan dimensionar la forma en que el hilo ha sido atrapado por sí mismo. Se deshace un nudo y se sigue con el trabajo y como ya he dicho, es el trabajo mismo el que genera otros nudos después. La tarea es permanente, hacer, enredar, producir nudos, detenerse, desanudar, seguir haciendo y así, una y otra vez.

Soy buena para desanudar, me gusta seguir el movimiento inverso que han producido los entorchamientos de mi cuerpo y descifrar la manera en que puedo deshacerlos con mis manos también, se produce en mi un pequeño triunfo cuando logro desbaratar ese enredo. Pequeño, pues el trabajo no está ahí, sino en seguir con la tarea textil en la que

estoy, pero también, quizás, por la escala de los movimientos que le hacen posible. Me detengo sobre el hilo anudado, voy adentro, incluso con mi soplido, muevo sutilmente el material buscando que este me indique qué movimientos aprietan y cuáles sueltan, pero también buscando generar espacio en sus propios aprisionamientos. Todo esto pasa rápidamente y la tarea continúa, sin desanudar, y la pausa que ello conlleva, esta no podría seguir.

Ese talento para desanudar se transfiere a mi escucha, cuando mis estudiantes o colegas me comparten sus enredos, cuando están intentando escribir sus investigaciones. Puedo seguir la forma en que han construido los argumentos y encontrar las veces en que este se presenta enredado. Les ayudo a pensar cuando están sus ideas anudadas, a ver cómo se aprisionan ellas a sí mismas. En esa tarea también hay un trabajo de detenerse, las palabras escritas o dichas por estas personas son el hilo, yo la mano que ayuda a desanudar, ellas las manos que continúan el tejido. No es tan fácil desanudar el propio pensamiento como lo es desanudar el propio tejido. He tenido que escribir mis pensamientos muchas veces y deshacer otras tantas lo pensado en la escritura para entender lo que necesito decir, deshacer y desanudar el tejido ha sido de ayuda en esa tarea.

Un breve recoger: Los límites del hacer en el deshacer

El deshacer se esconde en el gesto textil de repetir, el deshacer se repite y es múltiple. Desbaratar, deshilar, desenredar son versiones mínimas de un gesto que se despliega de formas propias en la particularidad de cada hacer textil y del cuerpo que lo encarna. Un cuerpo que deviene en el movimiento con los materiales con los que se encuentra, unos materiales que recuerdan lo que eran y cómo el hacer textil les transforma, en ocasiones resistiéndose a esa transformación que supone volver a ser lo que eran antes de integrarse en el hacer textil. El cuerpo hace y se hace en los movimientos repetitivos y así mismo hace y se deshace en el deshacer; como los materiales textiles, el cuerpo también se resiste.

El deshacer le implica al cuerpo detenerse, pausar, contemplar el recorrido que se ha hecho, para identificar allí los rastros del movimiento inscrito en el material en el que el rumbo del ir y venir de la aguja con los hilos se truncó y perdió su cadencia. Esa contemplación es sucedida por un desbaratar lo recorrido, los tiempos de ese devolverse cambian dependiendo de la experticia que tenga quien hace y encarna lo textil, pero siempre, implican resignación. Un reconocer que lo hecho necesita volver a hacerse, y que ese volver

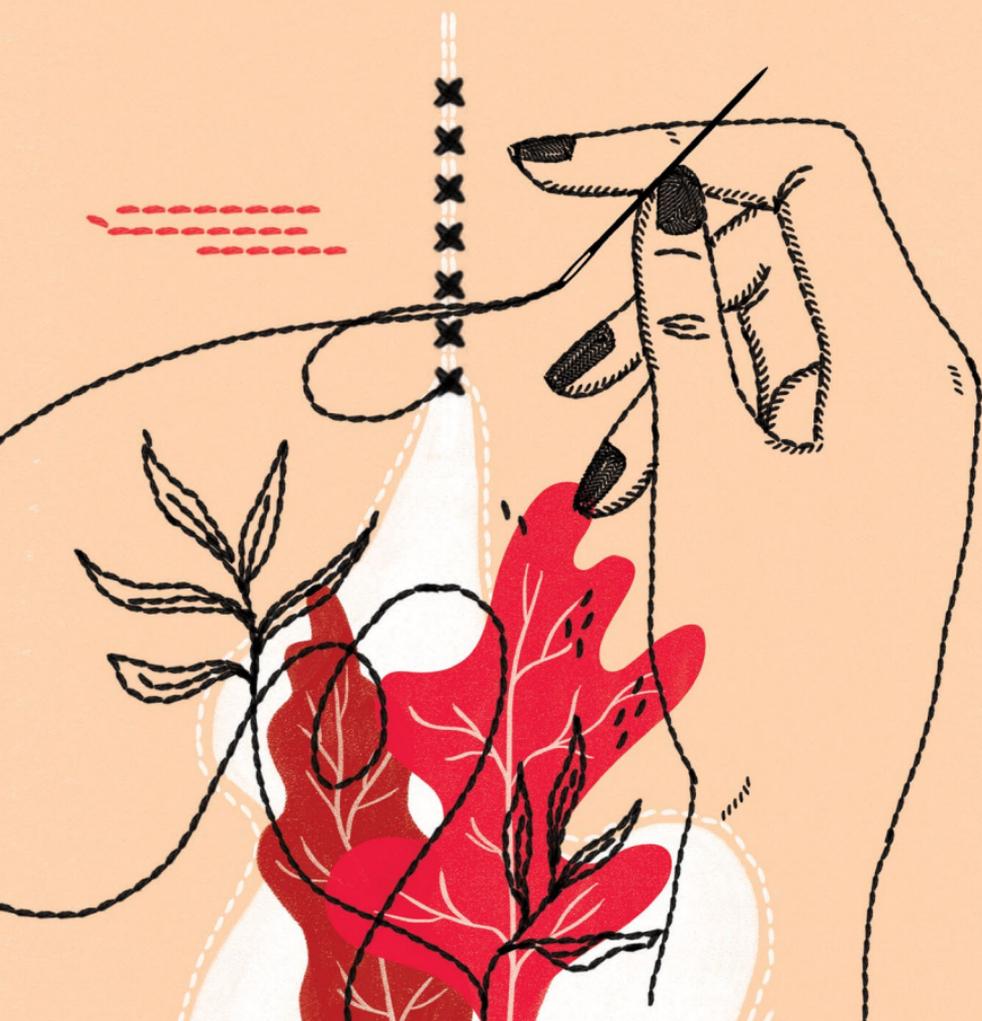
está sostenido por el deshacer, solo es posible en él. Un reconocer que trae consigo un aprendizaje, que implica una pausa, un recordar el tiempo pasado y el que ha de pasar de nuevo, un afianzar el fluir de la vida con sus pérdidas. Deshacer para hacer es un *generar-con*, una *simpoiesis*, un continuo de cuerpos y materiales que se enredan y atraviesan, se rompen, se sueltan, se hacen y destruyen y en ese continuo, en las pausas que le hacen posible, está el tejido que permanece, la vida posible en medio de las ruinas y de la precariedad (Tsing, 2015; Haraway, 2016).

Ahora bien, a pesar de lo generativo que es este movimiento y de los tiempos que convoca, no todo se puede deshacer y no todo lo que se deshace puede ser hecho nuevamente. La vida es frágil, la de los cuerpos que hacen y la de los materiales textiles con los que estos se expresan, contienen, cubren y abrigan. Las prácticas de destrucción que constituyen el hacer textil necesitan ser cuidadosas, tomarse su tiempo, generar resignación, trabajar con la resistencia y lentamente y con responsabilidad retomar el flujo del trabajo de manufactura. Sin ese cuidado los hilos se fragmentan y las superficies se desvanecen, la frustración se acumula y el dolor no deja que el tejido pueda seguir.

El deshacer con cuidado permite sanar, dar curso a los duelos, desenredar las hebras que hacen que el

movimiento no fluya y cortar los nudos que se han instalado en los hilos del bordado o el tejido. Cuando no hay cuidado el tejido y las hebras se deterioran y la posibilidad de la vida en los cuerpos humanos-textiles se trunca. Se deshace con cuidado lo textil para no destruirlo todo, en ese gesto está contenida la creación, se deshace siempre para volver a hacer, para seguir haciendo.

REMENDAR PARA RESISTIR



Esta mañana al ponerme unas medias veladas recordé que hace unos días las había remendado en los dedos. No tenía presente que estaban así cuando las saqué del cajón, fue solo cuando las tuve sobre mi cuerpo y que vi la marca del remiendo sobre la frágil malla que recordé ese trabajo. Aprecié el remiendo, lo sentí, me pareció chambón, pero funcional: un recordatorio de la materia misma, del daño causado y de mi intervención para contenerlo. Recordé todas las cosas que he remendado, cuya memoria me trajo el remiendo de mis medias.

Tengo unos individuales que hice cuya tela quedó cosida muy en el borde, soltándose en la primera lavada, los reparé uniendo con un punto festón de color contrastante. La costura del cuello tortuga de un buzo negro también se fue soltando luego de diez años de uso, con hilo rojo hice un pasado muy apretado que pareció dejar un gusanito sobre el tejido deshecho. Un vestido de baño de rayas fucsia

también se descosió en una costura y siguiendo la misma técnica del buzo dejé en ella otro gusanito, esta vez de color verde.

Mientras iba encadenando estos recuerdos, pensé también en todas las veces que mi compañero me ha pedido que le pegue los botones caídos o por caerse de sus camisas y pantalones. Esos remiendos funcionales se fueron mezclando con aquellos que he hecho buscando que se noten. Unos días después decidí cubrir la manga motosa de otro saco negro, con más de veinte años de uso, con unas flores bordadas en naranja, rosa y amarillo (figura 9).

FIGURA 9. Remiendos cotidianos.
Abajo: buzo negro remendado en rojo.



Izquierda superior: vestido de baño con remiendo verde.
 Derecha superior: individual remendado con punto festón.
 Abajo: manga de saco con motas cubiertas por bordado.



Fotografía: Santiago Lemus.

Lo que primaba en ese recuento mañanero no era una reflexión sobre el daño de la materia en sí, sobre su ruptura o deterioro. Por el contrario, me concentraba en la forma en que este daño había sido suspendido, intervenido por mí para continuar con la vida de las cosas, para perdurar su existencia resistiendo el paso del tiempo (Tuck, 2009). Esa reflexión sobre las marcas dejadas sobre la materia, al momento de contener su destrucción, comenzó a ocupar mis recuerdos ese día.

Luego de vestirme con las medias remendadas, doblé el pijama y al hacerlo noté que, en la manga, a la altura del codo comenzaba a crecer un pequeño agujero. Vi sobre una mesa auxiliar un botón suelto, colocado allí como diciéndome «me he caído y estoy aquí para recordarte que este no es mi sitio». Al limpiar el mesón de la cocina, el limpión también me dejó saber que se estaba deteriorando. Y la lista fue creciendo con el paso del tiempo y de los días por venir. Encontré que las costuras de otros individuales también se habían descosido, que otras medias de tejido se estaban rompiendo en el talón, que las cremalleras de un vestido estaban soltándose de la tela. Anoté todos los casos para recordarlos y cuando he tenido tiempo los he ido remendado, para luego tacharlos de la lista, pero esta no parece dejar de crecer y crecer,

y yo no siempre tengo el tiempo de remendar todo lo que me llama a ser remendado.

Como todo hacer textil, el hacer remiendo está compuesto de gestos repetitivos. Los hilos van y vienen sobre la tela para sostener su deterioro y esto se repite y se repite hasta que los agujeros quedan contenidos en ese ir y venir, en algunos casos ocultando su propio rastro. Es más, el remendar en sí es repetición, porque las piezas textiles se van desgastando y deben ser remendadas una y otra vez cuando llaman a ser reparadas. A veces, esos llamados no son audibles, es normal que las telas se desgasten y es fácil dejarlas seguir ese curso, sin encontrar el tiempo para contener su deterioro.

Esa repetición que es el remendar como gesto textil particular tiene una dimensión temporal. En el remendar se reconoce el paso del tiempo sobre la materia que en el uso se debilita, para luego tomarse el tiempo de contener ese paso y con ello dar continuidad a la vida, alargando la existencia de las piezas textiles en el futuro, las cuales nunca quedan iguales después de ser remendadas. Tiempo pasado, tiempo presente y tiempo por venir, se entrelazan en el repetir del remendar y el remendar que se repite ¿Qué pasa con esa confluencia de tiempos cuando

el tiempo para hacer remiendo no se abre espacio en la rutina del devenir de la vida?

Vuelvo a mis medias veladas para intentar ubicar estos tiempos entrelazados en el remendar. Las medias son azules y el remiendo no es muy pulido, un hilo blanco amarra los extremos que rodean el agujero de forma alargada y, haciendo un zigzag, lo va recorriendo de arriba hacia abajo y de regreso, formando unas cruces no uniformes y con esto cerrando esa ruptura particular de la materia (figura 10). Al observar los dedos de mis pies cubiertos por las medias vuelvo a reconocer que se trata de un remiendo funcional, pues permite que el agujero no se siga expandiendo y por tanto que yo siga pudiendo usar las medias, pero como está ubicado en una zona que se cubre por el zapato no me preocupé mucho porque su realización fuese más pulida. Tengo otras medias veladas que he remendado en el mismo lugar, pero en ellas he usado hilos del mismo color de la materia a ser reparada, lo que hace que el remiendo se note menos. A los remiendos y a quien remienda, parece no bastarles con cumplir una funcionalidad, como permitir la continuidad de la vida útil de lo remendado, de hecho, en su hacerse modelan la vida al tiempo que la remiendan, dándole ciertas características, a veces ocultando el paso del

tiempo, a veces embelleciendo la materia, siempre generando perdurabilidad y resistencia.

FIGURA 10. Medias remendadas.

Arriba: medias veladas azules remendadas con blanco.

Abajo: medias remendadas con hilo del mismo color.



Fotografía: Santiago Lemus.

Remendar medias no fue una tarea que estuve dispuesta a hacer siempre. Hubo un tiempo en que las medias se rompían y yo las botaba a la basura para comprarme otras, algo que pasaba con mucha frecuencia, pues el material es frágil y comprarlas tampoco era muy costoso; definido esto en términos personales de tiempo y dinero. Entrar en esa lógica era sencillo, y la veía como una oportunidad de cambio, de tener algo nuevo. Sin embargo, llegó un momento en que ese acto repetitivo de desechar la materia me generó preguntas. Las cosas se usaban y se rompían, se usaban y se rompían, y en el ritmo de la vida el cambiarlas era sencillo y resultaba incluso atractivo hacerlo. No puedo decir qué pasó en concreto conmigo que comencé a pensar distinto ¿qué pasaba con esa materia que desechaba?, ¿realmente no podía seguirse usando?, ¿por qué se dañaban tan rápido las cosas?, ¿cómo estaban hechas?, ¿quién las hacía? Estas preguntas sobre la política de las cosas comenzaron a acumularse y así mismo yo empecé a toparme con iniciativas de trueque, re-utilización y modificación de ropa, todas orientadas a configurar una cierta práctica material que fuese en contravía de un movimiento de consumo poco consciente con el devenir de la materia en un sentido más integral

y ecológico (Callén Moreu y López Gómez, 2019; Callén Moreu et al., 2016; Middleton, 2019).

Mis prácticas de consumo textil cambiaron también, dejé de comprar cosas y por un tiempo los rotos de mis medias veladas no se volvieron una preocupación. Me las ponía así y ya. Cuando conocí el calado cartagüeño en el 2013, fui entendiendo la intervención que esta técnica hacía sobre la materia como una forma de remiendo, pero para que esto se me tornara visible me fue preciso ver a las mujeres caladoras remendar otras cosas primero. Este gesto textil hacía parte integral de su cotidianidad, ellas recogían dobladillos descosidos, pegaban botones, arreglaban costuras, y de forma más elaborada recortaban partes de blusas desgastadas y componían nuevas prendas acoplando las partes que estaban en mejor estado con nuevos materiales (figura 11). Esto volvía a resaltar para mí ese objetivo de restaurar la funcionalidad que yo veía tan en el centro del remendar, pero al mismo tiempo me revelaba que ese hacer no se quedaba allí, que su potencia como gesto textil estaba también en la búsqueda por trascender la funcionalidad.

El remiendo en todos estos casos era imperceptible, ellas buscaban que fuese así «usted no quiere que

se vea remendado», me decían, agregando luego «eso sería como llamar a la pobreza», con lo que establecían un vínculo verbal entre el deterioro de la materia y un cierto lugar de clase que debía ocultarse o prevenirse (König, 2013). El trabajo minucioso de simular que las telas no se habían roto al remendarlas tomaba mucho tiempo y suponía para ellas una íntima relación con la materia desvencijada, cuya estructura necesitaban conocer para poder reparar (Callén Moreu y López Gómez, 2019).

Sin embargo, el objetivo en todo caso era que ese trabajo cuidadoso al final no se notara, lo cual no dejaba de resultarme paradójico ¿cómo era posible que trabajaran tanto en remendar telas que se estaban consumiendo por el tiempo y el uso y que al mismo tiempo no quisieran que ese trabajo fuese visible?, ¿cómo era que la visibilidad del remiendo estaba en su capacidad de esconder el trabajo de su manufactura o, dicho de otro modo, que la manufactura era justamente producir su invisibilidad? Era como si remendar, al tiempo que entrelazaba tiempos pasados, presentes y futuros, los volviera invisibles, al volver invisible el agujero que es la marca del tiempo, el remiendo que lo contiene y con ello el trabajo de manufactura que sostienen dicha contención.

FIGURA II. Remiendo con falso calado. Remiendo de una blusa cuya tela base se ha deshecho por el uso. Doña Elsa ha recortado la parte bordada en punto de cruz y la agrega a una tela de color similar, creando un falso calado en la parte de la unión. Es falso pues no se ha producido por el deshilado, sino que este ha sido simulado con hebras que unen la tela nueva con la superficie recortada de la prenda usada.



Fotografía: Archivo Artesanal Tecnológica,
arreglos Santiago Lemus.

Con estas preguntas en el horizonte los remiendos comenzaron a perseguirme, los veía por todas partes, descubrí la potencia del calado como constituido por este gesto textil en su tarea de reconfigurar estructuras y con él me encontré el diálogo material-corporal al que esta técnica invitaba a quienes lo realizaban. No solo se remendaban telas desgastadas o cuidadosamente destruidas, al buscar suspender el daño con el remiendo, estas mujeres se creaban espacios en los que sus propias heridas lograban cicatrizarse (Tuck, 2009), incluso aquellas que parecían no ser visibles, pues se anclaban en lo más profundo de sus emociones.

Reconfigurar la vida

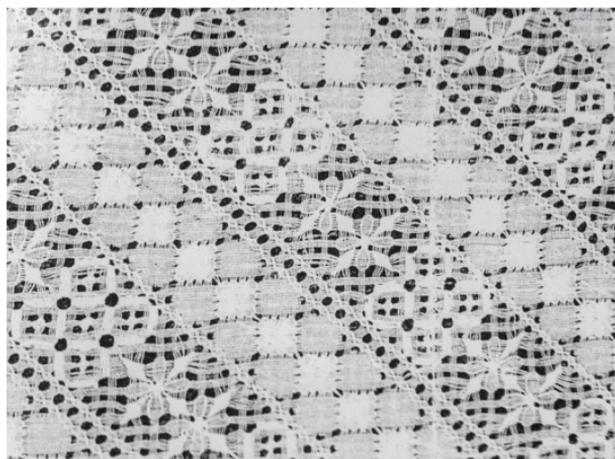
Cuando conocí a Doña Elsa tenía 80 años, vivía en Cartago con su hija, su nieto y una empleada doméstica, Olivia, de 65, a quien no tenía cómo pagar una mensualidad, pero a quien daba techo y comida, además de hacerse cargo de su pensión. Doña Elsa no pagaba su propia pensión, pero si se encargaba de la de Olivia, quien, al no tener familia, ni bienes, podría quedar en la calle cuando Doña Elsa faltara.

Doña Elsa enseñó el calado a Olivia cuando esta comenzó a trabajar y vivir con ella hace más de cuarenta años. En ese tiempo su esposo, un hacendado del café de la región, murió y le dejó a ella sus deudas,

las cuales pagó con la tierra que tenían. Doña Elsa se quedó sola al frente de la familia con la casa y con lo que le llegaba del bordado y la costura. En esos cuarenta años también murieron sus dos hijos varones, a quienes asesinó el narcotráfico que imperaba en la región en los años 80. La hija de Doña Elsa, Ana Lucía, es sorda y trabaja como profesora de lenguaje de señas en Pereira, no gana mucho, pero esa es la única entrada medianamente estable que tienen, se las arreglan con remesas de sus hermanos que viven en Estados Unidos y con trabajitos de costura y bordado, que con el tiempo han ido escaseando.

Doña Elsa es una gran bordadora, tiene múltiples dechados que lo comprueban, además de algunos libros con puntadas y miles de fotocopias de blusas caladas que ella sabe reproducir con solo observar la imagen en blanco y negro (figura 12). Su trabajo es pulido y delicado, pero sus ojos ya no le funcionan igual y sus manos tampoco. Se cansa bordando, por lo que aunque continúan llegándole algunos pedidos, ya no tiene la fuerza de seguirles el ritmo. Algunos de estos encargos de calado se los transfiere a Olivia quien con el tiempo ha perfeccionado la técnica, al punto de destinar algunas de sus horas libres a enseñar puntadas a presos de la cárcel Las Mercedes.

FIGURA 12. Fotocopias de calados. Son tomados de prendas hechas y vendidas y guardados en cajas de zapatos, al observarlos las caladoras logran imaginar cómo repetir la imagen.



Fotografía: Archivo Artesanal Tecnológica,
arreglos Santiago Lemus.

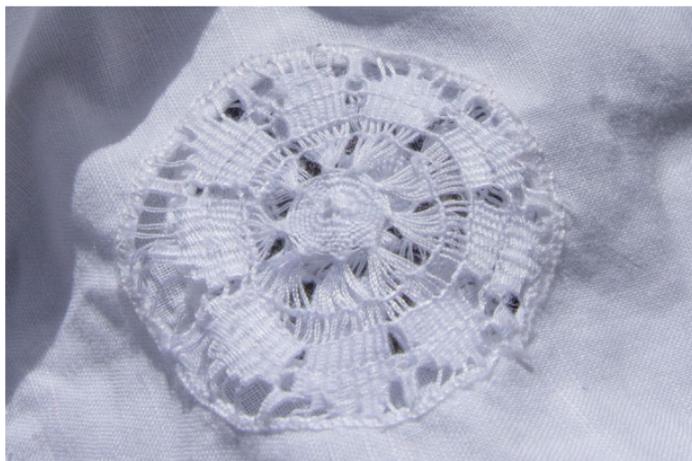
El calado es una técnica de bordado que, a diferencia de otras, interviene en la superficie de la tela, reconfigurando su estructura base; lo que es necesario pues, como explicaba en el capítulo anterior, esta forma de bordar tiene como punto de partida el deshilado, una labor que implica la parcial y cuidadosa destrucción de la trama y la urdimbre de lienzos de lino o algodón finos; es decir tejidos con muchos hilos. El ejercicio re-creativo que conlleva calar, se realiza, tradicionalmente, con hebras del mismo color de la tela, cuya estructura parcialmente destruida se está interviniendo. Esto da la impresión de que el diseño hace parte del material base y no que ha sido agregado con posterioridad. La aguja enhebrada atraviesa los espacios vacíos dejados por el deshilado, buscando con ello entrelazar de formas diversas las hebras de la trama o de la urdimbre que han quedado después del deshilado. Esta tarea está orientada a amarrar estos hilos entre sí a través de ese entrelazamiento, para darle firmeza a la estructura debilitada. Ello es una forma de sostener la destrucción cuidadosa producto del deshilado y hacerlo creando en la tela una estructura más compleja y por ello también más bella.

Los diseños que se generan en este ejercicio envolvente responden a lo que la grilla producida por el deshilado permite, en este sentido es que tienen

una apariencia teselar, es decir, que toda la superficie deshilada queda recubierta con un patrón compuesto por figuras que guardan cierta regularidad, en tanto que están hechas en espacios de naturaleza ortogonal. Teniendo en cuenta que las figuras se producen con el objetivo tácito de sostener y dar estabilidad al tejido base, estas no se crean de forma aislada e independiente, sino que van emergiendo línea a línea en el ir y venir de los hilos que entrelazan la trama y la urdimbre debilitada. En general, no es posible hacer una figura y luego otra, hay que ir las haciendo todas al tiempo y de a poquitos. En algunas ocasiones los diseños no están compuestos de varias figuras tesselares, sino de una figura única tipo mandala que se construye, igualmente línea a línea, desde el centro hacia afuera en forma circular no espiralada (figura 13). Todas estas características hacen que el calado sea una técnica que demande mucha concentración.

Observo a Olivia calar un trozo de lino que le han encargado para una guayabera. Es media tarde, la casa está tranquila y ya todas las labores relacionadas con el almuerzo, la limpieza de la cocina y el arreglo de la casa están hechas. Ella está sentada junto a una ventana de la casa en silencio. Hace calor. Si presto mucha atención alcanzo a escuchar sus manos rozar la tela tensionada en el bastidor circular con los

FIGURA 13. Calado en formato circular.



Fotografía: Santiago Lemus.

movimientos de la aguja enhebrada. De repente ese silencio se rompe. Doña Elsa desde la cocina le pide a Olivia que le recuerde dónde se encuentra una cinta que está buscando. Olivia no escucha, sigue en la labor y vuelve el silencio por un instante. Doña Elsa repite la pregunta otra vez, ahora en un tono de voz más alto. Luego de una pausa, Olivia le responde distraída de la solicitud con una voz que suena lejana «¿Qué? ...», «¿Qué dónde está la cinta?», vuelve a repetirle Doña Elsa por tercera vez. Pasan unos segundos en los que Olivia termina de entrelazar una línea de su diseño y levanta la cabeza con cara de frustración, «En el mueble ... del ... comedor», dice lentamente y de forma muy suave, para luego pausar y repetir la misma frase un poco más duro, hasta que Doña Elsa consigue oírla y deja de preguntar. Después de esto, Olivia mira por la ventana, suspira y vuelve a coger su aguja para retomar la línea que sigue.

Cuando termina de calar esa tarde le pregunto por lo que está haciendo y me cuenta que a ella le gusta mucho calar, que los otros bordados no la distraen tanto, en esos «hay que pensar mucho» me dice; en cambio en el calado Olivia parece irse a otra parte, dejar de pensar en la comida, los platos, la ropa, el piso y todas las cosas que su lugar como empleada doméstica le demandan. En el calado Olivia se crea un

lugar propio que no tiene fuera del hacer. Al escucharla pienso en las semblanzas que hay entre la labor y lo que me cuenta, una vida destruida parcialmente por el narcotráfico y dedicada a la limpieza de la casa de otras personas, un techo prestado, no tener a donde ir, estar siempre a la orden, son todos sucesos que van debilitando las posibilidades de Olivia para tener una vida distinta, propia; pero luego llega el calado, los hilos van entrelazando lo que queda y llenando con ello los espacios dejados por la destrucción cuidadosa, sosteniéndola: una familia que cuidar, dolores ajenos que al acompañar se vuelven propios, unos pesos de más para algún gusto, saberse capaz de aprender y de enseñar a otros, un lugar de ella que emerge en ese entrelazamiento de lo que queda, de aquello destruido que ella con su trabajo cuidadoso entrelaza para mantener unido.

«Doña Elsa no hubiera sobrevivido el duelo de sus hijos y de su marido, sino fuera por estas labores», me sigue contando Olivia, «fue entonces que me enseñó a calar», agrega. Una parte de mi piensa en que su respuesta tiene que ver con el sostén económico que esa labor le prestó a Doña Elsa en ese momento, cuando su esposo faltó y fue necesario acudir al bordado para sacar adelante a la familia. El calado estaba de moda y su destreza era admirada por otras

mujeres de Cartago, así que los pedidos comenzaron a abundar. Era tanto el trabajo que tenía que decidió enseñarle a Olivia para lograr cumplir con todos los encargos y conseguir el ingreso económico básico que necesitaban, a punta de *volear*⁹ *aguja*.

Doña Elsa no tenía ingresos, la figura masculina proveedora de su familia se había ido desvaneciendo, primero con la muerte de su esposo, luego con el asesinato de su hijo del medio y luego con el asesinato del mayor. Y así, fueron quedando ellas, Doña Elsa, Ana Lucía y Olivia y aunque el dolor era grande y continuo no había más que hacer para salir adelante que lo que se sabía: bordar. El bordado sostiene a Doña Elsa económicamente, pero además de dinero, también le ayuda a procesar el duelo que había vivido; y así, como Olivia, en el entrelazar hilos va reconfigurando la estructura de su vida, permitiéndole seguir adelante.

Aunque ninguna de ellas se refiere al calado como una forma de remiendo, yo no puedo dejar de pensar en este gesto como el que mejor describe esta

9 Este verbo refiere a la forma en que comúnmente las bordadoras llaman a su trabajo, da cuenta tanto del movimiento repetitivo de la aguja, como a la labor en su conjunto, en especial aquella que se hace de frecuentemente para producir piezas.

labor: la tela ha sido cuidadosamente destruida por las mismas manos que luego la reconfiguran. Sus vidas, destruidas de formas más externas, la aguja enhebrada va sosteniendo esa destrucción (la propia y la que invade el cuerpo) para darle nueva vida a los tejidos, llenándoles de una belleza particular. En medio del dolor de la muerte y el desgaste de los trabajos de cuidado, estas mujeres van calando un lugar propio que pueden habitar, un espacio digno, de belleza interior, que les permite seguir adelante gracias a su capacidad de remendar la vida.

Acompañar el dolor

En un país como Colombia no es fácil escapar a las narrativas de violencia y al dolor que esta causa. Habiendo estudiado antropología muchos de mis compañeros y compañeras de curso terminaron investigando estos temas a profundidad. Yo me resistí, no me sentía capaz de acercarme a la fuerza de esas historias y, quizás como mecanismo de autocuidado, estuve más interesada en entender otros fenómenos y hacerme otras preguntas por mucho tiempo. Nunca imaginé que al acercarme al hacer textil terminaría también acercándome a las historias de violencia política que entretejen lo que somos, y que al hacerlo fuesen a conmoverme tan profundamente.

Doña Elsa me había contado que el calado le había ayudado a salir adelante luego de la muerte de sus hijos y esa dimensión sanadora del hacer textil había quedado resonando en mí. En una clase de bordado que tomé, para acompañar el campo en Cartago desde la distancia, había escuchado algo similar, mis compañeras decían que bordando no se necesitaba ir a terapia. Siguiendo esa pista, buscando entender por qué se decía que el hacer textil sanaba, me fui acercando a las Tejedoras por la Memoria de Sonsón en Antioquia y unos años después a los grupos de Artesanías Guayacán y Choibá en el Chocó colombiano. Estos fueron unos acercamientos distantes, pero profundamente respetuosos en los que acompañé a colegas con años de experiencia en temas de violencia, con un largo trabajo con estas comunidades, y con conocimiento sobre sus formas particulares de narrar la guerra y la vida bordando y tejiendo (González Arango, 2014; Quiceno Toro y Villamizar Gelves, 2020).

A diferencia de otras investigaciones en las que mi etnografía se entrelazaba en los espacios íntimos y cotidianos de quienes hacían textiles, en este acercamiento a la violencia yo bordaba, remendaba y hacía colchas desde la distancia de mi casa, mientras escuchaba a mis colegas hacer preguntas y construir

una intimidad con estas mujeres, al tiempo que compartían agujas e hilos a su lado. Al atravesar la tela con la aguja enhebrada escuchaba con más profundidad los testimonios. La experiencia temporal de ese acto me daba presencia en la distancia y me presentaba la voz de estas mujeres con cuerpo y tonalidad, mi gesto textil volvía enunciado sus palabras y me hacía conmoverme con ellas (Aranguren Romero, 2010). Desde allí, fui testigo y espectadora de las historias que emergían en ese hacer conjunto, ese lugar encarnado desde el hacer textil me permitió apreciar sentidamente lo que tenían para contarme y la forma en que esas historias se recogían en colchas, bordados y tejidos. Me imaginé la manera en que sus manos iban marcando las telas mientras las palabras se iban produciendo. Pude reconocer sus silencios en los míos al contemplar su trabajo textil, y en él, sus pérdidas, su creatividad, su fortaleza.

En ese acompañar que fue la etnografía, en esa escucha distante pero sentida que se ancló a mi hacer textil, hicimos con unas colegas una caja de costura grandota en el 2016. Estaba llena de lanas e hilos de colores, agujas para bordar y tejer, tijeras, telas y una pregunta central: ¿por qué bordar la memoria? Con este costurero en tamaño baúl, mis colegas fueron a Sonsón e intentaron responder esa pregunta guía desde

y con los materiales que en él estaban contenidos. Esto, siempre en diálogo con la experiencia de las Tejedoras por la Memoria de este municipio, quienes llevaban cerca de siete años buscando visibilizar los daños causados por el conflicto armado en esta región antioqueña y en sus familias de forma particular. Una búsqueda que se lograba narrando desde su trabajo textil lo que la guerra ajena les había quitado y las marcas que esas pérdidas habían dejado escondidas en sus cuerpos. Mientras ellas estaban allá, yo, desde mi casa y oficina escuchaba con nostalgia los audios que me mandaban por celular, leía con atención las bitácoras que recogían el proceso y miraba las fotos para poder conocer los rostros detrás de esas voces y esas descripciones.

En una de esas visitas a la casa de la cultura en Sonsón, se colocaron los materiales y herramientas de costura y tejido en el centro del salón, en el que tenía lugar la reunión con las Tejedoras por la Memoria de Sonsón, y se comenzó a hablar sobre lo que estos significaban para su trabajo colectivo. Luz Dary, una florista de 45 años, cuyo esposo fue asesinado en la cabecera urbana del municipio durante las fiestas tradicionales del pueblo, estaba sentada frente a un tambor de bordado y nos compartió un pedacito de su historia «Con lo que me pasó, yo no

podía hacer nada más, ahora con el costurero estoy más tranquila, mantengo la mente ocupada». La relación entre la fortaleza que le daba el hacer y la forma en que el tambor tensa la tela para sostenerla y poder trabajar sobre ella era evidente en sus palabras. «¿Cuáles son esas heridas que has podido remendar en este tiempo Dary?», le preguntó Isabel, una de mis colegas, a lo que ella respondió «He remendado la vida mía. Yo siento que esto me hace bien y por eso vengo». Remendar esa tristeza, ese silencio. Yo seguía escuchando atentamente cómo esa relación entre sanación y remiendo aparecía de nuevo en una voz femenina, distinta a la de Doña Elsa y Olivia, ahora con otro acento, mientras en mi casa las telas desgastadas de mi ropa ganaban vida cuando yo las zurcía o arreglaba con algún bordado.

Las Tejedoras por la Memoria de Sonsón hicieron una pieza colectiva recogiendo sus respuestas a la visita de este costurero viajero a su municipio. Esta pieza y el baúl visitaron luego colectivos en Medellín, Quibdó y Bojayá. Sus reflexiones sobre la fuerza que habían descubierto con la costura y lo que ella les había permitido remendar de sus vivencias siguió siendo algo recurrente en estos viajes. Lilia, una mujer que participó de la visita del costurero en Medellín, luego de conocer la historia del colectivo en Sonsón

y de contemplar su colcha, bordó la palabra *sanar* rodeada con un corazón y compartió que para ella se borda la memoria para reparar las heridas de la guerra que quedan en el alma. Gloria, también de Medellín, escribió en un cuaderno de recuerdos que mandó con el costurero viajero «Entre hilos y agujas entretejí calor humano, inquietudes y cercanías y entendí del dolor que se torna esperanza».

En Quibdó recibieron estas palabras y piezas textiles y compartieron sus historias, al tiempo que intercambiaron conocimientos y recuerdos sobre cómo este oficio las ha sostenido económicamente. Rosa, una integrante del grupo que falleció poco después de la visita del costurero, habló de cómo la costura y el tejido le ayudaron a desbaratar el miedo y el dolor producto del desplazamiento al que fue forzada, un desbaratar que le permitió seguir adelante y reinventarse la vida luego de ese despojo. La escuché desde mi casa mientras descosía un retazo de colcha que estaba armando y pensaba en la destrucción del deshilado cartagüeño, desbaratar con cuidado para luego remendar y construir un nuevo sostén para la tela, que en palabras de Rosa refieren al devenir cotidiano, a la continuidad de la vida misma.

Cuando el costurero viajó a Bojayá fue recibido por un grupo de mujeres indígenas y afrodescendientes

que ubicaron en un salón el baúl con sus materiales y el telón de Sonsón, acompañados de una pieza emblemática realizada por ellas como testimonio de lo ocurrido en la masacre de Bojayá el 2 de mayo, cuando más de ochenta personas murieron por la explosión de un cilindro bomba mientras se resguardaban en la iglesia de los combates entre guerrilla y paramilitares.

En la invitación a bordar para responder a la pregunta por la memoria, Ereiza una de las integrantes de Artesanías Guayacán escribe sobre una tela primero su nombre, «Ereiza Palomé», y luego una afirmación, «Me gusta el tegido (sic) por la resistencia». Y aunque habla del tejido, nos dice que el remendar es una manera para que aquello que está desgastado, que se ha dañado por diversas razones, gane resistencia. Yo la escucho mientras zurzo con cuidado el talón de unas medias rotas y pienso en la resistencia de estas mujeres y en su trabajo de costura. Bordar ochenta nombres de todas las víctimas de la masacre del 2 de mayo y hacerlo en un telón colorido de seis metros por dos metros y medio, como una forma de recordar esas pérdidas y al hacerlo bordar junto a cada nombre un oficio tradicional o un pájaro o planta de la región.

Resistir para recordar y resistir para mantenerse en sus territorios, navegar sus champas, pescar en sus ríos y entre tanto reclamar justicia por el despojo al

que han sido sometidas. Ereiza vive en Bojayá, pero es de Pogue, llega a este municipio luego de la masacre, desplazada por la situación de violencia en este lugar y se suma allí al trabajo colectivo que venían adelantando desde el grupo de Artesanías Guayacán. Al referirse a que tejer es resistir, Ereiza habla de su propia resistencia por mantenerse en su territorio, y al hacerlo reconoce la resistencia de quienes la preceden, en su bordado honra a quienes bordaron el telón con los nombres de quienes murieron en la masacre y se reconoce parte de esa fuerza colectiva remendadora.

En mayo de 2020, tres años después de la visita del costurero viajero a Bojayá se conmemoraron dieciocho años de la masacre en este municipio, ese mismo año hubo una emergencia sanitaria a nivel mundial que llevó a que el 80% de la población tuviera que mantenerse confinada en sus casas. El contacto cercano estaba prohibido. En este presente distópico no fue posible conmemorar esta masacre como en años anteriores; cuando grupos de distintas partes del país se desplazaban hasta Bojayá para acompañar a la población en su reclamo de justicia, en un contexto donde el acrecentamiento de la violencia, luego de la firma de los Acuerdos de Paz de la Habana del 2016, era una lamentable constante.

Para acompañar en la distancia estos reclamos, surgió la iniciativa *Puntadas de memoria por Bojayá*. En ella se invitó a que cada persona bordara una palabra de la frase «Dos de mayo 2002 – 2020, seguimos resistiendo. Por ríos y por selvas, que guardan la memoria, de tantos pueblos negros, que aquí hacemos historia». En una tela fucsia yo hice mi aporte con la palabra «Aquí», subrayada por un hilo del color del río Atrato y en él una pequeña champa con una persona remando (figura 14). Nunca he estado en

FIGURA 14. «Aquí» (Puntadas de memoria por Bojayá).

En la siguiente página: detalle de la champa.





Fotografía: Tania
Pérez-Bustos, arreglos
Santiago Lemus.

Bojayá, pero desde mi casa, me uní a sus reclamos, buscando con ello remendar el dolor, que ahora también era mío (Haraway, 2019).

Conmigo muchas otras personas participaron en este activismo textil. Además de bordar palabras algunas enviaron mensajes bordados desde otras ciudades y países. Las telas cantaban al unísono y en silencio al mismo tiempo: «Bojayá», «Resistencia», «Memoria». Al recibirlas una de las lideresas de este municipio, Rosa, mandó un mensaje y un canto en respuesta a esa materialización solidaria y multisituada frente a la conmemoración:

Aquí estamos las comunidades indígenas y afro que seguimos en medio del fuego cruzado, las alertas son muchas y mmm, sabemos que no pasa nada, pero igual toca seguir denunciando, aunque no hablemos, podemos bordar y eso es lo que estamos haciendo con lo que sigue, con lo que nos toca, seguir unidos, con la aguja, en el bordado, bordándonos desde diferentes partes del país ... seguir hilando puntada a puntada a ver quién se cansa.

La guerra no es nada bueno, ella solo es destrucción ...

Los hechos aquí ocurridos, nos enseñan a nosotros, que esta guerra se ha es formado es por nuestros territorios,

muchas visitas han venido, esta es nuestra realidad, ya que, en todos estos procesos, todo se va en bla, bla, bla

hoy tenemos 2 de mayo, fecha para recordar, pongamos la mano al pecho y empecemos a cambiar,

en este acontecimiento, del dolor de Bojayá, todo el pueblo colombiano brindó solidaridad ...

muchos grupos de mujeres hoy nos cuentan su verdad en cada tela bordada existe una realidad,

dolor cenizas y sangre el 2 de mayo yo vi, eso me ha servido un poco, para aprender a resistir. (Canción improvisada. Composición Rosa Mosquera, Lideresa Bojayá. 2018)

Las palabras cantadas de Rosa en Bojayá nos recuerdan que el hacer textil es un lenguaje que sostiene la vida y sana las heridas. Una forma de comunicar y denunciar lo indecible y de hacerlo con otras, puntada a puntada. Su voz refiere a la fuerza reparadora del bordado, esa misma que en Cartago se utiliza como una manera de remiendo que embellece la estructura deshilada de los lienzos, un embellecer que fortalece y les hace resistir la destrucción. Las palabras de Rosa resuenan sobre las de todas aquellas mujeres que han aprendido a resistir para reconstruir su vida después de pérdidas violentas, y lo han hecho bordándose, en

ellas se recogen aquí Doña Elsa, Olivia, Luz Dary, Ereiza y Rosa de Quibdó.

Oigo la voz de Rosa mientras recuerdo el bordado de la palabra que hice para acompañar su dolorosa conmemoración. Cada basta sobre la tela tensada en las letras del «Aquí» y cada amarre para sujetar el río que la subraya me traían al presente la denuncia de este pueblo, la cadencia con la que han resistido se instalaba en mis movimientos repetitivos y me hacía testigo de su fortaleza. Yo era una de esas personas que desde diferentes rincones estaba remendando con ellas la memoria y contribuyendo así a su resistencia (Riaño-Alcalá, 2015).

Toda canción se puede bordar

Mi trabajo etnográfico se ha configurado en ese aprender a escuchar lo que el hacer textil ha tenido para contarme: sobre la sanación y el dolor, sobre la memoria, la resistencia y sobre mi lugar como testigo de ese acontecer de la vida que se remienda y embellece puntada a puntada. Esa etnógrafa que soy, la que remienda y borda para acompañar en la distancia y en ese hacer construye su testimonio, escucha el silencio de las agujas atravesar las telas y las vidas deterioradas para repararlas y en esa atención

encuentra conexiones parciales (Strathern, 2004) desde las que se entrelaza un nosotros que atraviesa los tiempos pasados, futuros y presentes.

Esos tiempos entrelazados sirven de caja de resonancia para escuchar las palabras cantadas de Rosa en Bojayá y me remontan al 2018, cuando visité el museo de Violeta Parra y allí me encontré con la arpillera «Contra la guerra» de esta artista chilena. Esta pieza, bordada sobre una base de yute, mide aproximadamente dos metros por uno y medio. En ella, Violeta Parra borda en hebras gruesas de colores cuatro figuras con rostros humanos que acunan unas palomas blancas y que se encuentran enmarcados por dos guitarras partidas a la mitad a cada costado y en la parte superior una representación cartográfica del que se sostienen varios banderines. Siguiendo la lectura de Jorge Montealegre de esta obra de inicios de los años 60 (Montealegre, 2012; Montealegre, 2017), quien la interpreta usando como fuente las canciones de Violeta, este mapa da cuenta de lo que para esta artista es la geografía fragmentada de América Latina, cuyas banderas separan a un pueblo que está más unido de lo que sus gobernantes permiten. Como nos lo comparte Violeta Parra en su canción «Los pueblos americanos»:

Mi vida, los pueblos americanos / Mi vida,
se sienten acongojados / Mi vida, porque
los gobernadores / Mi vida, los tienen tan
separados. // Cuando será ese cuándo / Se-
ñor fiscal / Que la América sea / solo un
pilar. // Solo un pilar ay sí / Y una bandera
/ Que terminen los líos / En la frontera. //
Por un puñado de tierra / No quiero gue-
rra. (Parra, 1966)

La arpillera «Contra la guerra» es para esta artista chilena una forma material de protestar contra el conflicto de 1962 entre Chile y Bolivia por el territorio. Pero también es una forma de protestar contra el rol que tuvo la iglesia institucionalizada en el acrecentamiento de los conflictos en la región durante ese periodo. Para mostrar esto en su pieza, Violeta Parra borda la iglesia oficial dentro de un fusil, también bordado, que ubica entre dos de sus figuras coloridas, esta es un arma que está disparando a la paloma de la paz.

En contraste con esta imagen, las figuras coloridas son para ella personas diversas que aman la paz, un jardín humano, en palabras de Montenegro (2017). Entre estas está ella misma, en color violeta, y de su cabeza salen ramitas de flores con la forma de una cruz,

que representan su compromiso con el cristianismo popular que, en contraste con la iglesia institucionalizada, apoya las causas contra la desigualdad social y la guerra. A su izquierda, borda en rojo a un hombre judío con la menorá en su cabeza y a la izquierda de este ubica a Teresa Vicuña, una escultora con quien Violeta trabajó y a la que identifica en esta arpillera con un lirio del valle; la flor del primero de mayo, el Día de los Trabajadores. En el extremo derecho de la pieza, en color azul, una mujer mapuche, con una rama de canelo como insignia sagrada de su pueblo, cierra el cuarteto de este jardín. Todas estas figuras, como la de Violeta, están acunando palomas de la paz.

La naturaleza material de esta protesta permite a Violeta Parra trascender. Esto vuelve a reunir las temporalidades del remendar como gesto, un hacer textil que recoge el daño de la guerra y la violencia, al reconocerlo, se toma el tiempo de bordarlo para así contenerlo, zurciéndolo, y al plasmarlo en el yute permite que este acto de contención permanezca, resista el tiempo, para quienes están por venir. Esta trascendencia bordada nos la recuerda la artista en sus décimas cuando nos dice «lo que fue piel, hoy es paño» (Miranda, 1999). Aquí, la referencia a la tela como cuerpo, enfatiza el papel de lo textil como una forma de hacer memoria encarnada. Esta, por su parte, como

en Bojayá o Sonsón, escenarios en donde la religión popular también ha cumplido un papel importante en el acompañar y procesar los duelos de la guerra, se concretiza y deviene en un hacer capaz de sanar. Así, la memoria hecha textil como forma de sanar, pone de presente el remendar como gesto en toda su potencia. Como con las prendas que se desgastan y con el remiendo se conservan, la resistencia al daño se contiene con el hacer textil y perdura en el tiempo, haciendo memoria de aquello que se ha sufrido y se ha sanado también.

En ese permanecer de estos gestos textiles, la arpillera «Contra la guerra» de Violeta Parra ha sido reproducida muchas veces y en ellas se ha entrelazado con la colcha de Sonsón, cuya manufactura yo acompañé desde la distancia. En 2018, una de estas reproducciones, hecha por el proyecto «Bordando con Violeta», una iniciativa de bordado colectivo liderada por la artista textil chilena Loreto Bustos (2017), fue desplegada en el balcón del Museo de las Culturas del Mundo en Ciudad de México. Este despliegue tuvo lugar cuando la colcha de Sonsón, hecha para el Costurero Viajero por las Tejedoras por la Memoria de este municipio, se exhibía junto con otras muchas piezas que buscaban resaltar el trabajo de activismo textil relacionado con la memoria en la exposición

Huellas, puntadas y caminares de la memoria. En ese espacio común, los cantos de Violeta hechos paño, y reproducidos en otros paños más grandes y por más manos, dieron fuerza al proceso de hacer memoria, y con ello sanar, de las mujeres en Sonsón; a quienes yo conocí en el 2016, mientras las escuchaba desde mi casa desbaratando retazos mal cosidos de una colcha personal en proceso.

Ahora bien, hay algo que no cuentan estas historias de resistencia bordada por Violeta que tienen encima más de un lustro y que se reproducen y entrelazan con bordados más recientes de otras geografías, Aquello que esta arpillera calla es lo que llamó mi atención cuando la conocí en Santiago de Chile en 2018; el mismo año en que vi desplegar su reproducción en el Museo de las Culturas del Mundo en Ciudad de México. Esta pieza, como todas las otras que componen el museo de Violeta Parra está cuidadosamente enmarcada y protegida con vidrio, se encuentra ubicada a la izquierda de la entrada misma de la Sala Divina, lugar donde hay otras 8 arpilleras acompañadas de óleos y objetos en papel maché de la artista.

El estilo de la arpillera «Contra la Guerra» no dista mucho de las otras que, con la misma técnica, se encuentran en este espacio, todas hechas sobre un

tejido en yute. De allí su nombre, arpilleras, tejidos utilizados para la fabricación de sacos y piezas de embalaje. Las arpilleras de la sala divina están bordadas con lana gruesa, en puntadas que pincelan y van entremezclando y enrollando colores vivos. El paño de yute sobre el que está bordada esta obra, sin embargo, está visiblemente restaurado, al punto que el remiendo que la sostiene da la impresión de constituir la obra, de hacer parte de ella, de su composición (figura 15).

Este trabajo de restauración de la tela base, de remiendo, es extremadamente laborioso. El yute

FIGURA 15. Arpillera «Contra la guerra» y detalles.

Siguiente página: detalles de la obra de Violeta Parra resaltando el remiendo del yute.





Fotografía: Tania Pérez-Bustos,
arreglos Santiago Lemus.

desgastado ha sido cuidadosamente entretejido por hebras de un yute más fino, pero del mismo tono de este. Ellas van hilvanando el paño que sostiene la base, que a su vez sostiene el bello bordado colorido descrito

anteriormente. En la ficha técnica de la pieza, sin embargo, nada de esto se nombra, allí dice «*CONTRA LA GUERRA*. 1962. Tela Bordada. 141,5 x 193 cm». Es así como no sabemos quién hizo el remiendo que permite que este canto bordado se entrelace hoy con otras memorias contra la guerra. Como con los calados de Cartago, este trabajo sostiene la vida de la obra de Violeta, la constituye al punto que se funde con ella. Sin embargo, al igual que en este pueblo caliente de Colombia, en el museo de Violeta Parra nadie parece querer que su arpillera «se vea remendada».

El remiendo constituye la obra, da testimonio de que el tiempo ha pasado sobre ella, quizás en silencio nos cuenta también que ella ha sido usada y que en ese trasegar la denuncia textil que la pieza contiene ha podido escucharse, o quizás no, quizás el deterioro es producto de que la denuncia ha querido acallarse y que para ello la pieza ha sido guardada hasta que el tiempo se la ha carcomido. No tengo manera de saber cuál de estas es la historia de este remiendo, o si es una mezcla de ambas, pero sí puedo decir que este hacer contiene esos tiempos pasados, cualesquiera que ellos hayan sido. Es esa contención a la que no podemos dar nombre, cuyas manos laboriosas no conocemos, aunque sepamos lo que han hecho, es ese trabajo cuidadoso de sostener la vida, el que hoy

permite que «Contra la guerra» no sea un recuerdo borroso registrado en fotografías, sino una denuncia material que nos hace recordar la voz de Violeta, así como las palabras cantadas de Rosa en Bojayá. Puntada a puntada, en el remiendo, se resiste y con ello se hace memoria.

Un breve recoger: Ser testigo del remendar

El deterioro material y su contención están ahí, nos rodean y recuerdan la fragilidad de la vida. A pesar de esa ubicuidad estos son recordatorios materiales que a veces nos resistimos a ver, que incluso escondemos o buscamos olvidar. En ocasiones, cuando la presencia de ese deterioro se torna incómoda preferimos desechar la vida que queda, antes que tomarnos el tiempo que implica sostenerla de forma cuidadosa. Así, aunque el remiendo reconfigura la vida al sostenerla, no tenemos tiempo para el trabajo corporal que implica suspender el daño. No sé si esa carencia es solo un descuido o en ella hay también una negación a comprometernos desde el deseo con el mundo y su vulnerabilidad (Tuck, 2009). Remendar es un trabajo que deja marcas, que afecta, que transforma la materia, tanto la textil como la corporal; pero al mismo tiempo es un trabajo que en ocasiones busca o incluso que necesita que esos rastros no se noten

y en ese gesto es un trabajo que se hace invisible a sí mismo y con ello a los cuerpos que lo encarnan. Hacer invisible y hacerse invisible en ese hacer, expande los tiempos entrelazados del remendar.

Es así como, en esa intervención material, el remendar entrelaza temporalidades, trenza el transcurrir del tiempo que se evidencia en el daño con el tiempo presente que toma contener ese deterioro, para luego entrelazarlo con el tiempo futuro. Esos tiempos entrelazados implican siempre un trabajo de memoria, un recoger lo sucedido para permitir que pueda recordarse en el porvenir. En ese sentido aquello que remendamos perdura, trasciende, se hace resistente al paso del tiempo. La potencia de estos entrelazamientos, sin embargo, se ve disminuida por la escasez del tiempo que tenemos para remendar.

El remendar para resistir como gesto textil es un gesto político, no solo por la intervención que hace en la destrucción de las cosas y sus implicaciones socioambientales, sino por lo que ese hacer hace en aquello otro que también se remienda, cuando se remienda la materia deteriorada: los cuerpos, las ausencias, los dolores. Remendar demanda concentración, es un trabajo creativo y cuidadoso que implica conocer la estructura de la materia, para desde allí poder reconfigurarla, alargando su existencia. Ese

diálogo que se percibe silencioso está compuesto por sonidos sutiles: el roce de los materiales, la tensión de las telas, las agujas enhebradas que entrelazan, amarran y atraviesan. Se trata de una conversación en movimiento que lleva a quien borda a un lugar interior, que está sostenido por el trabajo de contener lo desvinculado, un lugar propio que provee serenidad y que contribuye a procesar duelos.

Ese lugar propio puede ser también el de la etnografía, un hacer que desde lo textil escucha y es testigo de esos dolores para acompañarlos (incluso desde la distancia). Escuchar desde el hacer textil permite dimensionar que el gesto de remendar para resistir no solo está asociado a la contención del daño y la sanación, sino también a la resistencia material que este gesto genera. Al remendar, quien remienda sana y al hacerlo resiste, hace memoria, su cuerpo se torna tela y ella testimonio de ese proceso que le permite trascender. Desde mi escucha textil soy testigo de ese acontecer de la vida que se remienda, trasciende y embellece puntada a puntada, de lo escasos que son sus tiempos entrelazados y de la necesidad de buscar habitarlos a toda costa, de resistirnos a su carencia y hacerlo con deseo, responsabilidad y cuidado.

JUNTAR PARA COMPONER



No recuerdo con claridad cuándo tomé la decisión de hacer mi primera colcha de retazos. Si bien, como he contado a lo largo de este libro, el momento en el que la hice coincidió con el inicio de mi trabajo con las Tejedoras por la Memoria de Sonsón y al mismo tiempo en que ellas hacían su colcha yo iba haciendo la mía, no puedo decir que la relación entre este encuentro y mi hacer textil cotidiano haya sido causal. Pensaría que se trata más bien de una sincronía, eran cosas que pasaban en simultáneo y que se interpelaban mutuamente.

En el 2015 había leído sobre las colchas de memoria del virus de inmunodeficiencia humana –VIH– en los Estados Unidos y sobre una colcha digital que acompaña ese proceso (Balsamo, 2011; Literat y Balsamo, 2014). Es así, que cuando propusimos el proyecto del costurero viajero, imaginamos que, en las visitas de esta gran caja de costura a diferentes colectivos de activismo textil en el marco del con-

flicto armado colombiano, ella iría recogiendo piezas textiles que respondían a la pregunta de por qué bordar la memoria. Esas piezas se irían juntando, componiendo una colcha común que tenía un sustrato físico y uno virtual.

En ese juntar retazos de uno y otro lugar, se juntarían también colectivos que no estaban tan cerca o que quizás no se conocían y ello tendría repercusiones en su acción política. Esto, pues su trabajo de denuncia a través del hacer textil no siempre era visible. Había algunos grupos que tenían reconocimiento, y que se convertían en referente de estas formas de activismo textil, como era el caso de las Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz en Mampuján; quienes habían ganado el premio nacional de paz en el 2015 y sus tapices estaban en un salón del Museo Nacional en Bogotá. Otros colectivos, como los de Sonsón, Bojayá o Quibdó, sin embargo, aunque llevaban más de diez años trabajando por la defensa de sus territorios y la construcción de memoria en torno a lo que habían vivido durante la época más dura de la guerra, no tenían la misma visibilidad. Así, al pensar que estos grupos no tan reconocidos podían juntarse materialmente con los viajes del costurero y la construcción de la colcha, especulamos sobre cómo sus demandas se amplificarían, siendo el hacer textil

y las denuncias de unas, cajas de resonancia de los haceres de las otras.

Imaginábamos que un retazo hecho por las Tejedoras por la Memoria de Sonsón se cosería a otro hecho por las mujeres de Artesanías Guayacán en Bojayá, a otro bordado por el grupo de Artesanías Choibá en Quibdó, a uno más hecho por el Costurero de la Memoria: Kilómetros de Vida y de Memoria de Bogotá y así, que esta colcha, como en el caso de la del VII, iría creciendo y creciendo y con ello se iría complejizando la respuesta a nuestra pregunta. Esto, al juntar retazos con técnicas distintas y por tanto con lenguajes particulares para narrar lo que había sido y era el conflicto para cada colectivo. El proceso de bordar o tejer cada retazo sería recogido en fotos que luego irían componiendo un mosaico digital que permitiría que el trabajo político en el espacio doméstico de cada uno de estos grupos ganara visibilidad y reconocimiento (González Arango, 2019).

Sin embargo, el resultado de la pieza que envié Sonsón, resultó ser una colcha en sí misma: en todo el contorno de una tela color hueso de 1,30 por 1,50 metros, se ubicaron dieciseis retazos más pequeños, cada uno hecho por una mujer distinta, que materializaba sus respuestas a la pregunta que habíamos llevado para ellas. En la parte superior de

ese contorno, ubicaron la pieza de Ninfa, que bordó una escena de muerte, recordando con ello lo que motivó su desplazamiento. Rodeando este recuerdo, ahora hecho textil, Alicia y Virgelina bordaron la palabra *paz* y Virgelina la acompañó de la palabra *verdad* y de una paloma blanca. Rubiela hizo un sobre con el texto *significa memoria* como destinatario y las demás, Lilit, Aida, Blanca B, Fabiola, Blanca S, Luz Dary, Estefanía y Ruth, paisajes y recorridos, invitando a traer a la tela la añoranza por los campos que tuvieron que dejarse, y los caminos que se han andado y hay que seguir andando en la búsqueda por la dignidad. En el centro se bordaron ellas en colectivo haciendo la labor, bordando, dibujando, tejiendo, y también bordaron las geografías cotidianas y políticas que acompañan ese hacer, la casa y su trabajo doméstico y el croquis del municipio. Esta colcha juntaba retazos e hilos, pero juntaba también gente, historias, recuerdos y esperanzas (figura 16).

Con ese precedente, las siguientes visitas del Costurero Viajero a Bogotá, Bojayá y Quibdó, terminaron recogiendo nuevas colchas que ponían en relación muchos haceres textiles personales hechos retazos y que juntos buscaban componer algo común. El Costurero Viajero visitó Medellín y Cali y allí, al invitar a un hacer en colectivo en torno a la pregunta

FIGURA 16. Colcha para Costurero Viajero hecha por las Tejedoras por la Memoria de Sonsón. La obra responde a la pregunta de por qué bordar la memoria.



Foto: Archivo Artesanal Tecnológica,
arreglos Santiago Lemus.

por la memoria de la guerra, se conformaron nuevos costureros, grupos de mujeres que comenzaron a reunirse conmovidas con las historias que llegaban de otros rincones del país y movilizadas a responder textilmente a los sentires que esa visita había generado. Estas piezas textiles que viajaron en el Costurero desde

Cali y Medellín crearon no solo una nueva colcha de retazos, sino una comunidad, que en el caso de Cali aún se reúne.

Para el momento en que se dieron todos esos viajes que yo acompañaba y cuyas colchas recibía y admiraba desplegarse en uno y otro lugar, mis manos habían bordado, había tejido en croché e intentado aprender a hacerlo en dos agujas, pero nunca habían hecho una colcha de retazos. Fue allí, en 2016, cuando los haceres textiles comenzaron a ocupar mi espacio cotidiano, que mi compañero me regaló una máquina de coser. Ese mismo año, había leído una reflexión sobre cómo el hacer colchas podría invitar a pensar la escritura como una juntanza de fragmentos y no solo como un ensamblado de ideas estructuradas (Collins, 2016), un reunir ideas distintas e ir componiendo desde allí sin seguir un patrón predefinido, sino construyendo y entendiendo el patrón en la medida de su hechura (Lindström y Ståhl, 2016; Ingold, 2020).

El hacer colcha comenzaba a juntar mi aprender a calibrar la velocidad de la costura con el pedal de la máquina nueva para así pegar retazos, con reflexiones sobre cómo ese juntar iba también dimensionando formas de escritura particulares. Recordaba con eso mis ensayos escritos cuando estudiaba en la universidad, citas como retazos que se van juntando para

decir algo con ellas. Recordaba la organización de mis notas etnográficas y las percibía como ideas que se van apilando y sentidos que se van configurando en ese juntar. La etnografía como práctica de acompañar en la distancia, al momento de pensarla como escritura se presentaba como una serie de reflexiones que van emergiendo en el encuentro con otras y otros y en el encuentro conmigo misma al leer mis diarios de campo. Ahora que escribo esto pienso que la dimensión etnográfica de este libro es en sí misma una colcha de retazos.

Hace poco habíamos armado con dos amigas-colegas un costurero, nos reunimos una vez cada tres o cuatro semanas y conversábamos, mientras cada una llevaba y trabajaba en sus costuras. No recuerdo cuáles eran las mías, pero sí recuerdo que ellas estaban haciendo colchas: María Fernanda, había cortado las camisas que tenía de su padre fallecido hacía varios años y las unía a mano valiéndose de un bastidor redondo grande, Adriana había comprado retazos de tela en tonos ocre y los cosía a mano para armar un camino de mesa. Yo había visto innumerables blogs y páginas sobre cómo hacer colchas, había hecho dibujos en papel cuadriculado, seleccionado imágenes que me gustaban, medido mi cama y hecho cuentas de cuántas telas tendría que cortar, de qué tamaño

tendrían que ser los retazos y de qué colores posibles las combinaciones.

Cuando me decidí finalmente a iniciar este proyecto personal, no lo pude realizar con ellas en estos espacios de encuentro que teníamos, yo quería estrenar la máquina y eso me implicaba permanecer en un solo lugar, así que les fui reportando sobre mi proceso en la distancia. Esto permitió que se generaran otras formas de compañía. Aún hoy, cuando ya no nos es posible reunirnos debido a la distancia física entre nosotras, seguimos enviándonos fotos de nuestro trabajo creativo y eso nos hace sentirnos juntas (Kimmelman y Leavitt, 2014; Orton-Johnson, 2014). Ellas me acompañaban en mi etnografía con su hacer textil, yo acompañaba a otras en sus haceres y mi *etnografía-colcha* iba emergiendo.

Compré doce telas distintas y cada una la corté en rectángulos de once por veintitrés centímetros que luego organicé para formar cuadrados, los cuales después uní entre sí intercalando los cuadrados con retazos en horizontal o vertical. Saqué los muebles de la sala, dispuse todos los retazos sobre el suelo buscando que la combinación de los colores de los cuadrados en cada línea, no se solaparan con los de la línea siguiente ni con los de la anterior. Pasé horas cortando retazos, horas cosiendo retazos, horas

cosiendo cuadrados entre sí, horas cosiendo líneas de cuadrados que en más de una oportunidad tuve que deshacer, pues había ubicado mal la tela. Aun así, no siempre logré que los colores de las líneas no se solaparan (figura 17).

FIGURA 17. Mi primera colcha. En la parte superior izquierda se puede ver una C de tres retazos con los mismos tonos.



Fotografía: Santiago Lemus.

Fue una tarea dispendiosa, pero entretenida, en especial cuando la colcha fue tomando forma y creciendo con cada nuevo retazo que se unió a otro y estas uniones a otras más. Con los retazos que quedaron

de esta primera colcha, que mi cuerpo percibió como monumental, hice seis individuales y más de la mitad de una segunda colcha, que luego tuve que completar con nuevas telas. Entre la primera y la segunda colcha pasaron dos años y medio y tuve que buscar ideas de composición más espontáneas para que la tarea de medir y cortar retazos con exactitud no fuese tan pesada como mi cuerpo aún la recuerda. En ese tiempo intermedio conocí más de cerca las historias del Costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón y de sus colchas tejidas, aquellas para conmemorar y procesar la muerte de un ser querido en medio de la guerra y otras con las que plasmaban la añoranza de la tierra que les fue despojada.

Entre uno y otro proyecto personal y etnográfico se configuraron orgánicamente otros costureros con los que fui compartiendo mis costuras y preguntas personales y académicas. Nos sentábamos en torno a grandes trozos de tela que íbamos interviniendo, sin mucha planeación, mientras conversábamos. En ese compartir, nuestros cuerpos se tocaban en el hacer y ello generaba intimidad entre nosotras, leíamos sobre activismo textil, sobre bordar para documentar, compartíamos comida y herramientas y compartimos también, de forma espontánea, además del momento, lo que a cada una le estaba pasando en

la escala personal o doméstica (Hall y Jayne, 2016; Edwards, 2006).

En ese transcurrir del tiempo, una colega sufrió una pérdida muy dolorosa, y desde uno de esos costureros decidimos cobijar ese dolor haciendo una colcha en croché, como las que había conocido de Sonsón. Junto con nosotras, a ese hacer colectivo se vincularon más de cuarenta personas cercanas a mi colega. Yo aporté cuatro cuadritos tejidos y me encargué, en compañía de otras de las participantes, de unir todos los demás retazos tejidos, para componer una enorme pieza colorida no uniforme; ya que, cómo cada cuadrito había sido tejido por gente distinta, estos no medían lo mismo y la colcha fue creciendo para recoger esa diversidad. La composición en el hacer colcha se iba configurando como un gesto flexible capaz de juntar y ser juntanza, de reunir restos materiales para configurar algo con la potencia de recoger y aliviar las penas.

Después de estos años, he visto muchas colchas hacerse y he sido testigo de lo que ese hacer reúne. No puedo decir que sea una experta costurera de colchas, pero sí que he aprendido sobre cómo estas se van componiendo. En esa tarea mis manos y las de otras han juntado materiales nuevos y sobrantes, han reunido tiempos y espacios propios y ajenos y con ello

cobijado ausencias, han puesto en relación personas cercanas con otras que se han ido conociendo en el hacer. Yo y ellas (mis manos y las de otras), hemos creado espacios, poniendo en un mismo lugar lo diferente y en esa composición nos hemos recogido.

Al contemplar ese proceso creativo no puedo pensar en otra palabra para describirlo que belleza. Quizás no todas las colchas guardan un sentido estético que permita llamarlas bellas, pero al detenerme en su contemplación, traigo de presente su hechura, me deleito en toda la pluralidad que ella me evoca, las conexiones que materializa, los cuerpos que junta, las historias de cada fragmento distinto puesto allí y la narrativa común que su reunión compone (Ingold, 2020). Recorro mis manos por ese territorio e incluso si esa hechura la han producido ellas, reconozco que esta materialidad las excede, sé que estoy allí, pero no me siento su creadora no soy su centro, una artesana emergiendo con la materia, un retazo más (Scarry, 1999).

El juntar como gesto textil al poner en relación lo material en su diversidad permite que la composición emerja. Esto es evidente en el hacer colcha, pero también hace parte de otros haceres textiles como el bordado o el tejido. En lo que sigue me detengo en las historias de mujeres que en su trabajo textil han ido

componiendo su propia vida de formas distintas. Para ello, han hecho uso de técnicas cuya manufactura ha sabido recogerlas y recoger a otras y otros. Al coser o tejer colchas, bordar tapices en punto de cruz, hilvanar hilos para documentar reflexiones o tricotar vestidos personales¹⁰, estas historias nos muestran la pluralidad que se reúne en cada pieza, todo lo que el hacer de cada composición es capaz de juntar.

Mujeres-colcha

En las pausas de mi hacer colcha, me he encontrado con mujeres cuyas colchas me han animado a seguir en la tarea de juntar para componer. Escuchar sus historias permite dimensionar la subjetividad que han configurado materialmente en ese hacer textil, las formas en que el cuidado, la familia, el habitar un espacio propio, se entrelazan en ese saberse ellas. Aquí recojo dos de esas historias: la de Olga, una mujer sonsonense de 69 años, desplazada de Argelia en los años 90 y la de María Teresa, una profesora de 50 años y de origen paisa que actualmente vive en Bogotá.

10 Tricotar: tejer en dos agujas

Olga: hacerse con lo que sobra

Olga¹¹ hace muchas cosas, y entre estas, hace colchas, muchas colchas. Una de ellas, que nos muestra en una visita a su casa en Sonsón, es una colcha de *yo-yitos*. Esto es, una frazada confeccionada a partir de círculos de tela doblados por el borde y fruncidos, que forman una roseta que luego se cose a otra, y a otra, y así. Una colcha de *yo-yos* es una colcha de retazos, de sobrados de telitas que quedan por ahí de otros proyectos, una forma de reutilizar lo que está a la mano para producir con ello otra cosa (figura 18).

Cada *yo-yo* mide unos tres centímetros, así que para hacer una colcha se necesitan muchos trocitos de tela, pero también mucho tiempo. Olga quiere vender su colcha de yoyos, de la misma forma en que ha vendido muchas otras de las cosas textiles que hace para con ello ayudar a sostener la vida de su casa. Otras cosas no las vende, las ve como el sustento de la vida cotidiana.

«Les hice la ropa a mis hijas con esa maquinita de manubrio (como moliendo maíz, a pura mano)» nos cuenta, mientras nos muestra la máquina que está en

11 Una parte modificada de este retazo sobre Olga compuso una reflexión colectiva que hicimos con otras colegas sobre el cobijar como gesto de resistencia política (Pérez-Bustos et al., n.d.)

FIGURA 18. Colcha de *yoyitos* y detalles.



Fotografía: Isabel González Arango, arreglos Santiago Lemus.

su cuarto de costura y entre medio nos va relatando la vida ... «Hacía ropa para salir a vender, por ahí, como un cacharrero. Yo le cosía a las vecinas allá en El Retiro ... yo era la costurera» Una costurera que además no solo remendaba ropa, sino que curaba «por allá se cortaba alguien y volaba para la casa pues allí yo mantenía el botiquín ... yo era la de todo ... remendaba, cosía, curaba, aconsejaba».

Esa relación entre coser y curar, como prácticas de cuidado, se transfiere de forma particular a sus colchas: «Mi marido no llevaba una cobija a la casa, no llevaba un tendido para una cama, yo hacía todo eso, tendía las camas con colchas de retazos, mi hermana soledad trabajaba en una empresa de costura y allá le daban retazos y ella ahí mismo me los mandaba y hacía colchas con pedazos de tela toalla». Recogiendo lo que quedaba por ahí y a nadie parecía servirle (Lindström y Ståhl, 2016), Olga confeccionaba a mano, el abrigo que necesitaba su familia.

Este hacer se produce en los retazos y estos, a su vez, en las relaciones. Soledad, su hermana, le da los retazos para las colchas de toalla, pero sus hijos también le daban retazos para otras colchas que tejía al croché. De estas tiene cinco iguales, todas con el mismo modelo, colchas blancas tejidas con hilazas de algodón. La que está menos percutida de todas,

la tiene colocada sobre la cama de su hijo, las otras guardadas en el closet (figura 19).

FIGURA 19. Colchas de hilazas. Izquierda: colcha de hilazas sobre la cama del hijo. Derecha: closet con las cinco colchas de hilaza, todas hechas con la misma técnica y el mismo patrón. No las exhibe pues las percibe percudidas.



Fotografía: Isabel González Arango, arreglos Santiago Lemus.

Estas son colchas muy especiales pues recogen una historia de trabajo de campo y los afectos con sus hijos:

Eso es hilaza con lo que viene cosido los bultos de cuidado para las vacas ... Me las recogían los hijos que ordeñaban, como eso

lo descosen y tiran al suelo, yo les decía que me la trajeran y ellos se la echaban al bolsillo. Cuando tenía un montoncito así grande [señalando el tamaño con las manos], lo enjabonaba en jabón rey para que blanqueara, lo dejaba enjabonado en el sereno ... Como eso quedaba todo enredado, yo me sentaba a desenredar y a añadir y va una haciendo una bola, y ya luego si a coser.

Olga hacía las colchas entre que cocinaba, daba de comer, quemaba y cargaba carbón. Mientras sus hijos trabajaban en el campo, ella iba tejiendo, se iban y volvían trayéndole más hilazas de bultos, negras de la tierra y la boñiga. Cada trocito de hilo de algodón medía poco menos de un metro y ella anudaba uno tras otro y luego tejía. La colcha tiene muchos nudos y a ella eso no le gusta, pero igual ahí las tiene, y siempre las ha tenido, acompañándola a todas partes «andaba con ellas *pa'allá* y *pa'acá*».

A Olga le duelen las manos, las siente todas torcidas. En parte por la edad, en parte por lo que en sus años ha hecho con ellas. Mucho de ese trabajo es trabajo de cuidado, entre el que se encuentra el hacer textil, pero también el trabajo de campo y el doméstico. El hacer textil, como trabajo de cuidado, sin embargo,

no se vuelca solo hacia afuera. Sus colchas son útiles, por supuesto, cobijan el lecho propio y el de otros, pero además de esa funcionalidad también le abren a Olga un espacio propio en el que ella se realiza en el hacer. Es como si el *hacer-colcha-de-retazos* (retazos de tela, retazos de hilo), tuviera implicaciones subjetivas para ella. Como si en ese hacer, ella se hiciera también (Pérez-Bustos et al., 2019), permitiéndole desplegar su capacidad creativa, esa en la que con la misma técnica hace cuatro colchas blancas de hilaza proveniente de bultos. Esa insistencia en hacer y volver a hacer lo mismo y en ese hacer crearse: crearse cuidadora y tejedora de memorias y sobre todo *crearse Olga*. No es gratis que la colcha que nos muestra sea de yo-yos. Una Olga en cada yoyo, una en cada nudo que une los trozos de hilaza, todas gestadas desde el juntar lo que sobra y nadie quiere y allí, la costurera, la que cura, la que de paso, se cose y se va curando.

María Teresa: hacerse con otras

La colcha de María Teresa está compuesta de muchos hexágonos tejidos al croché de colores negro, ocre, naranja y amarillo que forman un degradé hipnotizante; es como si cada figura invitara a sumergirse en ella. La tiene guardada en el closet y la utiliza para armar camas improvisadas cuando tiene visitas.

Al desplegarla se puede ver que muchos de estos hexágonos se han descosido entre sí y que el tejido, en algunos casos se ha deshecho, a veces incluso de formas incomprensibles (figura 20). La colcha la ha acompañado por más de cuarenta y dos años, la comenzó a hacer junto con su tía cuando tenía ocho y estaba pensada para cubrir la cama matrimonial de sus padres. Luego de que su mamá murió y su padre se mudó a un espacio más pequeño, María Teresa se llevó para su casa la colcha, junto con una máquina de costura de su madre, como herencia.

Antes de comenzar a hacer esta pieza, María Teresa ya había aprendido a tejer croché de la mano de su tía y tenía una colcha más pequeña que cubría su cama. Este nuevo proyecto, sin embargo, era de otras proporciones. No solo porque estaba pensada para una cama más grande, sino porque la técnica era más compleja y los hilos que utilizaba también mucho más finos. Armar cada pieza le tomaba varios días. En las tardes, luego de hacer las tareas del colegio, se sentaba a tejer y avanzaba. Los fines de semana, que llegaba su tía o había visitas, tejía con la compañía y ayuda de otras, quienes la veían tejer y se animaban a ayudar mientras conversaban y se compartían trucos de la labor. A veces, el material se terminaba y había que parar, esperar a que la tía consiguiera más hilos

FIGURA 20. Colcha de hexágonos tejida al croché. Arriba: colcha de María Teresa completa, en la parte de abajo se puede observar la deformidad. Abajo: detalles de partes deshechas.



Fotografía: Alejandro Barragán, arreglos Santiago Lemus.

de los mismos colores y los llevara para seguir con la tarea, que, de a pocos, dejaba de ser un proyecto personal y se volvía una juntanza: de gente, de hilos que iban y venían, de historias, de momentos de calma personal.

Se demoraron tres años en terminarla y fueron muchas las manos de mujeres las que se reunieron en ese tiempo para su confección. Algunas de ellas todavía se buscan en el tejido cuando se encuentran con la colcha, «este cuadrito es mío, aquél de la loca Graciela, este otro de Fulana», me dice María Teresa mientras me muestra las diferencias visibles en este tejido monumental que ha servido de cobija, cubrecama o colchón y que ahora está un tanto desvencijado. El tamaño y la deformidad de la colcha evidencian todas esas diferencias: hay hexágonos más grandes y otros más chicos, tonos de amarillo o de ocre visiblemente dispares, tiene muchas puntas que salen y que siempre dan la sensación de qué la colcha puede seguir y seguir creciendo, por lo que a veces es difícil saber cómo acomodarla sobre una cama. «Pero la forma era secundaria», me comparte María Teresa y el croché tiene esa magia, por lo que su tía y ella *se dieron mañas* para que cuadraran esas diferencias en cada retazo y al final, incluso en su deformidad, este abrigo cubriera por más de treinta

años el lecho de su madre fallecida y hoy sea cobija para visitas en su propio hogar.

La colcha de María Teresa *era un trabajo que se hacía de a pocos*, como de a pocos ella fue aprendiendo a que tejer era siempre un algo colectivo e íntimo. Un hacer en el que la cotidianidad de muchas se desplegaba, a través de un compartir la palabra sobre el pasar de la vida. De niña aprendió a escuchar mientras tejía y a contar también, contar puntos de croché, mientras contaba cómo había estado la escuela, lo que había hecho en sus tardes o lo que planeaba para los días por venir: tiempos presentes entrelazando pasados y futuros, que recuerda como preciosos mientras hablamos y que la han acompañado desde siempre. «La colcha reúne eso», me dice, la historia de cómo aprendió a tejer, el agradecimiento por ese aprendizaje de la técnica y por la sociabilidad entre mujeres que devino junto a cada puntada; haceres textiles, que la han arraigado a la vida, que la definen, «yo soy eso, ese tejido», ese tejer que es composición.

Cuando conocí la colcha de María Teresa vi sus agujeros destejidos y la quise así y ella quiso que yo la quisiera así. Antes de contarme su historia, por un momento, pensó en remendarla, pero se contuvo, «esos agujeros muestran el paso del tiempo», me dice y yo afirmo con ella, que esa es su historia: ese

tiempo pasando es lo que se junta con cada retazo tejido, esos momentos de ellas, en donde las manos aprendían a anudar hilos y linajes femeninos para luego ofrecer tranquilidad mental y compañía en los momentos de soledad de la edad adulta.

Las colchas de María Teresa y Olga han acompañado sus vidas y recogen lo que ellas son, los vínculos familiares que las sostienen y que ellas sostienen con sus tejidos. El pasar de la vida cotidiana, los recuerdos de otros tiempos y territorios, la añoranza de lo que fue y que ahora acompaña en la memoria están entrelazados en cada puntada de croché o atravesados por cada retacito de tela que se une a otro. Estos son movimientos sutiles a través de los cuales cada colcha va emergiendo y con ese emerger va descubriéndose, para Olga y María Teresa, el significado que ese hacer materializa y recoge. Estas colchas abrigan sus lechos, pero también las han abrigado a ellas en momentos de despojo o soledad. En su hacer ellas reúnen retazos, trozos de hilaza, hexágonos hechos por muchas manos, historias, temporalidades, recuerdos. Ese juntar hace que lo que se junta cambie, y en esos cambios están ellas, como la principal composición y juntanza de su tejido y costura.

Reunir y reunirse, bordando

Juntar como gesto textil capaz de generar composiciones es central al hacer colchas, pero está presente en otras técnicas también, como el bordado. A diferencia del tejido de punto, como las colchas de croché de Olga y María Teresa, cuyo hacer es envolvente y permite una cierta soltura del cuerpo que acompaña a quien teje en su movimiento, posibilitando el estar con otras, la dimensión personal y colectiva del bordado es un tanto distinta (Pajaczkowska, 2016). Este hacer, que interviene las superficies para embellecerlas, llenándolas de color y textura al combinar hilos y puntadas, junta materiales, al tiempo que va recogiendo memorias y en ese trabajo crea referentes comunes entre quienes se reúnen a bordar o quien es reunido en el bordado.

Familia en un pesebre

Isabel tiene 78 años, cuatro hijos varones, siete nietas y dos nietos. Vive sola con su esposo, Erasmo, y desde siempre ha bordado. Aprendió punto de cruz cuando tenía cinco años y estaba estudiando en el colegio con las monjas. En esa época también aprendió a bordar otras técnicas y a tejer croché, ellas la mantuvieron entretenida buena parte de la vida haciendo ajuares y manteles, tarjetas navideñas y carpetas de decoración,

mientras sus hijos crecieron y ella se encargó de su cuidado. En un viaje al exterior de uno de sus muchachos, este le trajo una revista de punto de cruz y al regalársela le preguntó si ella podría reproducir esos cuadros pixelados que allí se mostraban.

La revista era un regalo especial para esa madre que ellos veían como abnegada pues había destinado la vida entera a su cuidado. Entre medio de esas labores en las que se le iba el día, ellos veían los tiempos que Isabel lograba sacar para sentarse a tejer o bordar. Así que la revista era un regalo para esos momentos suyos, propios, que no había compartido con sus hijos nunca *pues eran varones*. Sin conocer el oficio ellos aprendieron a admirar su paciencia y dedicación hacia el hacer textil, que, con el tiempo, cuando el trabajo doméstico fue escaseando y cada uno de sus hijos se fue yendo de casa a armar su propio hogar, fue acompañando más los días de Isabel y convirtiéndose en una forma de mantener el vínculo con esas nuevas extensiones de la familia que comenzaban a formarse.

Sin mucho pensar Isabel tomó la revista y recordó con rapidez lo que había aprendido en su infancia sobre el punto de cruz, pues hacía muchos años que no lo practicaba. Con esos recuerdos anclados a sus manos y siguiendo el patrón que se indicaba en la revista, hizo un cuadro de la *torre de París*, como ella

llama a la Torre Eiffel, y luego reprodujo una *gorda* de Fernando Botero. Después hizo cientos de tarjetas navideñas, adornos para el baño, detalles en toallas, manteles y servilletas que adornaron su casa y que también regaló a sus hijos para que ellos adornaran las suyas. El punto de cruz, le permitía reproducir figuras de todo tipo: flores, carros, ángeles, paisajes, coronas y se convertía para ella en una forma de meditación. En las tardes, luego de hacer las labores de la casa, Isabel se sienta en su cuarto de costura, pone música *de su tiempo* y allí puede estar cuatro, cinco o seis horas, cuando no más, contando puntos y dejando emerger figuras en ese ir y venir de la aguja que atraviesa la tela y la vuelve a atravesar para formar pequeñas aspas.

Un diciembre, hace diez años, cuando toda la familia se reunía a hacer la decoración navideña de costumbre, organizando el gran pesebre que ocupa todo el garaje de su casa, ella ve la pared de fondo y piensa, «eso como que necesita un adornito» y emprende, «sin mayores pretensiones», una de las labores en punto de cruz más grandes de su vida: un telón blanco de 140 por 52 centímetros relleno, de principio a fin, con minúsculas equis de todos los colores. Su objetivo era hacer un paisaje de fondo que

acompañara su pesebre. No tenía mayor plan que ese y tampoco un diseño base.

Inició con el cielo en azul rey y luego le fue metiendo estrellitas de color rojo, un angelito por aquí y otro allá, una escena de navidad con María, José y el Niño Jesús a un costado, y luego otra con los pastores y luego otra más desde otro ángulo y con otros colores. Un Papá Noel erguido en el centro, otro más abajo con un trineo y uno más en una esquina rodeado de niños en un paisaje alpino, en el otro extremo un gran reno cargado de regalos. En la mitad un paisaje y sobre él unos niños cantando, un muñeco de nieve, una escoba y una casa de pájaros, todo esto acompañado de una luna y nuevos angelitos, además de más estrellas en otros colores y bolitas decorativas para árboles navideños ubicadas en distintos lugares de la tela para darle más vida a la composición. Mientras estaba entretenida en la enorme tarea, Isabel pensó, «voy a hacer a mis nietos». Para ese momento tenía cinco y los reunió a todos bien abrigados en un coro junto al paisaje alpino y así fue terminando. La tarea de llenar cada milímetro de ese telón de casi metro y medio de largo por medio metro de ancho con punto de cruz le tomó tres años de trabajo constante.

FIGURA 21. Tapiz Navideño. Arriba: tapiz bordado completo. Abajo: detalle de los cinco primeros nietos, a la izquierda de esta imagen se encuentra la muñeca que fue introducida cuando nació Mariana.



Fotografía: Alejandro Barragán, arreglos Santiago Lemus.

No obstante, luego de que terminó la tarea y había ya pasado una primera navidad en que su obra había sido exhibida en el garaje junto al gran pesebre, nació Andreita, una nueva nieta. En ese momento se dijo Isabel, «la tengo que incluir ... Si ella ya tiene una figurita del pesebre con su nombre abajo, cómo no va a estar en el pesebre de la pared» y entonces, muy cuidadosamente, desbarató una serie de crucecitas minúsculas con el cuidado de no desbaratar todo el trabajo y allí incluyó una muñequita de perfil (figura 21). Luego nació Sebastián y repitió la tarea, deshizo cada cruz milimétrica de una parte del paisaje, cortando una hebra y con la aguja levantando el hilo suelto para permitirle recorrer el camino de vuelta ya trazado sobre la tela. Con el espacio libre volvió a bordar, esta vez un niño con un regalo entre las manos. Y así siguió hasta completar a sus nueve nietos, desbaratando cada vez un pedazo del trabajo hecho y dándole a cada uno forma y color en punto de cruz.

Este tapiz bordado, desbaratado y vuelto a bordar no termina de componerse, se hace, deshace y se vuelve hacer, ganando en complejidad, aunque no en dimensión a medida que la familia de Isabel va volviéndose más numerosa. «Siempre pienso en ella como una pieza en construcción, cada vez que llega un nieto, mamá la completa y remienda un pedazo

... Ahí estamos todos los de la familia, no solo María y Jesús, sino todos los de la familia», nos comparte Andrés, uno de sus hijos, mientras conversamos. La familia, fue una creación que se compuso y se sigue componiendo, puntada a puntada, como dice Isabel, en ese pesebre de pared que parece no quedarse quieto.

Ese bordado que se va componiendo es profundamente laborioso para Isabel. En su esfuerzo por reunir en la tela a quienes van llegando a conformar la familia, Isabel debe deshacer el recorrido que ella misma se ha trazado y volverlo a recorrer ahora con otros colores y trazos. En esa tarea permanente se despliega el trabajo de cuidado por sostener la vida que ha hecho de Isabel la madre y abuela que es. Embelleciendo la casa con sus carpetas y cuadros y el pesebre con el tapiz bordado y vuelto a bordar, esta mujer reúne con sus manos y a través de aspas minúsculas los vínculos que le permiten seguir adelante con la vida diaria.

Aprendiendo a bordar vínculos

En la búsqueda de piezas textiles con historias en la que me encontré con Isabel y su pesebre en punto de cruz y con la colcha colorida de María Teresa, también me encontré con un grupo de mujeres jóvenes que había ensamblado tres grandes retazos de paño lency

en colores contrastantes y sobre ellos habían cosido otros ocho pedazos de tela que se enmarcaban con el título bordado *Costurero documental. Bordando, sexualidades, juventudes, feminidades*. Esa composición se complementaba con una serie de figuras bordadas en puntadas básicas, entre las que se encontraban varios úteros y otras representaciones femeninas del cuerpo, acompañadas de palabras o frases alusivas a lo indicado en el título, entre ellas: «placer y peligro», «por una sexualidad no reproductiva», «girls/must/can do it». Junto con estos textos bordados había palabras que se presentaban un tanto autorreferenciales como «Roja», «sangre», «yo» y unas más con una connotación claramente temporal «sábado» y «octubre» (figura 22).

Queriendo entender lo que se juntaba en esta composición me encontré en un parque bogotano, un sábado a la tarde, con algunas de las mujeres que la habían elaborado con sus manos. Nos sentamos a conversar en el prado formando un círculo y reunidas con la pieza en el centro de este. Allí fui entendiendo que cada uno de los ocho retazos dentro de la gran composición era en sí mismo una composición más pequeña. Estos fueron hechos por una mujer distinta a lo largo de varios encuentros que ocurrieron los sábados de octubre de 2016. Este fue un mes intenso,

FIGURA 22. Composición colectiva. Cada parche puesto sobre las telas de paño lency grandes está hecho por una mujer distinta. En la parte de arriba, bordados, están los temas que las convocaron.



Fotografía: Alejandro Barragán, arreglos Santiago Lemus.

en el que se reunieron a conversar y entre tanto fueron aprendiendo a expresar y encontrarse desde el bordado, una técnica que ninguna conocía, pero a la que todas se sintieron convocadas.

Los encuentros fueron un llamado de Alexandra, quien en el desarrollo de su tesis de maestría en Estudios de Género buscaba preguntarse, de la mano de otras como ella, lo que implicaba vivir la sexualidad siendo una mujer joven en contextos de precarización y neoliberalismo. Esta búsqueda tenía en el centro el bordado como metodología, pero sobre todo como exploración, pues incluso para Alexandra esta era una técnica a la que se sentía íntimamente llamada, pero de la cual tenía poco conocimiento (Chocontá Piraquive, 2018; Harrison y Ogden, 2020).

A pesar de esa distancia inicial que la mayoría de estas ocho mujeres jóvenes tenían con esta labor, ella se fue revelando como una posibilidad de encontrarse con su linaje femenino, por lo que al acercarse intuitivamente al bordado fueron conectándose con el oficio de sus madres y abuelas a quienes recordaron rodeadas de agujas e hilos. En cada encuentro hablaron sobre un tema diferente y de modo experimental fueron componiendo cada una un parche que recogía sus reflexiones, usando hilos y agujas para bordar y en ocasiones pequeñas composiciones de tela sobre tela.

Los materiales base de este trabajo personal realizado en colectivo les fueron regalados. Eran sobras de telas, agujas, hilos y cuentas que tenía guardados y en desuso la mamá de un amigo de ellas. Así, la escogencia de colores o texturas con los cuales hacer cada parche, estuvo limitada por los recursos que tenían a la mano. Estas limitaciones materiales y de conocimiento sobre la técnica son centrales para dimensionar lo que la pieza termina documentando. Cada una borda, principalmente, una serie de imágenes que recogen lo que quería expresar en torno a lo que significaba ser mujer y el lugar de la sexualidad en esa pregunta por su identidad de género en la actualidad. Ahora bien, lo que esos bordados logran condensar de esa reflexión, está definido por las capacidades que cada una tenía a la hora de tomar una aguja y dejar su rastro en la tela. Son esas limitaciones materiales y corporales las que definen el documento bordado que al final todas construyen (Kruglanski y Ramujkic, 2013).

Al observar la pieza encuentro coincidencias en las formas en que este grupo de mujeres termina representando sus conversaciones sobre sexualidad, feminidad y juventud. Podría pensar que las limitaciones materiales fueron una condición de ese ejercicio figurativo y sus tendencias, pero también que

de ellas emergieron otro tipo de composiciones. Que la creatividad no está solo en lo que se plasma y fija en la tela, en el rastro que queda del trabajo hecho, sino en la forma en que ese rastro se fue fijando, en el hacer textil en colectivo que las convocó y fue juntando. «En esta pieza está un poco el camino de vida de cada una» me cuenta una de ellas en esa tarde de sábado en que nos reunimos; al escucharla otra de ellas complementa, subrayando que no son solo partes que se juntan, lo que está allí, sino unos vínculos que emergen «la pieza es un reflejo de cada una de nosotras, pero también es el efecto del encuentro, de los vínculos entre todas».

Como no sabían bordar, el trabajo era lento. Más lento incluso de lo que ya es el trabajo textil que se hace con experticia. Sin embargo, todas estaban en la misma situación, fueron aprendiendo juntas a enhebrar, a que el hilo se fijara en la tela y a que fuese dejando trazos sobre ella de formas diferentes. Aprendieron cuando algo les estaba quedando mal y aprendieron, con la orientación de lo que alguna ya había comprendido, a desbaratarlo y volverlo a hacer. Estos aprendizajes mutuos los describen como íntimos pues les implicaba contacto corporal permanente, un contacto cuidadoso y cercano, sus manos tomando las agujas de las manos de las otras y rozándose en

ese compartir, observándose manipular el hilo y hacerlo con sus cuerpos en una cercanía inusual (Hall y Jayne, 2016; Pérez-Bustos y Chocontá Piraquive, 2018). Juntadas por la manipulación de los materiales que estaban aprendiendo a entender, van concretando lo que cada una piensa en sus retazos, volviendo material lo propio, pero haciéndolo con otras. El bordado les daba tiempo, les hacía permanecer en ese hacer, quedarse allí, en los aprendizajes cercanos con las otras. La profundidad de ese tiempo es central para dimensionar la intensidad de los vínculos que entre ellas se gestaron en esos sábados de octubre.

Dos años después de haber hecho la pieza, cuando nos encontramos, muchas de ellas no habían vuelto a verse en colectivo. A pesar de esto, sienten que siguieron estando juntas, es como si la colcha les recordara la intensidad de lo que fue ese octubre de 2016; como si ella guardara lo precioso de esos momentos, sobre todo en contextos en donde ellas perciben que las demandas productivas a las que se enfrentan cotidianamente hacen que el encuentro cómplice entre mujeres se vaya volviendo imposible.

La colcha les trae al presente, a todas, les recuerda que allí hubo otros tiempos, y en ese recuerdo es como si todas se vieran recogidas y se contuvieran mutuamente. Así nos lo comparte una de ellas que tuvo la

oportunidad de guardar la pieza durante unos meses luego de que la completaran «muy profundo, tener la oportunidad de guardarlas a todas en esa pieza, ella me acompañó porque yo vivía sola, y a veces veía la colcha y me decía: “allí están”». La pieza es para este colectivo un vínculo material en sí, pero también es la memoria de los vínculos que permanecen, así lo resalta con añoranza otra de estas mujeres cuando vamos cerrando la conversación «los seres humanos deberíamos aprender a crear vínculos como se crearon aquí, vínculos tranquilos, seguros, sin condiciones, con la distancia, vernos o no, vínculos»¹².

La belleza que se junta en la composición textil

De forma recurrente en mi trabajo etnográfico en torno al hacer textil me he encontrado con que este se describe como algo bello. Las mujeres que me han compartido las historias de sus piezas textiles o aquellas a quienes he escuchado en la distancia hablar sobre su trabajo le otorgan ese adjetivo a este hacer,

12 Solo se incluye el nombre de Alexandra entre las integrantes de este grupo de mujeres, por ser ella la gestora del proyecto. Las otras mujeres optaron en el estudio del que emergió esta colcha por que los suyos no fuesen usados.

lo textil y su composición también son descritos así por quienes admiran su manufactura ya hecha.

Las piezas textiles son vistas como adornos que embellecen el hogar o el cuerpo y esto se puede notar en la forma como se contemplan estas creaciones. Independiente de que lo textil haya sido hecho por las manos que lo observan, en las palabras de quienes lo admiran, la hechura de lo textil hace también lo bello o es ella bella en sí misma. Así me lo comparte Myriam, al hablar sobre un tendido hecho por su madre antes de casarse como regalo de bodas para su esposo, «ella, iba a hacer algo hermoso para él», dice, al mostrarme una tela blanca bordada en las esquinas y en el centro con vívidos colores rojos y naranjas. El trabajo del que habla Myriam es delicado, pulido y armónico, hebras de colores siguen el patrón de la urdimbre y la trama originales de la tela, entrelazándose entre los hilos blancos, como sin dejar rastro, volviéndose así parte de la materia pálida y creando en su recorrido un diseño ortogonal preciso. Sin embargo, más allá de lo que la pieza misma evoque, en términos estéticos, la belleza a la que refiere Myriam está en el gesto de su madre de querer hacer algo como forma de materializar su amor y en la mirada de Myriam, que recuerda ese

afecto con admiración al contemplar la pieza que ahora ella guarda.

En otras ocasiones lo bello está en la materialidad con la que se compone lo textil, en hilos o telas que se atesoran por su textura y color, y que evocan la potencia de lo que pueden llegar a ser o de lo que podemos llegar a ser con ellos. Y aunque no siempre lo que se hace textilmente termina siendo bello, el proceso creativo conmueve y la pieza creada se atesora para guardar en ella el recuerdo de esa manufactura. Clemencia, por ejemplo, me muestra cuatro muñecas de tela hechas por ella, todas con el mismo molde, cada una vestida de forma distinta y nombrada para encarnar un personaje «de esos que nadie ve», me dice, «pero también son momentos y sentimientos míos», agrega, al explicarme que cada una fue hecha en un tiempo de su vida en el que necesitaba crear algo para entender lo que estaba viviendo. Las tiene metidas a las cuatro en una bolsa de tela que guarda cerca de su cama para protegerlas.

En la intimidad de su cuarto, a veces las saca y las abraza, se conmueve en lo que cada una evoca y dice de ella misma. Clemencia no sabe coser, por lo que me comparte que «Las Iguaitas», como las llama, fueron quienes le enseñaron. Ellas le fueron indicando la forma como tenía que vestir las y cómo

debía ser su rostro. Consuelo es alegre e infantil, la hizo en una época en la que necesitaba reinventarse, Beatricita es esa mujer que no encaja en su entorno familiar, Magdalena es la extrovertida, pero también la que se esconde, Angustias es la que se rebusca la vida para salir adelante. Clemencia no considera a «Las Igualitas» lindas, pero al verlas se conmueve y enfatiza en que ellas le recuerdan lo precioso que fue hacerlas, una hechura que contiene lo vivido, pero que al mismo tiempo fue capaz de ayudarlo a procesarlo.

La belleza que está en la potencia del hacer textil está íntimamente entrelazada con la construcción subjetiva de lo femenino en su diversidad (Pérez-Bustos et al., 2019) y en ocasiones se manifiesta también, no solo en el proceso de costura o tejido, como es el caso de Clemencia y «Las Igualitas», sino en la delicadeza de los detalles que componen cada pieza y lo que con ese trabajo se busca reivindicar. Así son las muñecas negras de trapo que hacen las mujeres de Artesanías Choibá. Las primeras que confeccionaron las rellenaron con plástico que reciclaron de la calle y las hicieron como regalo de navidad para sus hijos cuando estaban asentadas en el coliseo de Quibdó en diciembre de 1997, esto como una forma de protesta por la falta de ayudas del gobierno frente a su condición de desplazamiento forzado.

En ese momento, las muñecas fueron una forma de dar alegría en medio de la incertidumbre, pero con el tiempo se configuraron en una alternativa productiva (Villamizar Gelves et al., 2019). Luego de más de veinte años de trabajo las muñecas son hoy preciosas confecciones en tela de algodón elástico, lana virgen para el cabello cuidadosamente trenzado y adornado con chaquiras o turbantes, vestidos hechos a su medida e incluso zapatos y calzones. Su venta, a través de canales de economía solidaria, ha sido central en la construcción de alternativas de sustento económico en un contexto lleno de precariedades, en especial considerando su condición de mujeres y familias desplazadas. Esto lo enfatizan en la etiqueta que acompaña cada pieza: *Hecho a mano por mujeres que resisten en medio del conflicto*. Esto hace de sus creaciones testimonios materiales de su resistencia frente a la guerra. Un testimonio que ellas componen y que las compone de vuelta, como lo expresa Yussi, una de las integrantes del grupo, “la pieza textil que más queremos son las muñecas porque resaltan nuestra belleza y fortaleza».

Esta capacidad de lo textil de componer la belleza, que está presente en el caso de las muñecas negras hechas por las mujeres de Artesanías Choibá, es extensivo a otras mujeres negras por fuera de Quibdó,

quienes al verlas se quedan contemplándolas, en pausa, reflejándose en ellas, en la ausencia de un referente similar en su propia historia de infancia. Así me lo cuenta Matholo, una mujer sudafricana que no quitaba sus ojos de encima de una de estas creaciones, «no puedo creer que tanta belleza exista, son unas muñecas muy lindas, nunca había visto algo igual». En contextos profundamente racistas donde la belleza femenina de las mujeres negras se define siempre en relación con el ideal de blanquitud (Morenos Figueroa, 2013), composiciones textiles como estas, se constituyen en referentes que generan asombro por las ausencias que subrayan. Las muñecas son entonces acariciadas con dulzura, abrazadas y atesoradas por otras mujeres negras, quienes agradecen que existan y con ello contribuyen a componer su testimonio de resistencia.

La composición textil compone la belleza, aquella que está contenida en lo hecho, pero también aquella que contiene a quien hace. Así, la belleza de las muñecas de Artesanías Choibá, es la belleza de las mujeres negras que las confeccionaron. Ellas son parte de esa composición, son el textil, se hacen en esa costura. Este gesto se aprecia también en el trabajo de confeccionar el vestido propio que tienen muchas otras mujeres tejedoras y costureras. Ese es el caso de

Lina, quien me cuenta la historia de su vestido azul. «Es una prenda con la que me siento linda», dice, y luego agrega que la hizo con una máquina de tejido Singer que le regalaron cuando a sus 17 años se fue a vivir al campo, junto con un hombre del que se había enamorado. Con la máquina tejió muchas cosas para otras y otros y como forma de sustento económico, sin embargo, solo se tejió para ella ese vestido. Lo diseñó siguiendo unos patrones bases con lo que venía la máquina, pero como la vida no es solo tejer y para ese entonces ya tenía hijos que cuidar y otras responsabilidades, fue algo que le costó terminar. Se trataba de una pieza más elaborada que las bufandas y gorros que había hecho antes y era la primera vez que se hacía algo para ella, por lo que tuvo que desbaratar varias veces el tejido y volver a iniciar.

Allí está Lina con su vestido terminado, lo abraza y me comparte que este le evoca su proceso vital. Después de muchos años de vivir en zona rural regresa a la ciudad, estaba embarazada de su tercer hijo y la pregunta por lo que estaba haciendo con su vida era una constante. En ese divagar se propone estudiar en la universidad y hacerlo a la par de conseguir su sustento económico y de cuidar de sus hijos. Esto era algo que necesitaba hacer por y para ella, algo que, como el vestido, hacía por primera vez y que

seguramente tendría que aprender en el camino de las dificultades. Le tomó tres años ser admitida en la universidad y casi nueve años cerrar el ciclo de sus estudios, un proceso que recuerda como costoso, «yo siempre inicio cosas y no las termino, me quedo como estancada ... pero este vestido me recuerda que si soy capaz, que puedo hacer algo para mí».

El vestido lleva con Lina veintidós años, poco más de la mitad de su vida, y sigue siendo la única prenda que se ha hecho para ella, no es una prenda particularmente especial, Lina la usa de diario y la tiene guardada en el closet sin ningún cuidado particular. Lo que lo hace ser un recordatorio permanente y cotidiano de lo que es capaz de hacer. Allí está su belleza, la que dice que su vestido le hace sentir.

La belleza de la composición textil como acto creativo está en la capacidad de Lina y de las Mujeres de Artesanías Choibá de *crearse ellas mismas* en medio de la incertidumbre, pero también la podemos encontrar en la intimidad de los vínculos afectivos que motivan estos haceres. Así, la belleza del amor de Miriam y el auto cuidado de Clemencia, se materializan en las costuras de sus piezas, independientemente de que estas sean elaboradas con maestría y perfección. La belleza está en lo que se junta en la composición textil, como gesto es el juntar en sí lo que la produce,

las manos que reúnen, extendidas con hilos, telas y agujas, las que la encarnan.

Un breve recoger: juntar, juntar y juntar

En el componer lo textil se compone la vida. En ese gesto que supone juntar retazos, hilos o telas para entretejer o coser colchas, bordar tapices personales o colectivos, tricotar vestidos propios o costurar muñecas de trapo para regalar, se recoge lo material y con él se va recogiendo lo que somos. Nos componemos en lo textil y ese hacer será siempre bello, más allá de la belleza misma de lo que con él se componga. Se trata de una belleza que supone la capacidad flexible de reunir lo heterogéneo, de juntar y ser juntanza: hilos, cuerpos, retazos que sobran y siguen y siguen sobrando, gente cercana y no tanto, historias personales y colectivas, recuerdos, esperanzas, cuidados, lo común, la distancia y lo distinto, lo desconocido, los tiempos y espacios, propios y ajenos, el pasar de la vida, la creatividad y recursividad para ir viendo cómo componer, porque la composición textil no siempre es planeada, y aunque lo fuera en su hacer la improvisación la habita.

Al juntar, lo textil tiene la capacidad de amplificar los relatos de aquello que se junta y de construir un nuevo relato que reúne. Lo textil acompaña y

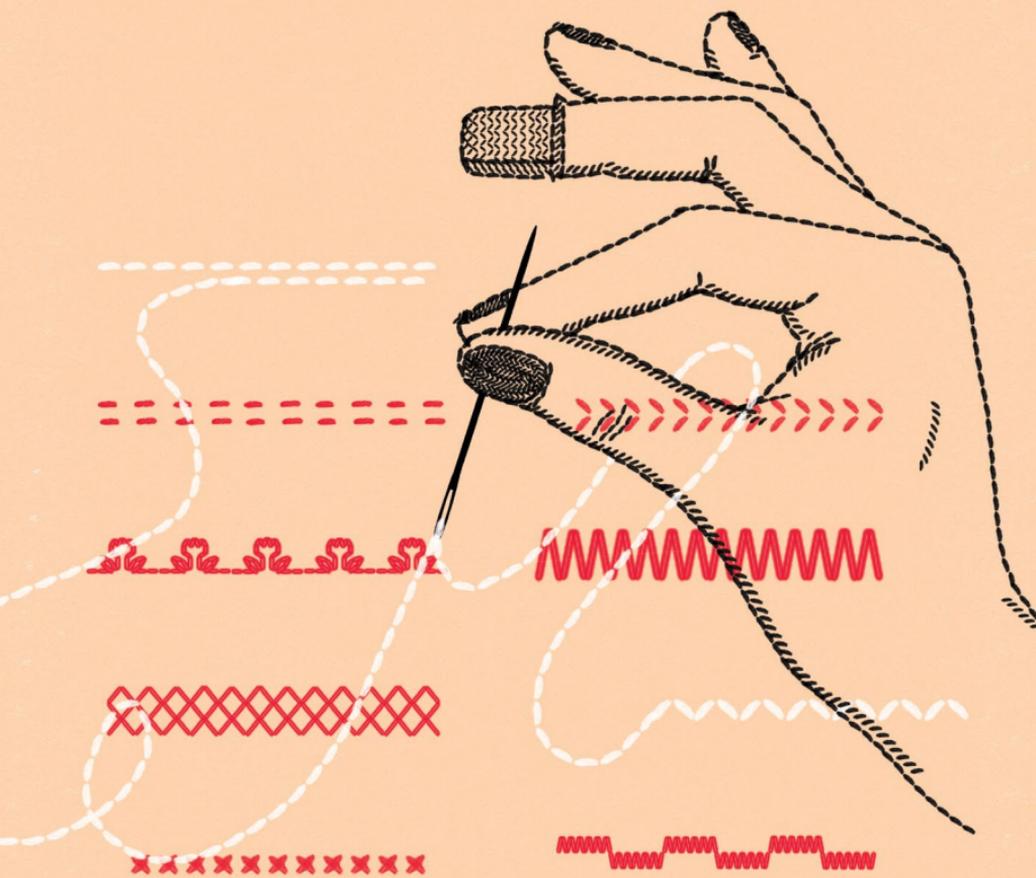
contiene, recoge el dolor, la pena y la tristeza, cobija la ausencia y produce lo bello. Al juntar lo textil, se crea el encuentro, se va documentando la familia y la amistad y con ello la compañía se produce. Ese hacer que materializa lo común y con ello también hace visible lo distinto, tiene la capacidad de trascender aquello que lo contiene, de cambiarlo, sin por esto dejar de estar fijado a esa dimensión concreta (Ingold, 2020). Lo que se junta en la composición textil queda en los rastros de telas unidas con hilos y lanas ensortijadas, del mismo modo que esos rastros evocan los tiempos, espacios y cuerpos, en los que esos movimientos materiales se hicieron posibles.

Todo esto que el componer como gesto textil posibilita emerge en la temporalidad del propio hacer, línea a línea y despacito. Se trata pues de un gesto que se comprende en el hacer, que no se anticipa, que no se planea ni se proyecta del todo, un gesto que se va revelando cada vez que en la costura la aguja enhebrada junta un trocito de tela con otro. Aquello que nos recoge en lo textil se va comprendiendo y componiendo en el emerger de la composición, deviene en el hacer y en el encuentro que este propicia (Barad, 2003; 2007).

En ese gesto textil con sus tiempos y sus cuerpos textiles, la etnografía no puede ser otra cosa que una

colcha, una reunión de materiales e historias que se juntan en la danza sutil de los materiales y los cuerpos, en los que estos últimos se producen con los primeros. Un recoger y recogerse en la escritura, saberse paño en cada letra e imaginar la textura que tiene cuando ella se una a otra a través de la costura, imaginar el trabajo y la correspondencia que ha implicado semejante convocatoria. La etnografía textil no puede ser otra cosa que un acompañar reflexiones que se van componiendo en el encuentro material con otras y con una misma. Esto ha sido este texto.

DECHADO DE CONCEPTOS



Se juntan aquí una serie de ideas fuerza que han emergido de la escritura de este libro y que al mismo tiempo son su trama y urdimbre. Las entiendo como dechado en el sentido de que ellas, en su conjunto, reúnen el aprendizaje que ha supuesto este libro. Así, cada idea fuerza es un ejercicio propio de documentación de ese proceso de aprendizaje, ellas han sido practicadas en las páginas que les anteceden y, por tanto, solo cobran sentido cuando son practicadas en su lectura.

En tanto que ejercicios cada idea fuerza recogida en este dechado puede ser practicada por otras personas, deshecha y vuelta a hacer, si se quiere. Es por esto que he acompañado la construcción de cada una de ellas, de algunas lecturas complementarias guía para así contribuir a que nuevos dechados conceptuales en torno al hacer textil emerjan y, con ello, que esta práctica continúe ganando en complejidad epistemológica.

Gestos, haceres y oficios textiles



Los gestos textiles son movimientos menores, en ocasiones imperceptibles, que se encuentran material y corporalmente situados y que componen el hacer textil en general. Repetir, deshacer, remendar, juntar, son algunos de ellos. Pocas veces les prestamos atención por su condición rutinaria, pero están cargados de sentido. Ellos permiten que la materialidad se exprese desde la voz y el cuerpo de quienes hacen lo

textil. Los gestos textiles transforman la materialidad textil y al hacerlo transforman los cuerpos de quienes les encarnan. Esa transformación es fundamentalmente de carácter reflexivo, el gesto hace en la materia lo que esta hace en el cuerpo de quien hace el gesto. Existen muchos gestos textiles, aquí me he concentrado en cuatro de ellos que en mi trabajo etnográfico he podido ver entrelazan diferentes haceres, es decir no son propios de uno solo en particular.

Los haceres textiles están compuestos de gestos. Tejer es un hacer textil, como lo es bordar, coser, estampar, fieltar, por nombrar algunos de ellos. Estos haceres pueden llegar a ser oficios, formas de trabajo y de sostenimiento económico y vital, que generan una identificación con quienes les realizan. Todos los oficios textiles implican un quehacer textil, pero no todos los haceres textiles devienen oficios. Yo bordo, pero no por eso soy bordadora. Hay quienes son bordadoras, pero no viven de ello, su supervivencia no depende de ese trabajo. En este libro he hablado de bordadoras que viven de bordar, como las bordadoras cartagüeñas y de bordadoras cuyo trabajo de bordado les ha permitido hacer memoria, aunque su oficio no sea ese.

Entiendo los oficios textiles como labores que acompañan los trabajos de cuidado y los trabajos

domésticos, pero que no se resumen en ellos. En este sentido, estos haceres cuidadosos que se realizan artesanalmente con las manos implican más autonomía para quienes les realizan, que los trabajos de cuidado o los trabajos domésticos que, en tanto que trabajos reproductivos, se constituyen en mandatos sociales generizados insertos en el engranaje de la rutina diaria.

Lecturas complementarias

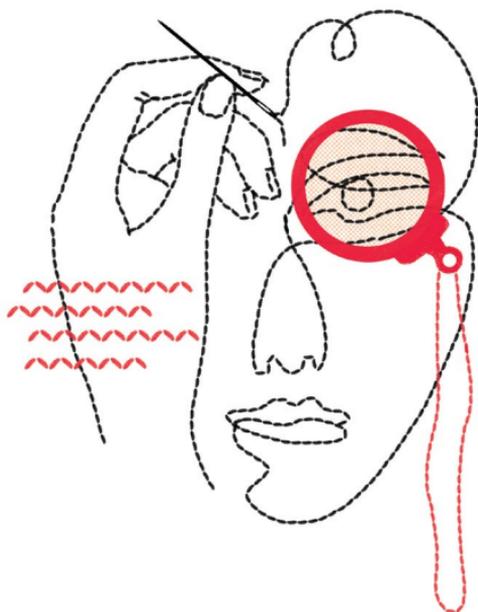
La idea de gesto se inspira en el trabajo de Erin Manning en su libro *El gesto menor* (2013). Su aproximación sobre la dimensión encarnada de la percepción y el contacto me ayudaron mucho a entender lo que pasa corporalmente en el hacer textil. Para entrar en esta propuesta sugiero leer la introducción (pp.1-25) y los capítulos II (Artfulness) y III (Weather Patterns) (pp. 46-85) de este libro.

Junto con esta lectura, la reflexión sobre lo imperceptible como algo que deviene de la repetición se inspira en el trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su capítulo «Del ritornello» del libro *Mil mesetas* (pp. 317-356). Para ahondar en la dimensión material y artefactual del gesto, así como distinguir la relación entre los gestos y los haceres me fue de gran utilidad el capítulo «Trazos, hilos y superficies»,

en el libro *Líneas, una breve historia* (pp. 65–106) de Tim Ingold (2007).

La comprensión del hacer textil como oficio de cuidado generizado se inspiró en la investigación sobre el trabajo de cuidado de Luz Gabriela Arango Gaviria y Pascale Molinier que se recogen en el libro editado por ambas *El trabajo y la ética del cuidado* (2011). Algunos textos claves para adentrarse en estas discusiones pueden ser los capítulos: «El cuidado como ética y como trabajo» de Molinier y Arango Gaviria (pp.15–21), «Antes que todo el cuidado es un trabajo» de Molinier (pp. 45–64) y “El trabajo de cuidado ¿servidumbre, profesión o ingeniería emocional» de Arango Gaviria (pp. 91-109).

Etnografía textil



Si el gesto textil es reflexivo, la etnografía sobre lo textil también está afectada por esta capacidad. Ella es invitada a hacer lo textil y al aceptar la invitación deviene textil. Cuando empecé mi aproximación etnográfica a los haceres textiles artesanales, me enfrenté a la necesidad de aprender a encarnarlos. No bastaba con observar, escuchar y escribir lo que las bordadoras o tejedoras hacían con sus manos para

entender su cuidadoso oficio. Sus gestos corporales, en diálogo con la materialidad textil, me invitaban constantemente a agarrar la aguja enhebrada y tratar de dejar un rastro en la tela sostenida por el tambor, a componer colchas con retazos que no encajaban, a entrelazar hilos para crear superficies capaces de cobijar. Esto era una invitación a escuchar a través del hacer textil en su fabricación, y con ello entender las temporalidades, ritmos y espacios que este hacer imponía a mi práctica etnográfica.

Mi trabajo etnográfico se ha configurado en ese aprender a escuchar lo que el hacer textil ha tenido para contarme. Este es un aprendizaje en el que la escucha tiene textura y se hace con las manos y los materiales. En ese proceso en el que fui encarnando los gestos textiles estos me fueron habitando de vuelta. Sus materiales y herramientas ocupan mi espacio cotidiano: remendé medias, hice edredones, bordé servilletas, y en esa creación propia, el campo que había ocurrido en Cartago, Sonsón, o algún barrio de Bogotá distinto al mío, me fue habitando también. La etnografía se extendió a mi casa, interpeló mi cuerpo, me hizo sentir calma. Escuchar desde allí las voces de las mujeres con las que había compartido en otros momentos me hizo acompañarlas, comprender materialmente lo que su hacer guarda y recoger esa

comprensión en mi propio hacer textil, en el que el allá y el aquí se entrelazaron; como se entrelazaron las historias de unas con otras con las mías propias. En la medida en que la etnografía deviene textil, me pregunto si ser etnógrafa textil podría ser también un oficio textil.

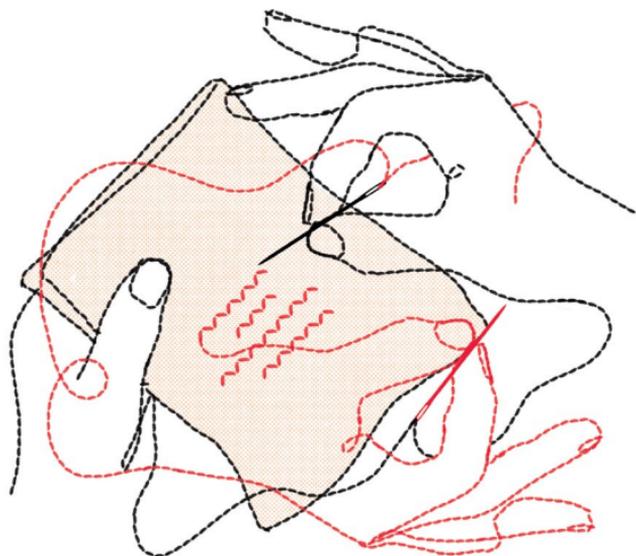
Lecturas complementarias

La pregunta por la práctica etnográfica en torno al hacer textil ha sido cara a mi trabajo investigativo con estas prácticas. Es así que sugiero aquí varios textos míos o en colectivo que son seminales a la emergencia de este concepto. Por un lado, las reflexiones sobre la etnografía como oficio que se encuentra con el oficio textil y aprende de él, en el artículo que escribí con Sara Márquez Gutiérrez (2015) «Aprendiendo a bordar: reflexiones desde el campo sobre el oficio de bordar e investigar». Este texto puede complementarse con la aproximación que hicimos con ella y con Victoria Tobar-Roa en el 2016 sobre la manera en que ese oficio emergió en el contacto con los materiales y las bordadoras, «Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento». Estos planteamientos se pueden revisar de forma más refinada en mis trabajos posteriores (2016; 2017; 2019) sobre cómo el conocimiento (etnográfico) puede enten-

derse como un hacer textil, sobre cómo el hacer textil puede deshacer ese conocimiento y como también puede remendarlo: «El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: Reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades», «Pensar con cuidado. Destejer y remendar en una etnografía del bordado artesanal y la tecnología» y «¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía?».

Algunos trabajos que han reflexionado sobre los textiles desde una mirada etnográfica y que inspiran también mis aproximaciones a estos encuentros materiales son la autoobservación del trabajo corporal y pedagógico que realizó Stephanie Springgay (2010) en su artículo «Tejer como estética del compromiso cívico: La reconceptualización de la pedagogía feminista a través del tejido como estética» y el trabajo etnográfico-visual de Mariana Rivera sobre lo textil como narrativa política (2017) «Tejer y Resistir. Etnografías Audiovisuales y Narrativas Textiles».

Cuerpos textiles



Lo textil tiene cuerpo, volumen y textura. Quien aprecia esta materialidad no puede dejar de tocarla, así lo textil convoca al tacto y es tacto. Se produce con el cuerpo y el cuerpo se produce en ese hacer. Las piezas textiles encarnan el cuerpo que las hizo, en ellas está el sudor de las manos en movimiento que entrelazaron o atravesaron hilos para construir su superficie. El que esos humores producto del hacer y

sus gestos se guarden en los textiles de formas a veces imperceptibles, permite que estos puedan evocar el cuerpo que les hizo. Imagino a mi abuela bordar las servilletas que yo guardo en mi casa, pero también a la costurera del barrio que remendó un pantalón luego de una caída en bicicleta. Aunque invisibles, los rastros de sus manos en movimiento están allí, en cada trazo dejado sobre la superficie perforada.

Así, los cuerpos en el hacer textil son siempre en colectivo, son juntanza y usualmente, quizás por ello también, son genealógicamente femeninos. Se aprende con el cuerpo de otras, estando ellas allí o no, en el hacer se recoge ese encuentro material íntimo. El hacer textil encarna lo femenino de formas múltiples, son muchas y diversas las mujeres que se evocan y son convocadas en su manufactura, aquellas cuyos cuerpos son traídos a la memoria en el hacer y aquellas cuyos cuerpos se tocan entre sí cuando (se) hacen juntas; esto también de formas múltiples.

Lo textil está feminizado, pero no existe un femenino detrás de esa feminización. Cada cuerpo que hace lo textil despliega en ese hacer muchos femeninos: cuerpos que se disciplinan y encajan en la norma de género, cuerpos que se escapan a ella, que la desbaratan incluso desde el propio disciplinamiento corporal que les ha normalizado. Esa capacidad disci-

plinante del hacer textil es también transgresora en sus gestos. Ello permite pensar que esta práctica material y sus movimientos menores configuran un continuo *corporal-material femenino-feminista*, como aquel de las mujeres colcha, que son capaces de producir la dignidad haciendo la vida cotidiana vivible, a partir de los restos de aquello que está gastado y no sirve.

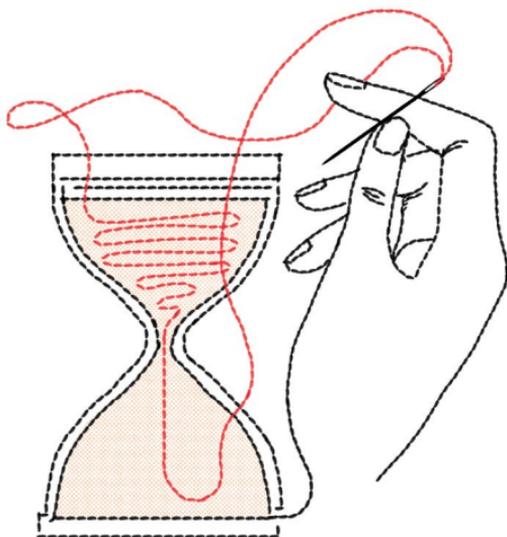
Lecturas complementarias

La idea de cuerpos textiles se deriva de la propuesta de Sarah Ahmed sobre las orientaciones materiales (2010) y lo que ellas indican acerca de la potencia que existe entre los cuerpos en relación con el mundo material que les contiene. Esta lectura ayuda a pensar el trabajo de Claire Pajaczkowska (2016) sobre el pensamiento textil como aprendizaje encarnado que atraviesa y entreteje dimensiones personales y colectivas. Las implicaciones subjetivas y de género de estos planteamientos pueden profundizarse en los trabajos colectivos que realicé con Alexandra Chocontá Piraquive (2018) sobre el hacer textil en colectivo como práctica etnográfica feminista, «Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica» y con ella, Carolina Rincón y Eliana Sánchez (2019) sobre cómo el hacer textil interroga, al tiempo que

configura la subjetividad femenina, «Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles».

La idea del cuerpo material político configurado por lo textil, hecho textil, también puede nutrirse del trabajo audiovisual de Patricia Álvarez Astacio, en su etnografía *Entretejido* (2019) y las reflexiones seminales sobre el activismo textil en Colombia de mi colega y amiga Isabel González Arango (2015).

Tiempos textiles



En el hacer textil el tiempo transcurre más lentamente. El gesto repetitivo que le constituye y la manera en que este conforma el deshacer para volver a hacer es de naturaleza envolvente; tanto en el sentido material, como en su capacidad de envolver a quien repite. Esta capacidad *kairótica*¹³, que evoca movi-

13 En la etimología griega, Kairos es el hijo de Khronos, es también un dios del tiempo, pero no de un tiempo lineal, como su padre, sino de un tiempo existencial y significativo. Una

mientos meditativos en los que quien hace lo textil se refleja y recoge, entrelazan el pasado, el presente y el futuro, nuevamente, tanto de quien encarna el hacer, como de lo hecho.

Quienes bordan, cosen o tejen artesanalmente recuerdan lo que fue la manufactura al recorrer las superficies de su trabajo y ese territorio las proyecta también, se vuelve un recordatorio de lo que fueron capaces de hacer y de lo que son capaces de hacer ahora. Así, las piezas textiles cartografían el tiempo, permiten recordar lo vivido en los trazos que se dejan sobre la materialidad textil, aquellos que la constituyen, pero estos trazos también indican lo que puede hacerse, son indicaciones para un recorrido a realizar.

Estos tiempos que se entrelazan en el hacer textil y su naturaleza envolvente fabrican formas de memoria particulares. Las piezas textiles documentan la manufactura, pero sobre todo lo que esta ha hecho sobre los cuerpos que la encarnaron. Al recordar en el hacer, se fija el recuerdo, pero la relación afectiva con este se transforma. En ese sentido, lo vivido se vive en el presente del hacer y esa experiencia tiene la capacidad de procesar emocionalmente esas vivencias.

capacidad kairótica refiere aquí a una capacidad de percibir el tiempo significativo que se produce en el hacer textil.

Quien borda para recordar, quien recuerda bordando, se vincula de forma diferente con el recuerdo: antes de iniciar la labor, en lo envolvente de su hechura y en la pieza que recoge ese proceso. Lo textil cartografía esas transformaciones, contiene el tiempo en el que ellas fueron posibles.

Lecturas complementarias

La pregunta por el tiempo del hacer material o el tiempo como manufactura se inspira en el trabajo de María Puig de la Bella Casa sobre la tierra y sus ritmos (2015), «Haciendo tiempo para el suelo: La futuridad tecnocientífica y el ritmo de los cuidados» así como por la reflexión de Donna Haraway sobre la *simpoiesis* en relación con los arrecifes de coral en croché y los tejidos navajos, en el capítulo IV de su libro *Seguir con el problema* (2016).

Estos tiempos que se manufacturan y que manufacturan memorias y formas de documentar, se nutren de los trabajos sobre activismo textil para los derechos humanos de Roberta Bacic (2014) en Chile, «El arte de la resistencia, la memoria y el testimonio en las arpilleras políticas» y de Natalia Quiceno y Adriana Villamizar en Colombia (2020), «Mujeres atrateñas, oficios reparadores y espacios de vida». En estos textos se reconoce la forma en que la dimensión

material del hacer textil inscribe y guarda para el futuro aquello que necesita recordarse, como una forma de reclamo político.

La forma en que distintas temporalidades configuran espacios y maneras de conocer con el hacer material puede desplegarse desde el trabajo de Kristina Lindström y Åsa Ståhl sobre el hacer colchas (2015; 2016) «Figuraciones de la espacialidad y la temporalidad en el diseño participativo y después - trabajo de redes, mallas y retazos» y «Conocer y hacer desde las colchas de retazos». Pero también desde la pregunta por las temporalidades del hogar y de la etnografía en el capítulo sobre temporalidades del libro de Sarah Pink y colaboradoras (2017), *Haciendo casas: Etnografía y diseño* (pp. 21-43).

Referencias

Participantes bordadoras y tejedoras

Adriana Díaz del Castillo H.

Aida Henao Cardona (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)

Alba Nidia Hernández (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)

Alexandra Chocontá Piraquive

Alicia de Jesús Mejía (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)

Amparo González de Urbina

Blanca Bedoya (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)

Blanca Sánchez Osorio (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)

Catalina Bogoya Berrate

- Celmira Henao (Maestra Bordadora Cartagüeña)
- Clemencia Ibañez
- Elsa González Henao (Doña Elsa) (Maestra Bordadora y Caladora Cartagüeña)
- Ereiza Mosquera Palomeque (Artesanías Guayacán)
- Estefanía Buitrago (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)
- Fabiola Botero Hincapié (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)
- Gloria Carmona Muñoz (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)
- Isabel Sandoval de Rodríguez
- Juan Salamanca
- Lilit Ospina (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)
- Lina Cruz Virguez
- Luz Dary Osorio López (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)
- Marcela Sánchez
- María Fernanda Olarte Sierra
- María Teresa Buitrago Echeverri
- Matholo Kgateke

Mercedes López (Maestra Bordadora Cartagüeña)

Miriam Herrera

Nadia Naranjo

Olga Soto Arango (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)

Olivia Giraldo García (Maestra Bordadora y Caladora Cartagüeña)

Rosa de las Nieves Mosquera Cuello (Artesanías Guayacán)

Rosa Mendoza (Artesanías Choibá)

Rubiela Martínez (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)

Ruth Otálvaro Castañeda (Tejedoras por la Memoria de Sonsón)

Lista de figuras

Figura 1. Mi primer dechado

Figura 2. Ejemplo de puntada de calado a medio hacer

Figura 3. Bolsa de yoga a medio bordar y detalles

Figura 4. Sueño y detalles

- Figura 5. Quitapesares
- Figura 6. Secuencia de bordado desbaratándose
- Figura 7. Calado en proceso
- Figura 8. Imagen microscópica de calado
- Figura 9. Remiendos cotidianos
- Figura 10. Medias remendadas
- Figura 11. Remiendo con falso calado
- Figura 12. Fotocopias de calado
- Figura 13. Calado en formato circular
- Figura 14. Aquí (Puntadas de memoria por Bojayá)
- Figura 15. Arpillera “Contra la guerra” y detalles
- Figura 16. Colcha para Costurero Viajero hecha por las Tejedoras por la Memoria de Sonsón.
- Figura 17. Mi primera colcha
- Figura 18. Colcha de *yoyitos*
- Figura 19. Colcha de hilazas
- Figura 20. Colcha de hexágonos tejida al croché
- Figura 21. Tapiz navideño
- Figura 22. Composición colectiva

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2010). Orientations Matter. En Diana Coole y Samantha Frost. (Editoras), *New Materialisms Ontology, Agency, and Politic* (pp. 234–257). Durham y London: Duke University Press.
- Álvarez Astacio, Patricia (directora). (2019). *Entretejido*. [Documental; video online]. Documentary Educational Resources. Disponible en: <https://store.der.org/entretejido-p1011.aspx>.
- Arango Gaviria, Luz Gabriela y Molinier, Pascale (2011). *El trabajo y la ética del cuidado*. Medellín: La Carreta Editores.
- Aranguren Romero, Juan Pablo (2010). De un dolor a un saber: cuerpo, sufrimiento y memoria en los límites de la escritura. *Papeles del CEIC*, 2 (63), 1–27. ISSN: 1695-6494. <https://identidadcolectiva.es/pdf/63.pdf>
- Bacic, Roberta (2014). The Art of Resistance, Memory, and Testimony in Political Arpilleras. En Marjorie Agosín (Editora). *Stitching Resistance. Women, Creativity, and Fiber Arts* (pp. 65–74). Kent:Solis Press.
- Balsamo, Anne (30 de agosto de 2011). AIDS. Memorial Quilt Digital Experiences Project. [Mensaje en

- un blog]. *Designing techno culture. Anne Balsamo's Blog and Portafolio*. Recuperado de <http://www.designingculture.net/blog/>.
- Barad, Karen (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801–31. <https://doi.org/10.1086/345321>.
- (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.
- Beltrán Hernández, Yesica (2019). *Tejedoras por la Memoria de Sonsón: entre cuidados y conocimientos en el quehacer textil de memorias*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional- Universidad Nacional de Colombia.
- Bustos, Loreto. (2017). *Bordando con Violeta*. Facebook. <https://www.facebook.com/BordandoconVioleta/>
- Callén, Blanca; Rassel, Laurence; Gutierrez, Soledad, y Valdés, Linda (10 -13 de mayo de 2016). Keep and Discard: Care and (Un)Sustainability of Objectual Ecologies. Simposio *Cosmologies of Care: Caring in Technoscientific Worlds*. Univer-

- sidad de Leicester, Reino Unido. https://www.fundaciotapies.org/objections/sites/default/files/keep_and_discard_draft_leicester_final_o.pdf
- Callén Moreu, Blanca y López Gómez, Daniel (2019). Intimate with Your Junk! A Waste Management Experiment for a Material World. *The Sociological Review*, 67(2), 318–339. <https://doi.org/10.1177/0038026119830318>.
- Callén Moreu, Blanca, y Pérez-Bustos, Tania (2020). Metodologías con objetos-objeciones metodológicas. *Política Y Sociedad*, 57(2), 437-458. <https://doi.org/10.5209/poso.6645>.
- Chocontá Piraquive, Alexandra (2018). *Costurero documental: bordar sexualidades, juventudes y feminidades*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional-Universidad Nacional de Colombia.
- Collins, Katie (27 de mayo de 2016). The Materiality of Research: ‘Woven into the Fabric of the Text: Subversive Material Metaphors in Academic Writing.’ [Mensaje en blog] *LSE Review of Books*. Recuperado de <https://blogs.lse.ac.uk/lsereviewofbooks/2016/05/27/the-materiality-of-research-woven-into-the->

fabric-of-the-text-subversive-material-metaphors-in-academic-writing-by-katie-collins/.

Corkhill, Betsan; Hemmings, Jessica; Maddock, Angela y Riley, Jill (2014) Knitting and Well-being, *TEXTILE*, 12(1), 34-57, Doi:10.2752/175183514X13916051793433.

Cunha, Tânia Batista da Vieira y Brazão Sarita Entre o bordado e a renda: condições de trabalho e saúde das labirinteiras de Juarez Távora/Paraíba *Psicologia: Ciência e Profissão*, 29(2), 258-275.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (2004). *Mil Mesetas*. Valencia, España: Pre-Textos.

Derry, Robbin (2011). Knitting Together the Strands of My Life: The Secret Pleasure That Trans/in/Forms My Work. *Organization Management Journal*, 8 (3), 182–90. <https://doi.org/10.1057/omj.2011.30>.

Dueñas, María (2009). *El tiempo entre costuras*. Madrid: Planeta.

Edwards, Clive (2006). ‘Home Is Where the Art Is’: Women, Handicrafts and Home Improvements 1750-1900. *Journal of Design History*, 19 (1), 11–21. <https://doi.org/10.1093/jdh/epk002>.

- Fernandes, Ciane (2001). *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*. New York. P. Lang.
- Flores Enríquez, Mayela (2014). Dechado Mexicano. *Miradas I*, 146–50.
- González Arango, Isabel. (2014). Un derecho elaborado puntada a puntada. La experiencia del Costurero de Tejedoras por la memoria de Sonsón. *Revista Trabajo Social Universidad de Antioquia*, 18, 77–100.
- (2019). Repositorio digital para la documentación de textiles testimoniales del conflicto armado en Colombia. *Archivo digital Textiles Testimoniales* Repositorio Institucional - Universidad de Antioquia. Recuperado de https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/16377/1/Gonz%C3%A1lezIsabel_2019_RepositorioTextilesTestimoniales.pdf
- Guin, Ursula K. Le (1996) The Carrier Bag Theory of Fiction. En Cheryll Glotfelty y Harold Fromm. (Editores) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, (pp. 149–154). Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Hall, Sarah Marie, y Jayne, Mark (2016). Make, Mend and Befriend: Geographies of Austerity,

- Crafting and Friendship in Contemporary Cultures of Dressmaking in the UK. *Gender, Place & Culture*, 23 (2), 216–234. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2015.1013452>.
- Haraway, Donna (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University: Durham.
- (2019). *Siguiendo con el problema. Generar parentesco en el chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Haring, Kristen (2015) *How to Knit a Popular History of Media. The History and Theory of New Media Lecture Series*. Recuperado el 30 de noviembre de 2018 en <http://opentranscripts.org/transcript/knit-popular-history-media/>.
- Harrison, Katherine, and Cassandra A. Ogden (2020). ‘Knit “n” Natter’: A Feminist Methodological Assesment of Using Creative ‘women’s Work’ in Focus Groups. *Qualitative Research*, 1–17. <https://doi.org/10.1177/1468794120945133>.
- Hunter, Clare (2019). *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of a Needle*. New York, Abrams Press.

- Ingold, Tim (2007). Trazos, hilos y superficies. En *Líneas. Una breve historia*, 65–106. Barcelona: Gedisa.
- (2020). In the Gathering Shadows of Material Things. En Philipp Schorch, Martin Saxer, and Elders Marlen (Editores). *Exploring Materiality and Connectivity in Anthropology and Beyond*, (pp.17–35), London: UCL Press.
- Jaramillo, Ana María (2007). La experiencia del desplazamiento forzado en Urabá y el oriente antioqueño (1998-2006). *Controversia*, 189, 147 – 171.
- Kimmelman, Marilyn, y Leavitt, Rebecca (2014). En Marjorie Agosín (editora) *American Women Crafting Cloth: From Bees to Blogs. Stitching Resistance. Women, Creativity, and Fiber Arts* (pp. 55–64). Kent. Solis Press.
- König, Anna (2013). A Stitch in Time: Changing Cultural Constructions of Craft and Mending. *Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research*, 5, 569–85.
- Kruglanski, Aviv, and Vahida Ramujkic (s.f.). Real-Time Documentary Embroidery. *Bbva - Joint Research Projects of Aviv Kruglanski and Vahida Ramujkic*. Recuperado de http://bbva.irational.org/documentary_embroidery/.

- Lindström, Kristina, y Åsa Ståhl (2015). Figurations of Spatiality and Temporality in Participatory Design and after – Networks, Meshworks and Patchworking. *CoDesign*, 11 (Octubre), 222–35. <https://doi.org/10.1080/15710882.2015.1081244>.
- (2016). Patchorking Ways of Knowing and Making. En Janis Jefferies, Diana Wood Conroy, and Hazel Clark. (Editoras). *The Handbook of Textile Culture* (pp. 63–78). (1 ed.) London-NewYork: Bloomsbury Academic.
- Literat, Ioana, y Anne Balsamo (2014). “Stitching the Future of the AIDS Quilt: The Cultural Work of Digital Memorials.” *Visual Communication Quarterly*, 21 (3), 138–49. <https://doi.org/10.1080/15551393.2014.955500>.
- Manning, Erin (2013). *The Minor Gesture*. Durham & London. Duke University Press.
- Middelton, Jonnet (2019). La Ontopincha: el compromiso con la materia. *Utopía Revista de Crítica Cultural*, 1 (2), 75–84. [file:///C:/Users/AlejandraM/Downloads/Jonnet Middleton.docx](file:///C:/Users/AlejandraM/Downloads/Jonnet%20Middleton.docx).
- Miranda, Paula (1999). Décimas autobiográficas de Violeta Parra, tejiendo las diferencias. *Mapocho*, 76, 49–63.

- Montealegre, Jorge (2012). *Violeta Parra*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- Morenos Figueroa, Mónica G. 2013. Displaced Looks: The Lived Experience of Beauty and Racism. *Feminist Theory* 14 (2): 137–51. <https://doi.org/10.1177/1464700113483241>.
- Montealegre, Jorge. (11 de abril de 2017). *Arpillera 'Contra La Guerra'* [Lectura]. Fundación Museo Violeta Parra, Santiago de Chile, Chile. <http://museovioletaparra.cl/cedoc/lectura-arpillera-la-guerra-jorge-montealegre/>.
- Orton-Johnson, Kate (2014). Knit, Purl and Upload: New Technologies, Digital Mediations and the Experience of Leisure. *Leisure Studies*, 33 (3), 305–21. <https://doi.org/10.1080/02614367.2012.723730>.
- Pajaczkowska, Claire (2016). Making Known: The Textiles Tollbox - Psychoanalysis of Nine Types of Textile Thinking. En Janis Jefferies, Diana Wood Conroy, and Hazel Clark (Editoras). *The Handbook of Textile Culture* (pp. 79–94). New York. Bloomsbury Academic.
- Parker, Rozsika (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. 3rd (2010). Women's Press. <https://books.google>.

com.co/books/about/The_subversive_stitch.html?id=h4VQAAAAMAAJ&pgis=1.

Parra, Violeta (1966). Los pueblos americanos. [Canción]. En *Carpa de Reina*. Emi Odeón Chilena.

——— (1962). *Contra la Guerra*. Arpillera. Tela bordada, 141,5 x 193 cm. Colección Museo Violeta Parra, Santiago de Chile, Chile.

Pérez-Bustos, Tania (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología*, 39 (2), 163–82. <https://doi.org/10.15446/rsc.v39n2.58970>.

——— (2017). Thinking with Care. Unraveling and Mending in an Ethnography of Craft Embroidery and Technology. *Revue d'Anthropologie Des Connaissances*, 11 (1), a-u. <https://doi.org/10.3917/rac.034.0001>.

——— (2019) ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades. Revista de Antropología*, 74 (1) e.ood. <https://doi.org/doi:http://dx.doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04>.

Pérez-Bustos, Tania y Chocontá Piraquive, Alexandra (2018). Bordando una etnografía: sobre cómo

- el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica. *Debate feminista*, 56, 1-25. Epub 20 de noviembre de 2020. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>.
- Pérez-Bustos, Tania; Chocontá Piraquive, Alexandra; Rincón Rincón, Carolina y Sánchez-Aldana, Eliana (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Tabula Rasa*, 32, 249-70. <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.II>.
- Pérez-Bustos, Tania; González Arango, Isabel; Jaramillo Gómez, Olga y Palacios Londoño Diana. (2022). Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano [Trabajo en preparación para publicar]. *Estudios Atacameños*.
- Pink, Sarah; Leder Mackley, Kerstin; Moroşanu, Roxana; Mitchell, Val y Bhamra Tracy (2017). *Making Homes. Ethnography and Design*.
- Plant, Sadie (1997). *Ceros + unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Barcelona: Destino.
- Prain, Leanne (2011). *Hoopla: The Art of Unexpected Embroidery*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

- Puig de la Bellacasa, María (2015). Making Time for Soil: Technoscientific Futurity and the Pace of Care. *Social Studies of Science*, 45 (5), 691–716. <https://doi.org/10.1177/0306312715599851>.
- Quiceno Toro, Natalia, y Villamizar Gelves, Adriana (2020). Mujeres atrateñas, oficios reparadores y espacios de vida. *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (2), 111–37.
- Riaño-Alcalá, Pilar (2015). Emplaced Witnessing: Commemorative Practices among the Wayuu in the Upper Guajira. *Memory Studies* 8 (3), 282–97. <https://doi.org/10.1177/1750698014563970>.
- Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* 27, 139–60. <https://doi.org/10.17163/uni.n27.2017.06>.
- Rosner, Daniela K. (2018). *Critical Fabulations: Reworking the Methods and Margins of Design*. Cambridge, MA. The MIT Press.
- Rosner, Isabella (Anfitriona). (2020 -presente). Stitching While Imprisoned, Part 2. Sew What? [Podcast]. <https://sewwhatpodcast.buzzsprout.com/1075825>.

- Scarry, Elaine (1999). *On Beauty and Being Just*. New Jersey. Princeton University Press.
- Springgay, Stephanie (2010). Knitting as an Aesthetic of Civic Engagement: Re-Conceptualizing Feminist Pedagogy through Knitting as an Aesthetic of Civic Engagement: Re-Conceptualizing Feminist Pedagogy through Touch. *Feminist Teacher*, 20 (2), 111–23. <https://doi.org/10.5406/femteacher.20.2.0111>.
- Strathern, Marilyn (2004). *Partial Connections*. Walnut Creek, California. Altamira/Rowman & Littlefield Publishers.
- Styles, John (2016). Fashion, Textiles and the Origins of Industrial Revolution. *The East Asian Journal of British History* 5, 161–90.
- Tsing, Anna (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalism Ruins*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Tronto, Joan y Fischer, Berenice. Toward a Feminist Theory of Caring. En Abel, Emily K y Abel, Emily K (Editores). *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*. New York: State University of New York.

- Tuck, Eve (2009). Suspending Damage: A Letter to Communities. *Harvard Educational Review*, 79 (3), 409-427; 539-540. <https://doi.org/10.17763/haer.79.3.n00i667566it3ni5>.
- Villamizar Gelves, Adriana Marcela; Quiceno Toro, Natalia; García Becerra, Andrea; Henao Buitrago, Ana María; González Arango, Isabel y Salamandra Arriaga, Camila (2019). *Artesanías Choibá. Manos de mujeres que resisten*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Zarrelli, Natalie (01 de junio de 2017). The Wartime Spies Who Used Knitting as an Espionage Tool. *Atlas Obscura*. http://www.atlasobscura.com/articles/knitting-spies-wwi-wwii?utm_source=facebook.com&utm_medium=slate.

Sobre la autora

Tania Pérez-Bustos

Profesora de la Escuela de Estudios de Género en la Universidad Nacional de Colombia. Como investigadora feminista trabaja sobre tecnologías y diálogos de saberes y se ha preocupado de manera particular por comprender la feminización de ciertas prácticas de producción de conocimiento. Desde el 2014 ha enfocado sus intereses de pesquisa en los haceres textiles artesanales como tecnologías de conocimiento y de cuidado. Su trabajo investigativo se nutre de aproximaciones metodológicas etnográficas, experimentales y colaborativas.

Índice analítico

Este índice se escapa un poco a la norma de los índices analíticos convencionales invitando a percibir de otras maneras el tejido que es este libro. Al buscar entre sus páginas los términos aquí indexados podrán encontrarse referencias textuales a ellos o algunas más indirectas y sutiles. Incluso, en ocasiones, estos términos podrán aparecer mencionados de maneras diferentes en un lugar u otro. En este sentido, este índice, como herramienta, propone otra lectura del libro atendiendo, si se quiere, a la textura que emerge de este al seguir los términos indexados como hebras entrelazadas, cuya densidad solo se dimensiona en su relación con otras.

B

Belleza: como capacidad flexible (p. 211); componer lo común (p. 141, 178, 211); como composición (p. 204-212); y dificultad (p. 70); e improvisación (p. 212); como *juntanza* (p. 177, 185-186, 211); como potencia (p. 207).

Bordar o bordado: bordados cartagüeños (p. 19, 29, 33-38, 219); calado (p. 20, 36, 41, 96-108, 129-140); como conocimiento (p. 34-35, 200); y etnografía (p. 33, 37, 142-143); que materializa (p. 57, 150, 169, 205); la memoria

(p. 20-23, 94, 143, 164, 168); como metodología (p. 200); como necesidad epistémica, empírica (p. 33); nudo francés (p. 53-59).

C

Calado: destejer o deshilar (p. 96-108); destrucción cuidadosa (p. 103, 104, 135, 139); y remiendo (p. 15, 96, 102-103, 129, 140, 152).

Colcha: de retazos (p. 21, 167, 172-173, 180); como composición (p. 175-177, 190); como documentación (p. 22-24); etnografía (p. 21, 142-143, 173-174) y memoria (p. 168), como *juntanza* (p. 172, 177, 185-186, 190).

Conocimiento: como activismo (p. 167-168, 176); encarnado (p. 16, 34, 142-143); como movimiento corporal (p. 84-85, 108-109, 113, 222-223); como saber-hacer (p. 17-18).

Cuerpos: aprendizaje íntimo (p. 101); común (p. 43); en

contacto directo (p. 46); creativo (p. 48); disciplina corporal (p. 43, 46-48, 73, 227); que documentan (p. 38, 43, 49); envuelto (p. 68); habilidad encarnada (p. 101); *que me habitan* (p. 14, 25-26); y memoria (p. 23, 26, 38, 50-51, 72, 156-157, 164); que se recoge (p. 13, 27, 53, 190-191); y repetir (p. 36, 38, 43, 52); que se resisten (p. 100, 208); como tela (p. 156); textiles (p. 71, 72, 213, 226-229).

Cuidado: en el bordado como conocimiento (p. 34, 100, 163, 184-185, 222-223); como deshacer y rehacer (p. 47, 80-81, 84, 116, 196); destrucción cuidadosa (p. 84, 85, 87, 103-105, 135, 139-141); destrucción parcial (p. 109, 192-193).

D

Dechado: como documento (p. 43); e imaginación (p. 41, 44, 47, 48, 52); como muestrario (p. 40, 43, 50); para recordar (p. 44, 50).

Desanudar: como atención (p. 111-113); como movimiento corporal (p. 112).

Desenredar: enredo/enredar (p. 88, 108, 112, 113); enredo y ruptura en el calado (p. 107).

E

Etnografía: como acompañar en la distancia (p. 142-143, 173, 214); afectada (p. 26, 222-223); colcha (p. 173, 174); como escuchar el hacer textil (p. 36); como escucha textil (p. 142-143, 164); quehacer colectivo (p. 26, 213-214); práctica corporal (p. 37, 222-223); y trabajo de campo (p. 19, 21, 22, 24, 27 106, 142, 173, 223).

F

Feminismo: activismo textil (p. 150, 157-158, 176); entrelazamiento (p. 109); feminidad (p. 182, 185, 198, 200, 201, 208); feminización (p. 27, 227); como *juntanza* (p. 227); mujeres

colcha (p. 179, 228); tecnología atravesada por el género (p. 29); tecnología de cuidado (p. 24, 25, 29).

G

Gesto textil: acto comunicativo (p. 28); gesto menor (p. 36, 52, 53, 79, 80, 89); intrascendente o imperceptible (p. 60, 69, 73-74 82, 84, 129); e invisibilidad (p. 103, 163); quehacer situado y corporal (p. 27, 143, 219); que recoge y despliega el cuerpo (p. 53, 115); y remendar (p. 125, 129, 156-157, 162-163); repetitivo (p. 25, 38, 52, 53, 125).

H

Hacer textil: y afecto (p. 25, 206); artesanal (p. 13, 16, 38, 86, 88, 220, 222, 231); como contador de historias (p. 26, 50, 143, 158, 197, 214); y cuidado (p. 25, 47, 54-55, 182, 222-223); hecho pensamiento (p. 28, 57); como lenguaje ordenado

(p. 63, 105); oficio textil (p. 17, 24, 26, 39, 146, 200, 219-220); de pensar y de estar en el mundo (p. 28, 49, 73); como proceso que pasa por el cuerpo (p. 17-18, 28).

Hacerlo a lo gato (p. 34, 94).

I

Invisible o invisibilidad: del remiendo (p. 103-104, 129-130, 162-163); tiempo (p. 96, 103, 131); trabajo y conocimiento (p. 102-103, 183).

M

Materialidades y materiales: afectación material (p. 80, 84, 162); deterioro material (p. 15, 49-50, 117, 123-125, 131, 162); entorchamiento (p. 59, 84, 110, 113); del hacer textil (p. 11, 12, 17, 19, 46, 68-69, 74, 94, 143); como *juntanza* (p. 188); maleables (p. 80); más que humana (p. 24, 28); memoria de los materiales (p. 80); polí-

tica de las cosas (p. 128); resistencia del material (p. 100, 104, 127, 157, 164); unidas en el textil (p. 12, 86, 223).

Memoria: bordar la (p. 20-23, 94, 143, 164, 168); corporal (p. 23, 26, 38, 51, 156); material (p. 19, 25, 68, 80, 156-157); y remiendo (p. 121, 156, 161-162, 164); hilo: como retazos de recuerdo (p. 68, 190); de los vínculos (p. 190, 202).

Movimiento: destructivo (p. 89, 108); enredante (p. 108); envolvente (p. 27, 56, 58, 63, 230-231); y *juntanza* (p. 35); repetitivo (p. 16, 26-27, 58, 64, 74, 84, 115, 140, 153); ritmo (p. 26, 63, 65); rutinario (p. 28); sutil (p. 34-35, 38, 63, 190, 214).

P

Punto o puntada: aislados (p. 56); de cruz (p. 44-46, 50, 105, 130, 179, 191-197); espíritu (p. 99); familia de (p. 56); francés (p. 25,

53-59); invisibilidad de (p. 103); a puntada (p. 151-153, 162, 164, 197); al revés/derecho (p. 83, 105); sobresaliente (p. 40); tejido de (p. 110-111, 191).

R

Remendar: como gesto político (p. 163); como fuente de sustento (p. 15, 139-140, 146, 180, 219); heridas (p. 145, 146); para sanar (p. 146, 157, 158).

Remiendo: cuidadoso (p. 102); invisibilidad (p. 102, 102, 130-131); y obra (p. 158-161); y pobreza (p. 131); y sostén de la vida (p. 139, 140-141, 161-162).

Repetir: el bordado (p. 36, 38, 44, 49, 74); compuesto por deshacer y rehacer (p. 79); y control (p. 46-47); imposibilidad: la repetición nunca es la misma (p. 52-53); y maestría (p. 38, 42-44, 49); mecánico (p. 87); memoria corporal (p. 38, 51); y volverse invisible

o imperceptible (p. 47, 73-74, 84).

S

Sanación: bordado como (142, 150-151, 153); cobi-
jar (p. 177); como coser
o costura (p. 20); cuidado
como (p. 116, 182); el dolor
(p. 22, 70-71, 94-95, 116-
117, 140-153); quitapesar
(p. 70-71); como remen-
dar (p. 145, 164); vida y
muerte anudadas (p. 15,
90-93, 109, 142, 176).

T

Técnica: amarrado (p. 66-69);
anudar (p. 86, 109, 190);
bordado (p. 17, 34-38, 48,
53-59, 74, 111, 123, 193-197,
200-203); calado (p. 20,
36, 41, 96-108, 129-140);
coser o costura (p. 21, 23,
27, 87, 121-124, 129, 145,
172, 209, 211, 212); colcha
de retazos (p. 21, 167, 172-
177, 180-181, 185); croché
(ganchillo) (p. 11, 16-17,
60, 83, 90, 106, 109, 177,
182, 185, 191); enrollar o

- envolver (p. 66-75); pegar botón (p. 16, 25, 46); remendar (p. 15, 24-25, 102, 121-132, 162-164, 189); tejer en dos agujas (tricotar) (p. 17, 59, 61, 82-83, 105, 179); tejido de punto (p. 110, 191).
- Tejer: como acto colectivo e íntimo (p. 189); como contar (p. 59-66, 189); como dolor (p. 65).
- Tejido: *esto no es un* (p. 66); como refugio (p. 66); tejedoras de la memoria (p. 19-22, 70, 142, 144-145, 156, 167, 169, 171, 176).
- Tiempo: entrelazado (p. 126, 154, 163-164, 190); escasez (p. 13, 26, 58-59, 163); invisible (p. 96, 104, 130-131); para remendar (p. 17, 15, 25); y remiendo (p. 12-15, 26, 104, 124-128, 131, 145, 163-164); de la repetición textil (p. 12, 44, 57, 72-73, 125-126); ritmo (p. 12-13, 26-27, 56, 60, 63, 65, 74); tejido (p. 62, 64, 72-74, 188, 190); sincronía (p. 167).

GESTOS TEXTILES:

UN ACERCAMIENTO MATERIAL A LAS
ETNOGRAFÍAS, LOS CUERPOS Y LOS TIEMPOS

FUE EDITADO POR EL CENTRO EDITORIAL
DE LA FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA.

EN SU COMPOSICIÓN SE UTILIZARON

CARACTERES GARAMOND Y ARNO.

ESTA OBRA SE TERMINÓ DE IMPRIMIR

EN BOGOTÁ, EN DGP EDITORES SAS,

EN DICIEMBRE DE 2021.

COLECCIÓN GENERAL BIBLIOTECA ABIERTA

SERIE PSICOLOGÍA

Martha Nussbaum y la justicia compasiva. Un análisis crítico de la teoría de las emociones morales

Iván Alfonso Pinedo Cantillo

SERIE SOCIOLOGÍA

Iniciaciones, búsquedas y usos de las prácticas de yoga en Bogotá

Yenny Ramírez

SERIE TRABAJO SOCIAL

El feminismo, el género y la profesionalización del trabajo social en Colombia (1936-2004)

María Himelda Ramírez

OTROS TÍTULOS

COLECCIÓN SEMIOSFERA

Estudiar las lenguas y el lenguaje trayectorias y retos en Colombia

María Emilia Montes, Constanza Moya Pardo, Isabel Victoria Romero Cruz, Paola Isabel Mejía Rodríguez, George Dueñas y Óscar A. Chacón Gómez (Eds.)

Black Feminism. Teoría crítica, violencias y racismo

Conversaciones entre
Angela Davis y Gina Dent
Mara Viveros Vigoya (Ed.)

Gestos textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos no es solamente un libro. En sus líneas se tejen una serie de conceptos, que provienen de una conversación cuidadosa con autoras feministas y de los Estudios de las Ciencias y las Tecnologías, con la profunda y larga investigación empírica de la autora. Aquí se anudan bordadoras, artistas, etnógrafas, hijas, madres, con hilos, tijeras, agujas y telas. El resultado es este libro que es también un tejido, un texto textil, una reflexión poderosa y sutil, inmersa en un tiempo también textil, un tiempo kairótico de esos que ya casi no existen, sobre la etnografía, el cuidado, el tiempo, la materia, el cuerpo y el pensamiento.

ISBN: 978-958-794-676-5



Facultad de Ciencias Humanas
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA