



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**ENTRE BORDAR Y SER MUJERES:
HABITAR EL CUERPO A TRAVÉS DE LOS HILOS.**

**Tesis para optar al grado de Magister en Psicología
Mención Psicología Comunitaria**

MARÍA BELÉN TAPIA DE LA FUENTE

Director(a):

Lelya Troncoso Pérez

Asesora Metodológica:

Ana María Ugarte

Comisión Examinadora:

Lelya Troncoso Pérez

Víctor Martínez Rabanal

Adriana Espinoza Soto

Santiago de Chile, 2021

RESUMEN

A través de esta investigación busqué comprender los modos en los cuales el bordado colectivo se constituye en una práctica feminista y una forma de habitar el cuerpo en bordadoras de la zona sur oeste de Abya Yala. Para incorporar el bordado en la creación de conocimiento utilicé como método el Círculo de Bordado, que me permitió descoser los métodos estructurados y hegemónicos, integrar las geografías y los afectos, desbordar la investigación y bordarla con hilos propios. Las narrativas creadas muestran la manera en que el bordado se articula como un mecanismo de comunicación, un modo de habitar el cuerpo-territorio y una práctica de producción comunitaria, elementos que invitan a leer este trabajo con el cuerpo, las sensaciones, los sonidos de la memoria: leerlo y sentirlo a la vez. Los gestos, movimientos y texturas que explotan de estas tramas se sostienen en la conjunción compuesta por el cuerpo de cada bordadora, el cuerpo del bordado y el cuerpo colectivo de bordadoras entramadas, abriendo exploraciones y preguntas que nos recuerdan que somos tejido social y que interpelan las producciones académicas para buscar la interdisciplariedad, recuperar historias alternativas y repolitizar la vida a partir de la producción de lo común.

Palabras Clave: entramado comunitario, bordado, feminismo decolonial, cuerpo-territorio, sistema de comunicación, metodologías feministas.

Correo electrónico: belentapia.delafuente@gmail.com

DEDICATORIA

“Entre bordar y ser mujeres” está dedicada a las que les duele el cuerpo, las que se arriesgan, las que andan liviano, las que miran sus miedos, las violadas, las intensas, las tímidas, las que buscan la autonomía y las que quieren cambiarlo todo. A nuestros monstruos, pasiones y talentos.

A las ancestras textileras, que sin pretensión nos heredaron la aguja, arma sutil, sencilla y poderosa con la que nos descosemos y volvemos a coser con costuras mas holgadas, flexibles y cariñosas.

A las que bordan sin patrón y a las que aman los hilos, las que los ven en todos lados: en los ríos, las arterias y el tejido social.

A las enredaderas y árboles, fuentes de inspiración para el sostenimiento de estructuras dialógicas y en interdependencia, hilos con formas de ramas y raíces que nos recuerdan cada día que somos Naturaleza.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a las bordadoras que fueron parte de esta investigación, que son a su vez compañeras de lucha feminista, con las que mientras bailamos al fuego regamos las plantas, moviendo la tierra para que las raíces se desplieguen caóticamente. Agradezco a Bórdala Livre, a la red latinoamericana de bordadorxs Des-Bordando Feminismos, a las bordadoras que me acompañan, a las bordadoras sudacas en Europa, a las amigas, pero, sobre todo, agradezco a las que nos anteceden, desde las bordadoras de la cultura Paraca a mi abuela Inés; tejedoras de la resistencia invisible, como dice mi amiga Pez.

Agradezco a Lelya Troncoso por ser la única, que después de una agotadora búsqueda, aceptó ser mi profesora guía, apoyando mi escritura sentida y encarnada, estímulo delicioso para el hilado de este relato; y a Ana María Ugarte, que con dulzura y disciplina revisó, una y otra vez, cada una de estas páginas y jugó conmigo a la creación de metodologías otras, estando siempre disponible para responder mis dudas de principiante entusiasta.

Agradezco a Alvaro, mi hermano, por ayudarme a financiar este magister, porque en Chile la educación es un privilegio y hasta que se le siga dando más valor al extractivismo que a la cultura, tendremos que seguir recurriendo a nuestras redes para crear. Agradezco a Rodolfo, mi papá y a Ana María, mi mamá, que con el trabajo de toda su vida se esforzaron para que yo fuera profesional, herencia que incrustó inquietudes y privilegios que me permiten sentipensar nuevos mundos posibles, más amorosos y alejados del derroche.

Agradezco a Marcelo Astorga, que en un café cerca de Plaza Dignidad, fue el primero en insinuarme que el bordado podría ser una metodología, o al menos eso fue lo que entendí; a Tania Pérez-Bustos, por permitirme ser oyente de su curso “Costuras: Pensamientos que Resisten” en la Universidad Nacional de Colombia, escuela de diálogo interdisciplinario y diversidad material; y a Paola Jirón que desde la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile me enseñó a mirar el espacio feministamente.

Agradezco a Fundación Carolina, que con el financiamiento de la Beca de Investigación SEGIB me permitió cursar una pasantía en investigación feminista en la Universidad Complutense, desde donde además pude mirar Abya Yala.

Agradezco a mi compañero José, por su vigilia respetuosa, por acompañarme mientras descosía mi historia y la bordaba con hilos propios y por escucharme pacientemente mientras, una y otra vez le contaba que la tesis estaba terminada, hasta que por fin llegó ese día, o al menos eso creo por ahora.

Esta tesis fue intuida en un viaje por Abya Yala, fue investigada entre un Estallido Social y una Pandemia y fue escrita en la primavera madrileña.

ÍNDICE

PRÓLOGO	1
CAPÍTULO I. ANTECEDENTES Y CONTEXTO	8
Sobre como llegué a convertirme en investigadora-bordadora	8
De la travesía del bordado antes de encontrarnos.	14
La presencia del bordado en esta investigación.	18
CAPÍTULO II. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS AL OBJETO DE ESTUDIO.....	24
Estructura de la muestra	28
Técnicas de Producción de Información.....	35
Procedimientos de análisis de información.....	39
CAPÍTULO III. BORDADO COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN.....	44
Imagen y escenografía: soportes de comunicación bordada.	44
Bordado como sistema de comunicación feminista.	46
De código madre a comunicación performada.	49
CAPÍTULO IV. CUERPO-TERRITORIO EN EL BORDADO.	58
Bordar es un saber del cuerpo.	58
Habitar el cuerpo-territorio como lugar de enunciación.....	63
Mirar el cuerpo-territorio con perspectiva textil.	65
De adoctrinamiento de la feminidad a práctica de resistencia.	71
El ARTE-FACTO del Arte feminista.....	79
Bordados para el cuidado de la vida	82
Bordar contra la mala memoria	86
CAPÍTULO V. ENTRAMADO COMUNITARIO.....	91
Comunidad desde el feminismo decolonial.	91
Comunidad abigarrada: distintas, pero no distantes.	96
Bordados como guardianes de lo común.	98
Círculo de Bordado digital como práctica feminista de reproducción comunitaria.....	105
CAPÍTULO VI. REFLEXIONES FINALES	114
Emergentes.....	117
Ausentes	124
Preguntas.....	126
REFERENCIAS:	128

INDICE DE IMAGENES

	Página
Imagen 1. Invitación Bordada	32
Imagen 2. Capturas de Pantalla de Círculo de Bordado Digital.....	52
Imagen 3. Capturas de pantalla de Círculos de Bordado Digital.	54
Imagen 4: Esquema de ritmos de bordado de 3 bordadoras durante el Círculo de Bordado Habitando Pliegues.....	56
Imagen 5. Captura de pantalla gestos textiles i.....	60
Imagen 6. Captura de pantalla gestos textiles ii.....	61
Imagen 7. Bordado realizado por Sofía Pérez, durante los Círculos de Bordados Habitando Pliegues.....	68
Imagen 8. Bordado realizado por Tatiana Castillo, durante los Círculos de Bordados Habitando Pliegues.....	69
Imagen 9. Bordado realizado por mi durante los Círculos de Bordados Habitando Pliegues.....	70
Imagen 10. Pieza textil realizada por Cristina Flores, durante los Círculos de Bordado Habitando Pliegues.....	78
Imagen 11. Fotografía del Círculo de Bordado: Habitar el cuerpo a través de los hilos..	100
Imagen 12. Esquema de interacción espacial.....	101
Imagen 13. Bordado realizado por Paz Plaza	107
Imagen 14. Reverso de bordado realizado por Paz Plaza	108
Imagen 15. Captura de pantalla del Círculo de Bordado digital Habitando Pliegues.	112
Imagen 16. Fotografías de bordados convocatoria Desbordando Feminismos.	120
Imagen 17. Fotografías de proceso de autoobservación.....	122

ÍNDICE DE CUADROS

	Página
Cuadro 1: Corpus documental.....	39

PRÓLOGO

“Yo escribo en contra del olvido, para garantizar que las luchas que las mujeres han llevado adelante y las lecciones que hemos aprendido de ellas, no sean enterradas ni tergiversadas”.
(Silvia Federici, 2010, p.19)

“Y así se lo pasaba tardes enteras bordando esos enormes manteles y sábanas para alguna vieja aristocrática que le pagaba bien el arácnido oficio de sus manos”.
(Pedro Lemebel, 2001, p. 11-12)

Habito entre tramas visibles e invisibles que me sostienen, que nos sostienen; entre pequeños circuitos microcelulares y grandes bosques tupidos de gente, de Naturaleza; estructuras flexibles y orgánicas hiperconectadas que cambian de acuerdo a quien la ocupe y que sostienen los vínculos, memorias, cuerpos. Yo escribo desde las tramas, están presentes en toda mi vida, en nuestras vidas; desde que me cortaron el cordón umbilical que me unía con la placenta, hasta mis arterias, que como hilos caudalosos se reparten por mi cuerpo para llenarme de sangre oxigenada. Con hilos zurcí mis calcetines antes de comprar unos nuevos y de hilos está tejido el chaleco jaspeado que llevo puesto mientras escribo este prólogo. Los hilos componen mis bordados y sostienen las redes, el tejido social en el que me enredo con las protagonistas de esta investigación: las bordadoras, que en las más diversas latitudes se enrollan en comunidades polifónicas, abigarradas, múltiples, rizomáticas¹.

Los hilos componen los bordados que dan sentido a esta investigación, sentidos diversos y contradictorios que me han permitido, al igual que a muchas bordadoras,

¹ Propuesta epistemológica de Deleuze y Guattari (1980), en la que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica, por el contrario, propone que una raíz da origen a múltiples ramas.

hablar sin palabras y retornar a los saberes compartidos, sencillos y gratuitos. Por medio de los hilos he conocido las experiencias más profundas, los dolores silenciados y los mensajes encriptados que sostiene la escritura de una historia alternativa, no hegemónica; historias situadas, sin héroes ni batallas, con cromáticas y texturas que reflejan las emociones, sensaciones y perspectivas de las mensajeras y guardianas de la vida cotidiana.

Los bordados en esta investigación se comprenden como sujetos activos, con espíritu y propuestas espaciales y táctiles que definen modos de habitar el cuerpo y de dejar registro del territorio. El color de la tela, su tamaño y grosor me informa el modo en cómo debo acercarme, cómo debo tocar, afirmar, acomodar mi cuerpo y acomodar su cuerpo textil para desplegar el movimiento, el gesto. El acomodo debe ser lo suficientemente sutil y certero, como para que cada nueva puntada, saque contenido del cuerpo de la bordadora para incrustarlo en el cuerpo textil. El acomodo entre cuerpo y tela es un ritual común, heredado, traspasado de generación en generación, que se aprende en el hacer y que se replica una y otra vez. La aguja atraviesa la tela y va dejando registro de la representación que hace la bordadora. No se repite por repetir, se repite para juntar, reunir, para volver al punto de partida; se repite para curar, cuidar, cobijar (Pérez-Bustos, 2019).

Cuando muchas personas bordan juntas, ocupan el espacio de manera similar, ubicándose concéntricamente para compartir puntos, miradas y conversaciones; para poner el cuerpo. El bordado es una historia que se cuenta con el cuerpo y es ese cuerpo desde donde conocemos, es el lugar desde donde se expresa el ser y donde se instala el sujeto. El cuerpo plural, colectivo, no es la suma de los cuerpos, es la mezcla, el enredo, es la articulación, el acuerpamiento (Cabnal, 2018) de una comunidad mestiza², quiltra³, que rompe con los dualismos y se vive Naturaleza,

² Siguiendo a Rivera Cusicanqui (2018), el mestizaje como concepto base del discurso de la colonización que impone la blanquitud como condición de inclusión es problematizado eludiendo al otro mestizaje, el que resalta lo indígena y lo africano, haciendo reconocimiento de las raíces ancestrales.

³ Que no es de ninguna raza sino de la mezcla de dos o más.

fluida, cambiante y disponible ante cada nueva estación. El cuerpo plural se encuentra en el Círculo de Bordado, conteniendo una coreografía encarnada y disponiéndose como escenario horizontal, autónomo y permeable, flexible incluso a su digitalización, como ocurrió en el contexto de esta investigación, el cual reunió a bordadoras en un espacio remoto ante la imposibilidad del contacto corporal impuesto por la pandemia; comunidad virtual sostenida por la cibernética.

En el Círculo de Bordado digital realizado en esta investigación, se encuentran bordadoras que politizaron su hacer textil, bordadoras feministas que desde la reivindicación del oficio sitúan su práctica y la hacen dialogar con el territorio, con las geografías, calendarios y contextos históricos de Abya Yala⁴. El hacer politizado les permite mirarse, cuestionar el bordado como oficio dispuesto para la domesticación femenina y utilizarlo como herramienta de subversión (Parker, 2010), de cuestionamiento del disciplinamiento heteropatriarcal, autoconocimiento y rebeldía, disponiendo de las agujas que usaron sus abuelas, para bordar con colores propios, a-bordarse, sin patrón; salir a la calle y ocupar los espacios y llevar a las comunidades el ritmo del bordado, ese ritmo pausado, lento y resistente a la hipervelocidad capitalista. Las bordadoras que participan de esta investigación coinciden en que los feminismos⁵ deben cuestionar las prácticas de blanqueamiento y dominación colonizante que sobreviven hasta hoy y deben ser utilizados para manifestarse en contra de la violencia y la opresión hacia el cuerpo-territorio, gritando con euforia y virulencia, una y otra vez: ¡paren de matarnos!⁶

El uso que le dan las bordadoras al textil, ese modo de hacer y de hacer-se (Ingold, 2013), me informa sobre la manera en cómo debo investigar: cuestionando el uso privilegiado que se le ha dado a la palabra en ciencias sociales, para proponer otros soportes que no necesariamente encajarían en la tradición teórica más

⁴ Abya Yala, símbolo de identidad y respeto hacia las raíces de los pueblos originarios. Significa Tierra Madura, Tierra Viva o Tierra en Florecimiento y fue el término utilizado por los Kuna, para designar al territorio comprendido por el Continente Americano

⁵ Hablo de feminismos y no de feminismo porque me interesa la diseminación de la intencionalidad feminista, las apropiaciones y las creaciones de los feminismos situados.

⁶ Escuchar "Paren de matarnos", de Miss Bolivia, en: https://youtu.be/wwagtNj_euA

estructurada (Pérez-Bustos, 2019). Investigar con el bordado incorpora otra forma de pensar, invitándome a emocionarme mediante el tacto y a entender a través de las emociones, a poner atención en las estructuras, la imagen y los ritmos, para observar patrones a través de una pantalla, queriendo evolucionar cyborg para desplazarme por lo público y lo privado, construir comunidades que sobrepasen las fronteras y acoplarnos estrecha y placenteramente como humanas encarnadas en mundos de alta tecnología (Haraway, 1991).

Tanto en la producción de información como en el análisis, dispuse de mi conocimiento textil para construir un material híbrido, que entre palabras y telas diera cabida a todas las voces presentes en este relato. Esta investigación debe leerse como quien se encuentra con un bordado, mirar con detalle lo que representa y lo que quiere decir, pero también poner atención a la trama y la urdimbre que lo sostiene: el contexto, la geografía, los calendarios, temperaturas y resistencias comunitarias. Además, es necesario observar las hebras sueltas, los puntos fallidos, mirar por el revés y el derecho; los colores de los hilos tienen un sentido, poner atención al cuerpo performado y sentipensar en la propia experiencia mientras se lee.

Por esto, sitúo mi relato y hago explícito que escribo desde el sur en tiempos de inestabilidad y subversión, de lacrimógenas y barricadas, desde la Zona Cero del Estallido Social⁷, mientras con mis vecinas y vecinos recuperábamos nuestros conocimientos sobre el hacer comunitario y sosteníamos un punto de salud similar a un hospital de campaña, por medio del cual brindamos los primeros auxilios a las víctimas de violaciones de derechos humanos ejercidas por la policía en alianza con el mal gobierno de turno; para continuar escribiendo durante la pandemia⁸ con toque de queda, contexto en el que han emergido con mayor crudeza y visibilidad las crisis

⁷ Manifestaciones masivas ocurridas en Chile a partir del 19 de octubre del 2019, reprimido con brutal violencia estatal, y que dio paso a la revocación de la Constitución escrita durante la dictadura de Pinochet.

⁸ Epidemia mundial ocurrida desde el año 2020 a partir de la propagación de la enfermedad infecciosa COVID19 causada por el SARS-CoV-2.

que ya hace tiempo los feminismos venimos denunciando: la crisis ecológica, de cuidados y reproducción del sur global (Pérez-Orozco, 2014); y por si no fuera poco, terminar de escribir en la primavera madrileña, en medio del colonialismo epistémico anclado en la academia europea.

El contexto en el cual habité durante estos años influyó significativamente en el modo en el que comparto el conocimiento producido, surgiendo con forma de narración, fluida, sentida, que evoca las memorias, los sonidos de la infancia, las voces de las abuelas, las texturas de sus manos y sus olores. Este texto buscó una narración alegórica, metafórica, profunda y encontró, por ahora, el orden en capítulos como la estrategia conocida para dar sentido al relato. Es por esto que el texto se encuentra dispuesto en 6 capítulos, conteniendo el proceso realizado.

Los cinco primeros presentan los resultados de esta investigación, haciendo dialogar sus objetivos con conceptos teóricos y experiencias situadas. El último capítulo contiene las reflexiones finales, discusiones y conclusiones del trabajo. Por tanto, no existe un capítulo de marco conceptual o teórico; sino que la teoría está integrada, incrustada, como una urdimbre que se entrama con los hallazgos de la investigación. A continuación, presento un panorama general de cada capítulo.

El primer capítulo es “Antecedentes y contexto”, sirviendo como bastidor de las travesías, recorridos y viajes que hizo tanto el bordado como yo antes de encontrarnos; además de identificar algunos hitos que contienen la memoria histórica del bordado en Abya Yala, para terminar, registrando cuál fue la manera de acercamiento al bordado en esta investigación. Este capítulo pretende ser un acercamiento al problema y al objeto de estudio, para lo que se dan a conocer los objetivos y la pregunta de investigación que guían este trabajo, cerrando con la relevancia de este proceso para las ciencias sociales.

El segundo capítulo es “Aproximaciones metodológicas al objeto de estudio”, en el que ofrezco un recorrido epistemológico desde el feminismo decolonial para conceptualizar los enfoques y posiciones adoptadas en este proceso, para luego

presentar en detalle la metodología del estudio, planteando el enfoque utilizado, la estructura de la muestra y las técnicas de producción y análisis de información empleadas.

El tercer capítulo es “Bordado como sistema de comunicación”, en el que profundizo en las plataformas que utiliza el bordado para transmitir y recibir información; además de ahondar en el bordado en tanto ejercicio de expresión feminista destructor de dualismos de género y de silencios impuestos; para terminar, profundizando en el bordado colectivo como práctica de resistencia basado en la reciprocidad y el cuidado. Acompaño la escritura de imágenes y de un esquema de elaboración propia que muestra lo recabado a partir de otros códigos.

El cuarto capítulo llamado “Cuerpo-territorio en el bordado” hace un recorrido por el cuerpo como soporte contenedor de la historia, pero también como el lugar de la presencia, desde donde se instala el sujeto y habita el cuerpo plural. El recorrido es desde el habitar el cuerpo-territorio como lugar de enunciación, para luego mirarlo con perspectiva textil, y desde la búsqueda de un saber situado avanzar hacia la concepción del cuerpo en el bordado desde una perspectiva feminista, profundizando en algunas estrategias de resistencia. Para esto utilice imágenes tanto de los bordados como del Círculo de Bordado, cumpliendo la promesa de aproximarme al conocimiento desde otras plataformas.

En el quinto capítulo, llamado “Entramado comunitario”, hago una lectura de la comunidad desde una perspectiva feminista, dando mano a las propuestas decoloniales y de mujeres de color que conceptualizan a las comunidades como diversas y policéntricas, donde a partir de este paraguas epistemológico, me lanzo al encuentro entre el bordado y la comunidad, acudiendo a frases, palabras y experiencias relatadas por sus protagonistas y que resuenan en mi propia experiencia. Terminó este capítulo proponiendo que los Círculos de Bordado funcionan como herramienta de reproducción comunitaria. Y al igual que los capítulos anteriores, utilicé imágenes y esquemas para continuar recurriendo a otros lenguajes.

Finalmente, el sexto capítulo, nombrado “Reflexiones finales”, cavila sobre lo que permitió conocer esta investigación, profundizando en las exploraciones a las que me invitó cada objetivo específico, los emergentes, los ausentes y las preguntas, elementos que dan forma al cierre de este proceso.

De esta manera, al igual como la bordadora elige un lugar cómodo, iluminado y cálido para bordar, propongo la búsqueda de las mismas condiciones para leer, mirar y sentir este relato, esperando que el placer que me generó redactarlo, impregne la emoción con la que se observa, para tirar el hilo del siguiente capítulo y brindar los antecedentes que le dan contexto a esta investigación.

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES Y CONTEXTO

"Hay que acompañar el hilo", dice Don Pablo, jalando y soltando a la vez la cuerda de un trompo para hacerlo bailar".

(Cecilia Vicuña, 2004, p.25).

Sobre como llegué a convertirme en investigadora-bordadora.

Los hilos circulan en las vidas durante todo el tiempo y desde hace mucho tiempo. Con hilos hemos cosido cesáreas, tejido mantas, hilado memorias, remendado economías, zurcido saberes, hilvanado afectos y bordado telas. En nuestros textiles se han encriptado textos y tramado resistencias; lo han hecho nuestras madres, abuelas y tías. Con los hilos bordamos, nos abordamos y puntada a puntada descubrimos las experiencias, saberes y sentires de tantas bordadoras; desde el ejercicio del ocio hasta las manifestaciones más rebeldes en contra del olvido y la opresión.

El bordado se ha configurado como una costumbre atávica que persiste y se actualiza en el tiempo, una vivencia colectiva que aporta a la construcción identitaria, a los procesos de memoria y a la codificación de discursos. El oficio compartido se convierte en una tecnología afectiva, que en medio de tramas colaborativas y cooperativas les da a las bordadoras una voz propia, instalando autonomías interdependientes que se reflejan en cada nuevo bordado cuando recordamos las palabras que otras mujeres nos han heredado. Los espacios de encuentro en torno al bordado se configuran como constelaciones comunitarias circulares, recreando vínculos y construyendo identidades, sentidos de pertenencia, lugares de enunciación, la apropiación de discursos y del propio cuerpo.

Cada bordado visibiliza una historia que conecta lo individual con lo colectivo, donde aun cuando bordamos solas están presentes en nuestro imaginario las comunidades a las que pertenecemos, las personas con las que bordamos y a quienes les bordamos, reeditando un ejercicio colectivo cada vez que dejamos registro de lo común en la tela. Bordar es una práctica producida en lo común, es un saber comunitario localizado y coherente en sí mismo, un aprendizaje colaborativo que se transmite de cuerpo a cuerpo, actualizándose y reeditándose ante los requerimientos históricos y las exigencias de las comunidades.

Cuando se borda colectivamente los cuerpos se ensamblan para intercambiar colores, compartir el espacio y acomodar las telas; rutinas corporales tan íntimas que solo tienen sentido en el traspaso de conocimientos de un cuerpo a otro. Los textiles son patrimonio de conocimiento, contenedores de la herencia cultural del pasado y del presente, son matrices sostenedoras de memorias, expresiones políticas de autonomía creativa, son danzas que permiten mostrar las suturas, transformando el cuerpo y la relación que se establece con él, son expresiones feministas que “problematizan y subvierten la comunidad esencializada, abriéndola a la creatividad y a la (auto) regeneración jamás exenta de tensión” (Gago y Gutiérrez, 2018, p. 12, en Lonzi, 2018, p.12).

Cuando pienso en realizar una tesis, no veo con claridad la invitación a investigar sobre el bordado, al contrario, lo consideraba algo cotidiano, íntimo y doméstico. Y es solo en la deconstrucción cotidiana del patriarcado arraigado en mí y en los intentos de descolonización de mi historia, que desarmo y le doy valor a los saberes que me habitan; saberes ancestrales presentes en mi cuerpo-territorio. El bordado me invita a mirar qué ocurre cuando las bordadoras se juntan a bordar, qué bordan y por qué lo hacen, y a través de su cromática y símbolos me muestra su genealogía, sus metáforas textiles, los territorios donde habitan las bordadoras y cómo se hace presente en sus procesos creativos.

Para investigar al bordado hay que bordar, incorporar materialidades, pensamiento textil, gestos y metáforas, replicar los encuentros de bordado llevados a cabo en los sillones de nuestras casas o en los parques de nuestras ciudades, echar mano a las propias experiencias y dejarse llevar por los recuerdos y sensaciones. Me hago cargo de estas interpelaciones y decido investigar sobre el bordado y con el bordado, incorporando las experiencias de las bordadoras que tienen forma de palabra, pero también las que tienen forma de cuerpo, de cuerpo textil. Invito a bordadoras de diversos territorios de Abya Yala y bordo junto a ellas, convoco un espacio de encuentro para ir sumergiéndonos en las texturas, cromáticas y gestos que brotan mientras bordamos. Esta investigación, por tanto, nace de mi experiencia como bordadora, psicóloga y feminista, y mientras escribo voy recogiendo los gestos textiles que toman forma de sistema de comunicación, práctica feminista y quehacer comunitario, utilizando la materialidad textil para producir conocimiento situado⁹, corporizado, interdisciplinario y rizomático.

Reconozco que los hilos y sus múltiples posibilidades me remueven, interpelan lo que escribo, irrumpen en mi cuerpo y al modo en cómo este se encuentra con otros cuerpos mientras bordamos, tan íntimo y tan colectivo al mismo tiempo. Observo los textiles en las manifestación estéticas de los pueblos andinos, en las mantas y chalecos tejidos para cuidar, en las arpilleras como contadoras de historias tan dolorosas como inolvidables, en los recuerdos de los cuadros que bordó mi madre para adornar mi pieza de guagua,¹⁰ en los bordados de las mujeres shipibo¹¹ que conocí en la Amazonía peruana, en las banderas de las naciones emergentes durante la formación de los Estados, en las ferias costumbristas de la Isla de Chiloé que recorrí en mi adolescencia, y en todos los ovillos de la abuela

⁹ Haraway (1988), propuesta epistemológica que busca hacer evidente el lugar desde donde se conoce, asumiendo que ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de quién lo emite.

¹⁰ En mapudungun (lengua mapuche) significa bebé

¹¹ Grupo étnico de la Amazonía peruana que se distribuye en las riberas del río Ucayali.

Nena que ordené mientras veía la televisión española con el Tata Chuma. Los hilos han estado presentes durante toda mi vida y por medio del bordado se han materializado muchas de mis experiencias. En ese recorrido es que descubro que el reconocimiento de mi linaje textil, el autorreconocimiento como bordadora y la experiencia compartida con bordadoras en diferentes territorios, hicieron evidente el entramado entre las dimensiones corporales y comunitarias que se abren a través del movimiento de las agujas.

Aprendí a bordar y a tejer con mi abuela, ella nunca me enseñó, pero de tanto acompañarla aprendí igual. El oficio estaba en mis manos; mientras escuchaba el sonido del corte de la tijera y sentía las texturas de las lanas y telas fui desenrollando saberes ancestrales que afloraban de manera espontánea y se rehacían en el hacer, en el repetir, descoser y volver a coser, porque como dice Violeta “yo no sabía nada, este es el punto más simple del mundo, no está dibujado, todo el mundo puede bordar, no es una especialidad mía” (Zepeda, 2011, min. 49).

Pertenezco a un linaje de costureras, sastres, bordadoras y tejedoras; las materialidades textiles han estado presentes durante toda mi vida, he habitado entre ellas y me han permitido habitarme. Bordo porque me gustan los hilos, sus colores, la liviandad con la que se disponen ante mis pulsiones creativas y van construyendo metáforas con mis búsquedas y deseos más profundos. Bordo porque ha sido un arma letal en contra de mis dolores y los de mis compañeras, dolores que en cada encuentro de bordado se van desanudando o zurciendo para aliviar, entender o abrir nuevas preguntas. Me gusta convocar a encuentros de bordado y compartirme, mezclar mis herramientas: la psicología, los feminismos y el textil, juntarnos a bordar y estimular conversaciones profundas, desde las violaciones en la infancia hasta los lugares que ya no existen, pero que seguimos habitando. Los espacios de encuentro en torno al bordado se configuran como constelaciones comunitarias circulares, donde el gesto de bordar con otras va urdiendo el tejido social, moldeando los cuerpos y dejando registro de cómo habitamos, cómo nos entrelazamos con el

territorio, y cómo desarmamos y armamos los silencios. A esta práctica la llamo “bordado colectivo”.

Empecé a participar en espacios de bordado colectivo el 2016, mientras vivía en Valparaíso, pero el 2017 realicé un viaje por Abya Yala, subiendo por la costa oeste desde Santiago hasta Ciudad de México y al igual que todas las bordadoras nómades mientras viajan, llevé conmigo los hilos. Mientras viajaba bordaba y en las plazas de los pueblos que visitaba vendía los bordados, la gente se acercaba a mirar, a aprender, a compartir sus experiencias textiles. A lo largo de la travesía por el borde del Pacífico escribí en un cuaderno de viaje mis reflexiones y sensaciones, y cuando comienzo esta investigación, reviso las notas y encuentro que el 21 de mayo de 2017, mientras pasaba por Cuenca, Ecuador, escribo: “hay cosas del bordado que me informan sobre conexiones entre el tejido social, el ser mujeres y la observación de mí misma”. Esa nota se vuelve un hito que anunciaba sutilmente lo que luego se convertiría en esta tesis.

Mientras viajaba me dieron ganas de convocar encuentros de bordado, como lo hacíamos con mis amigas cuando vivía en Valparaíso, así que, en Medellín, me acerco a una Casa de Oficios y le hago una propuesta a su dueña: convocar un espacio de bordado para mujeres. Ella acepta, pero me advierte: “¡empelicúlalo!” Quería que yo diseñara un espacio creativo, que me “pasara la película”, que mezclara cosas, que trajera algo nuevo. Junté la psicología, el bordado y el feminismo e invité a conversar, bordar y compartir hilos, tramas y texturas sobre el ser mujeres. El espacio se convirtió en una pausa donde cada una compartió experiencias sobre el territorio en el que habitan y reconoció el lugar del bordado como sustento económico y afectivo para sobrellevar el dolor en medio del conflicto armado colombiano.

En ese viaje realicé muchos encuentros de bordado colectivo, pero los que más recuerdo son el que convoqué en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, al que se sumaron migrantes lesbofeministas y mientras bordábamos conversábamos sobre

las tramas que les habían permitido construir nuevas comunidades fuera del lugar de origen; y el que a mi regreso a Chile realicé en Temuco, Wallmapu¹², en el que las mujeres Mapuche me enseñaron sobre el poder espiritual de los hilos e invitaron a sus ancestras a acompañarnos mientras bordábamos. Cuando las bordadoras terminaban sus bordados, me enviaban fotos y palabras contándome sus procesos. Revisando mis archivos encuentro el relato de Nina Salvador, que luego de un encuentro de bordado colectivo realizado en Puerto Varas (comunicación personal, 2017) compartió:

Lo que bordé yo fue una orquídea. Quise hacer esta flor porque siento que la mujer se conoce muy poco, para mí la orquídea es una vagina. Quise bordarla porque, el hecho de crear sin patrón implica crear seguras de lo que hacemos. Cuando logré terminarla me di cuenta de que desde la observación y la memoria fui capaz de resignificar la flor y a mi cuerpo también, sincera, sin miedo a que luciera no como supuestamente debiese ser.

O el que Paz Marina compartió luego de un encuentro realizado en Santiago (comunicación personal, 2018):

Hay muchos hilos, alargados, enredados, tramados y cortados. Hay heridas superficiales, hay otras profundas, personales, generacionales, silencios cómplices, que están en la células, las neuronas, las casas, las ciudades, hay alegrías vividas a escondidas, hay rabia introyectada, no expresada, hay placeres, encarnados y extraviados, hay risas recordadas y caminos de camuflaje y sobrevivencia; descubrir que no es personal, que es colectiva y que juntas vamos conversando, bordando, reparando, creando y guiando

¹² Nombre dado por algunos movimientos indigenistas al territorio que el pueblo mapuche ha habitado históricamente en el Cono Sur de América del Sur

nuestros fluidos creativos, sumergiéndonos y permitiendo que emerja, que nuestras manos y las que nos susurran nos vayan guiando.

Revisando el material producido durante esos años, tomo conciencia de que en los más de 50 encuentros de bordado colectivo que realicé, pude observar que muchas de las personas que participaron compartieron que bordar les había permitido resignificar experiencias, revisar los relatos que se contaron a sí mismas e identificar los aprendizajes heredados sobre el ser mujeres, para descoser y volver a coser en cada nuevo textil, pero ahora de maneras más holgadas y flexibles, mirando las manchas que las embellecen y revisando sus historias para escribirlas de nuevo.

De la travesía del bordado antes de encontrarnos.

Conceptualmente, bordar es una práctica estética y artística que consiste en atravesar una superficie plana o un fondo penetrable con una aguja enhebrada con hilo (Blanca, 2014). Es una “técnica de representación para obtener imágenes incorporando a un soporte textil hilados diferentes mediante puntadas de aguja” (Brugnoli, 2006, p.105). Bordar requiere de la aguja, la superficie, el hilo y la bordadora, elementos que se compenetran para construir una pieza textil con múltiples soportes, que por medio de puntos forman diseños. Los motivos que se plasman son representaciones que derivan de los mundos que rodean a las bordadoras, personas que a través del trabajo manual y las tecnologías disponibles tienen por oficio labrar sobre las telas con agujas, dando puntadas para la creación de un bordado.

Desde la revisión histórica de las prácticas textiles, descubro que es un oficio atávico, que ha acompañado a la humanidad desde tiempos remotos, y a partir de esta reconstrucción genealógica coincido con Úrsula Le Guin (2021), cuando en “Teoría Ficcionalada del Recolector” propone que, en las regiones tropicales y templadas, cuando los homínidos se convierten en seres humanos, su alimentación era principalmente recolectada: hongos, semillas, moluscos, frutas, brotes,

gusanos; trabajo sencillo que les permitía tener mucho tiempo para hacer otras cosas. Cuando algunos humanos decidieron alejarse a cazar animales grandes, lo importante no era la comida, si no que la historia y los héroes de esas historias, cimentando lo que luego sería la Historia del Hombre Héroe. Los humanos recolectores, a diferencia de los cazadores les preocupaba almacenar comida y llevarla a casa, llevar algo que les gustara, porque era útil, bello o comestible, lo llevaban en una cesta, malla portadora, cabestrillo, enrollado en una hoja o trenzado en el pelo, para luego sacarlo y compartirlo. Un recipiente para transportar fue posiblemente el primer dispositivo cultural; recipiente tejido, hilado o trenzado para llevar las cosas al otro recipiente, al recipiente comunidad, contenedor de personas.

Los textiles han recorrido una larga trayectoria histórica, mirar su travesía es un ejercicio de memoria que nos informa sobre su influencia en la construcción del bordado como quehacer afectivo y comunitario. La trayectoria de las prácticas textiles nos muestra que el hilo y la aguja son anteriores a la agricultura y que es posible reconocer que el acto de bordar surge en la prehistoria, 15,000 A. C y atraviesa el Mundo Antiguo y el Mundo Medieval, siendo practicado tanto por sumerios como por babilonios, cobrando fuerza en el siglo XIII a partir de la invención de la aguja de acero y de la importación y refinamiento de la seda en la Europa bizantina (Blanca, 2014).

En el contexto de Abya Yala, si bien se reconoce que en la historia contemporánea el bordado tiene una evidente influencia europea, hay registro de que su genealogía es de larga data, incluso es posible afirmar que el bordado más antiguo en el mundo hasta nuestros días se trata de una estera bordada encontrada en el Cementerio Chinchorro¹³, localizada al norte de Chile (Santos, 2017) y además, según Gargallo (2020, p.230) “hay pruebas de cultivos de algodón en la costa peruana de hace 7.800 años, siendo así que los pueblos que lo habitaron conformaron las más antiguas civilizaciones textiles del mundo”. Las tradiciones

¹³ Grupo de pescadores que habitaron la costa del desierto de Atacama entre el 7020 y el 1500 A. C., desde Ilo (Perú) por el norte hasta Antofagasta (Chile) por el sur.

textiles desarrolladas por pueblos indígenas de Abya Yala han sido fundamentales para la articulación social y para la sobrevivencia cultural, están presentes en la vida cotidiana y son prácticas identitarias y contenedoras de cosmovisión.

La mayoría de los textiles, se caracterizan por colores e iconografías propias del territorio que habitan sus creadoras, se construyen a partir de tecnologías organizadas y autoabastecidas, sostenidas en la reciprocidad, redistribución y alteridad (Brugnoli, 2006) y se articulan como un lenguaje corporal y visual de larga data, que previo a la invasión española fue parte de las bases de las actividades económicas y de anotación tridimensional. Como es el caso del Quipu, que permitió almacenar, clasificar y transmitir la memoria del árbol genealógico Inca, sus narraciones históricas, canciones y poemas. Lo mismo ocurre con los afamados textiles funerarios de la cultura Paraca¹⁴, utilizados como símbolos de identidad, distinción, vehículo de comunicación con las divinidades e infaltables objetos de sacrificio en las tumbas de sus antepasados (Museo de Arte Precolombino, 2015); con el bordado de prendas en la cultura Cañari¹⁵, importante símbolo en la construcción y preservación de su ideología (Guillén-Serrano, 2017); con las 'muñecas' funerarias de tela en la cultura Chancayque¹⁶, que constituyeron un inigualable tipo de ajuar funerario; o los textiles de la cultura Jalq'a¹⁷, con los que las tejedoras dan corporalidad al inframundo y todos sus pliegues sobrenaturales.

El reconocimiento de estas expresiones textiles, su presencia e influencia en los pueblos indígenas y su relevancia en la supervivencia de las tradiciones me invitaron a moverme con tacto textil para comprender los sentidos íntimos y los territorios encarnados en el bordado, que tras pasado el oficio transgeneracionalmente han influido en la historia contemporánea. En el sistema

¹⁴ Importante civilización precolombina del Antiguo Perú, que se desarrolló en la península de Paracas, provincia de Pisco, región Ica, entre los años 700 A. C. y 200 D. C.

¹⁵ Antiguos pobladores del territorio de las provincias de Azuay y de Cañar en el territorio del Ecuador entre los años 500 A. C.-500

¹⁶ Civilización preincaica que se desarrolló en la costa central de Perú, entre 1200 y 1470 D. C

¹⁷ Comunidad quechua hablante ubicada en la Cordillera de los Frailes, Bolivia.

moderno colonial de género¹⁸ las protagonistas de la práctica de bordar son mujeres. La relación que ellas han establecido con el bordado tiene una larga, ambivalente y compleja trayectoria histórica, donde, por un lado, ha sido utilizado como una técnica de adoctrinamiento y domesticación de la feminidad (Chocontá, et al., 2019; Edwards, 2006; Parker, 2010) y por otro, como gesto ritual, de expresión, resistencia y reparación (González, 2015).

En este contexto, es posible identificar múltiples experiencias en que las bordadoras utilizan el bordado para narrar o dejar registro, evidenciando como subvierten el oficio feminizado para utilizarlo como práctica de resistencia y sostenedor de memorias. Entre las diversas experiencias destacan las arpilleristas durante la dictadura cívico-militar chilena, quienes utilizaron el textil para recuperar la dignidad de los cuerpos humillados, burlados por la violencia, asesinados, desaparecidos; las Bordadoras del Baker que resisten contra las hidroeléctricas en la Patagonia; Fuentes Rojas, desde México, que reclaman el espacio público, denunciando las injusticias, reconstruyendo la memoria colectiva y nombrando a las víctimas de la violencia a través del bordado (Whaley, 2020); Linhas do Horizonte, en Minas Gerais, para las que el bordado toma un rol de reivindicación política y social en la visibilización de los derechos vulnerados (Passos, 2019); Violeta Parra, artista chilena, quien utilizó el bordado como herramienta creativa y narrativa, recorriendo y recuperando las experiencias de textileras y artesanas (Agosín, 1985); las bordadoras wayuu' que cosieron contra la historia de las masacres paramilitares colombianas (Gargallo, 2020); o las Madres de Plaza de Mayo, que durante la dictadura cívico-militar Argentina llevaban pañuelos blancos bordados en sus cabezas con los nombres de sus hijos e hijas detenidos-desaparecidos, utilizando sus pañuelos cómo banderas de resistencia (Passos, 2019). En estas experiencias, y en muchas más que podría nombrar, el bordado se configura como una vivencia

¹⁸ Lugones (2011), con sistema moderno colonial de género se refiere a la consideración del género como imposición colonial, evidenciando hasta qué punto la imposición de este sistema fue tanto constitutivo de la colonialidad del poder, como la colonialidad el poder fue constitutiva de este sistema de género.

que aporta al fortalecimiento comunitario, la recuperación de la memoria, la reparación de experiencias de opresión y la codificación de discursos colectivos.

La presencia del bordado en esta investigación.

En este estudio, el bordado es comprendido como práctica comunitaria de resistencia y reparación, expresión de imágenes que sustituyen palabras por puntadas y que disponen del lenguaje de los hilos como mecanismo codificador, encriptador de mensajes, un sistema de comunicación. En esta investigación se observa como el bordado pasa por el cuerpo y propone una forma de habitar, de ocupar y producir espacios, una manera particular de hacer y hacerse, de reconstruir las memorias por medio de su movimiento pausado y constante, las que con cada perforación de la aguja en la tela inundan el espacio de silencios. A modo de mantra va sacando los nudos de los secretos callados y enquistados, transformando el cuerpo y la relación que se establece con él, conectando a la bordadora con la propiocepción, regulando la dirección de las manos en cada puntada y resignificando los patrones o dibujos prediseñados por otros.

A las participantes de esta investigación, les propongo bordar en una tela en blanco para dejar fluir la propia creación, haciendo surgir el contenido, los colores y las texturas que las abordan, y al igual que la tela bordada, plasmar por un lado lo público y legible y por el otro, sus enredos, puntadas fallidas y hebras sueltas. En ese proceso sutil y sencillo, el bordado como práctica típicamente femenina (Parker, 2010), se transforma en un lenguaje de expresión feminista, instalando atmósferas espaciales, afectivas y rebeldes que acompañan la transición de lo privado, doméstico e íntimo a lo público y visible (Castillo, 2017), quedando capturadas en los Círculos de Bordado como técnica de producción de conocimiento. Para esto miré lo que ocurrió cuando estas bordadoras se juntaron a bordar, cómo fueron sus discursos sobre el bordado y cuáles fueron sus reflexiones y experiencias sobre el cuerpo y la comunidad, me fijé en lo qué bordaban, en cómo bordaban y en las transformaciones que sufría el espacio, en tanto atmósfera afectiva, mientras

bordaban. Además, eché mano a mis experiencias como bordada y a la sistematización de las veces que he bordado con otras, lo que me reveló la urgencia de implicarme activamente en los procesos de creación textil, de crear conocimiento que evidenciara las manchas de la colonialidad y el surgimiento de modos de habitar creativos, politizados y críticos a los modelos hegemónicos.

Me relacioné con el bordado de manera cuidadosa, atenta a las diversas cosmovisiones que lo sostienen para observarlas con sutileza, reconociendo el sincretismo presente en los procesos artísticos en Abya Yala y evitar caer en prácticas de apropiación cultural, fenómeno común entre territorios colonizados en los que se toman elementos de una cultura minoritaria y los emplea sin sus significados originales en contextos ajenos, utilizándolos generalmente como mercancía comercial (González, 2020).

En este contexto, afirmo que el bordado como sujeto de estudio en la historia contemporánea occidental ha sido temática profundizada por diversas investigadoras, encontrando propuestas interesantísimas, con aportes específicos y evidentes puntos en común. Roszika Parker (2010), hizo un análisis detallado de la historia del arte textil en relación a la construcción de feminidad, y cómo esta labor se convierte en un acto subversivo; Francesca Gargallo (2018; 2020) profundizó en la estética feminista del bordado y en las expresiones artísticas generadas por mujeres que cuestionan el pensamiento hegemónico y encuentran nuevas maneras de dialogar a través del arte; Tania Pérez-Bustos (2015; 2016; 2019; Pérez-Bustos & Chocontá Piraquive, 2018;) realizó investigaciones sobre los oficios textiles artesanales como prácticas de feminización y tecnologías de conocimiento y cuidado, sistematizando, conceptualizando y profundizando en los saberes textiles colombianos; y Cordelia Rizzo (2015; 2016) y Katia Olalde (2018; 2019) ahondaron en el bordado como protesta textil y generador de accionar político ante diversas manifestaciones de violencia en México, valorando el bordado como un lenguaje no verbal que permite resignificar tradiciones y prácticas de memoria.

Al igual que las investigadoras mencionadas, hay muchas otras que han profundizado en el bordado desde diversas disciplinas, tales como el arte (Antivilo, 2013), los estudios de género (Blanca, 2014), la identificación de las fibras y tramas en las culturas prehispánicas (Santos, 2017), el diseño gráfico (Castillo, 2018) o el psicoanálisis y los tipos de pensamiento textil (Pajaczkowska, citado en Pe 2016).

Sin lugar a dudas, estas contribuciones han sido fundamentales para mi comprensión sobre bordado, permitiéndome teorizar y dialogar con nuevas experiencias textiles para continuar aportando a su análisis y profundización. Este escenario me permitió relevar la interdisciplina propuesta en este estudio, compuesta por la triada psicología comunitaria, feminismo decolonial y bordado, además de la producción de conocimiento situado desde mi ser bordado-investigadora en el Pacífico Sur, para profundizar en sutilezas que transforma el modo en cómo se concibe el bordado en la producción de conocimiento, llevándolo de objeto pasivo, a sujeto activo contenedor del espíritu del textil (Godoy, 2021).

De esta manera, la relevancia de este estudio, radica en la utilización del bordado como técnica para reconceptualizar la comunidad y comprenderlo como organismo rizomático, interdisciplinario y flexible, que, tanto en su proceso de producción como de análisis, hace dialogar teorías que se retroalimentan y se interrumpen mutuamente, al igual como lo hacemos las bordadoras entre nosotras y con la propia tela.

En este contexto, comprendiendo el bordado como práctica de expresión feminista y su influencia en la articulación de constelaciones comunitarias circulares, propongo, como pregunta de investigación: **¿de qué manera el bordado colectivo se constituye como práctica feminista y forma afectiva de habitar el cuerpo en bordadoras de Abya Yala que participan en Círculos de Bordado?**

Para responder a esta pregunta, propongo como objetivo general **comprender los modos en los cuales el bordado colectivo se constituye en una práctica**

feminista y una forma de habitar el cuerpo en bordadoras de la zona sur oeste de Abya Yala que participan en Círculos de Bordado.

Específicamente, me interesa:

- (I) Conocer los discursos de bordadoras del suroeste de Abya Yala sobre el bordado colectivo.
- (II) Identificar el modo en que las bordadoras habitan el cuerpo en el bordado colectivo.
- (III) Analizar de qué manera el bordado colectivo se constituye como una práctica feminista.
- (IV) Analizar y comprender si el bordado colectivo se constituye como una práctica comunitaria y qué características tiene.

Las prácticas textiles en Abya Yala, de la mano de sus procesos de colonización, segregación, insurrección y racialización, se instalan como brújulas ante mis ojos, guiando mis búsquedas y ayudándome a hilvanar la relación entre las rutinas y rituales que encriptan textos a través del bordado y las instancias de encuentro, creatividad, redes afectivas y conspiración.

La Paz (Bolivia), el Valle de Marga Marga (Chile), Lima (Perú), La Calera (Colombia), Cuenca (Ecuador), Buenos Aires y Tucumán (Argentina) son los escenarios donde habitan las nueve protagonistas de este estudio; territorios diversos tanto en geografía como en historia, pero tan similares cuando son mirados desde fuera, los que sobrepasando las fronteras geopolíticas se encuentran en el ciberespacio y sostienen a las bordadoras en el compartir de sus analogías y divergencias textiles. Las integrantes de este proceso son nueve bordadoras con propuestas textiles politizadas que utilizan el bordado para dar a conocer sus procesos de emancipación y crítica feminista, que son además integrantes de iniciativas colectivas que se han convertido en referentes en los territorios donde habitan, tanto en el modo en cómo desarrollan sus creaciones textiles, como en el contenido de estas. Su participación en esta investigación se despliega en

diferentes soportes, expresándose por medio del cuerpo, las palabras y textil, trilogía común entre las personas que nos dedicamos a agujerear las telas. Cada una de ellas fueron elegidas con admiración e intuición, podrían haber sido otras, porque son muchas las que han politizado sus prácticas textiles, pero fueron ellas y les agradezco por haber aceptado la invitación.

Para llevar a cabo esta investigación, trabajé desde metodologías cualitativas, produciendo información por medio de Círculos de Bordado, que debido a la crisis socio sanitaria se llevaron a cabo de manera digital, además de analizar según las sugerencias de Katherine Riessman para Análisis Narrativo Dialógico-performativo y de Dawn Mannay para la Interpretación Visual. En el próximo capítulo se tratarán en detalle los procedimientos metodológicos empleados para este caso particular.

Con respecto a los aportes de esta investigación, puedo afirmar que, a nivel teórico, colabora con las ciencias sociales de forma relevante y novedosa, aportando una mirada feminista decolonial al concepto de comunidad, contribuyendo al análisis del bordado como práctica comunitaria y ampliando su uso de forma situada y corporizada tanto entre la bordadora con la tela, en la bordadora con las otras bordadoras y en el colectivo de bordadoras con el resto de la comunidad. A nivel metodológico, colabora con el desarrollo de procesos de construcción de conocimientos afectivos, horizontales y situados, recuperando antiguas prácticas comunitarias y utilizándolas como nuevos soportes para conocer y comprender las realidades que circulan en nuestro continente, además de contribuir con el desarrollo de metodologías feministas, disciplina en construcción y constante transformación que colabora con la construcción de una sociedad fuera del patriarcado. A nivel político, los beneficios de estudiar el bordado en tanto práctica colectiva radica en que releva el lugar de las bordadoras como sujetas autónomas en interdependencia, lo que colabora con la subversión y transformación del lugar de opresión en el que las pone el modelo moderno colonial de género, evidenciando conductas sesgadas y discriminadoras, para trasgredir el orden

establecido y plantear alternativas no victimistas, que alienten el desarrollo de identidades libres y que releven las actividades que generan impacto social.

Habiendo profundizado en los antecedentes y el contexto de esta investigación, en el siguiente capítulo me adentro en las aproximaciones metodológicas al objeto de estudio, que a modo de encuadre brinda el procedimiento por medio del cual se llevó a cabo este proceso.

CAPÍTULO II. APROXIMACIONES METODOLÓGICAS AL OBJETO DE ESTUDIO.

“Si continuamos hablándonos el mismo lenguaje, vamos a reproducir la misma historia. A comenzar de nuevo las mismas historias. ¿Tú no lo notas?”

(Luce Irigaray, 2009, p.155)

Sentipensar metodológicamente desde el bordado requiere aprender a hacer desde las manos, desde el cuerpo; incorporando pensamiento textil, materialidades, espacialidades, geografías y metáforas textiles, donde texto como textil, comunidad como tejido social, vínculo como entramado, o investigadora como bordadora, serán los códigos ofrecidos para esta creación con texturas dispersas.

Para crear desde el bordado no es posible descuidar los afectos, solo por medio de ellos se tendrá acceso a los saberes comunitarios y será posible comprender la urgencia de producir conocimientos subversivos que evidencien las prácticas de resistencias y emancipación comunitaria sostenidas estas bordadoras. Porque, investigar desde el bordado es otra forma de pensar sobre la escritura y la creación de conocimiento, juntando fragmentos diversos a modo de retazos que no necesariamente encajarían en la tradición teórica más estructurada (Pérez-Bustos, 2019), invitándome a descolonizar las metodologías para poner atención al contexto en el cual se conceptualiza y proyecta el problema de investigación y de las implicancias que esta tiene para las participantes y sus comunidades (Tuhiwai 2016).

Esta investigación nace del interés por comprender las complejidades de la vida social a través de los significados y sentidos que les dan las personas a sus experiencias, centrando la mirada en sus perspectivas, discursos y prácticas. En

ese contexto, la **metodología cualitativa** fue la propuesta elegida, caracterizada por el diseño de investigación flexible, sensible a los efectos que causa sobre las sujetas de estudio y prestando atención a los marcos de referencia temporales y locales en los que las personas se desenvuelven, asume que no existe una verdad, sino que hay muchas verdades posibles (Taylor & Bogdan, 1994). Este proceso de producción de conocimiento, por tanto, no pretendió generalizar sus resultados, sino que buscó relevar voces específicas que habitaron de maneras particulares y en contextos geopolíticos únicos pero que al mismo tiempo habitan un territorio común Abya Yala, como es el caso de cada una de las bordadoras que integró de este estudio, apostando porque el reconocimiento de la parcialidad de miradas reivindique la propia mirada situada como una de las posibles y con el mismo valor que las otras (Biglia, 2009).

Estas cualidades nutrieron el lugar desde donde produce conocimiento, invitándome a tomar una postura crítica, bidireccional y a mantener una actitud de reflexividad (Bourdieu, 2001), para centrarme en el “qué” investigar, pero también en el “cómo”. La reflexividad es primordial en toda investigación feminista, ya que le permite a la investigadora ser consciente de los efectos de la posición que ocupa a través del género, la raza, la clase, la sexualidad, la etnicidad, la nacionalidad y de su influencia en el proceso de investigación (Gandarias, 2014), tomando en consideración además, cómo el poder se inmiscuye en el estudio para cuestionar los métodos, técnicas y cavilar sobre las relaciones de manera circular, en tanto causas que producen efecto.

Además, la investigación se realizó desde un **Enfoque Narrativo**, asumiendo que las experiencias humanas pueden historizarse por medio de relatos, que, al organizarlos metodológicamente, permiten mirar cómo las personas se introducen en el mundo, cómo sus experiencias son interpretadas y transformadas y cuáles son las narrativas por medio de las cuales construyen su propia historia. Mirar desde un enfoque narrativo permite relevar las prácticas comunicativas, instalando al cuerpo como central en la experiencia de las sujetas, en tanto siempre hay un

cuerpo que performa y que contiene una práctica de comunicación, nunca es un contenido que el cuerpo contiene previamente. Además, toda acción narrativa consiste en establecer un diálogo horizontal y democrático entre los diferentes relatos, suponiendo el surgimiento de nuevos relatos que reconstruyen acciones y que producen transformaciones (Clandinin, 2013), como es el caso de los bordados como textos textiles y las bordadoras como actrices que performan prácticas comunitarias por medio del hacer textil.

Me posicioné además, desde una **Epistemología Feminista Decolonial**, cuestionando la visión masculina, occidental, blanca y burguesa de la ciencia, criticando el proyecto ideológico del sistema moderno colonial de género en los procesos de producción de conocimiento (Lugones, 2011), relevando la genealogía del pensamiento producido desde los márgenes por feministas, mujeres, lesbianas y personas racializadas, dialogando con los conocimientos generados por intelectuales y activistas comprometidas con desmantelar la matriz de dominación (Hill Collins, 1998), considerando principalmente autoras mujeres y personas sexo-genérico diversas, superando el binarismo entre teoría y práctica para generar teorizaciones distintas, particulares, significativas (Curiel, 2009), y asumiendo un punto de vista no eurocentrado, que sostenga una desobediencia epistémica que derrumbe el armazón de comprensión del mundo tal cual lo ha producido y ha sido impuesto por la modernidad occidental (Espinosa, 2014).

Mirar feministamente es reconocer la pluralidad de experiencias (Harding, 1992), crear conocimiento desde un saber crítico en favor de las mujeres, por ende, en favor de la humanidad, ejercer la parcialidad consciente frente a presuntas neutralidades positivistas (Mies, 1999), prestar atención al silencio como dimensión contendora de experiencias de subordinación (Martín & Muñoz, 2014), crear un cimarronaje¹⁹ intelectual de prácticas sociales y de la construcción de pensamiento

¹⁹ Práctica política de resistencia activa, de desobediencia que suele asociarse a la idea de la persona esclavizada (india o negra) que se fuga de la plantación colonial y pone peligro la institución colonial, cuestionando el poder del amo blanco y su régimen (Espinosa, 2020a).

propio de acuerdo a experiencias concretas (Curiel, 2009) y considerar el privilegio epistémico que poseen las mujeres desde su posición marginal, en un mundo dominado por hombres (Harding, 1991).

Las epistemologías feministas incitan al desarrollo de metodologías propias y dan lugar a debates complejos, que sin afán de avanzar en la resolución de algún debate, evidencian la necesidad de desarrollar métodos y marcos teóricos específicos, no sexistas, que permitan revelar las relaciones de género que atraviesan los fenómenos estudiados, que den cuenta de las desigualdades asociadas a ellas y contribuyan a la superación de las mismas, que tengan en cuenta la subversión entre sujeto y objeto, que rompan, la dicotomía público/privado, y que evidencien la interdependencia entre teoría y práctica (íbid). Investigar feministamente es una apuesta por la utilización de una metodología que propicie el carácter dialógico y situado (Haraway, 1988) y que posicione a las bordadoras como sujetas creativas y autónomas con respecto a los soportes y los relatos que construyen sobre sí mismas; sujetas críticas, sintientes y pensantes, herederas de un lenguaje subversivo, sostenedoras de procesos creativos y rebeldes, creadoras de propuestas civilizatorias circulares, que retornan a lo común. Una metodología feminista propone una investigación emancipadora, no hegemónica, construida desde saberes compartidos, que visibilice los conocimientos subalternos y recupere pistas de cómo construir una propuesta civilizatoria fuera del patriarcado. De esta manera, en el hilar histórico que han construido las mujeres, decido visibilizar los procesos de autonomía y autoconocimiento que han sostenido por medio de los oficios feminizados y domésticos como el bordar y cómo este les ha permitido zurcirse y entrelazarse.

Par concretar el deseo de construir un relato polifónico es que llevo a cabo una investigación desde el horizonte ético de “lo parejo”, propuesta zapatista que va más allá de la igualdad, para trabajar desde la equiparabilidad de lo diferente, aproximándome de manera cuidadosa para evitar apropiación cultural y colaborar con el florecimiento de las diversidades, favoreciendo un giro caótico centrado en la

rotación de la palabra, como afirma Millán (2011). Por esto, las participantes de esta investigación hablen en el mismo escenario que lo hacen las grandes teóricas, incorporando además mis experiencias y reflexiones, donde a modo de propuesta política corporizada, busco situar y develar quién está detrás de este proceso de producción académico, compartiendo mi trayectoria y las sensaciones que van surgiendo mientras investigo. De esta manera, durante el relato se encontrarán citas textuales o parafraseadas con el nombre de cada bordadora, relevando la autoría de cada opinión.

Una vez comentado las perspectivas epistemológicas y el enfoque metodológico que enmarcan este proceso, presento la muestra utilizada, las técnicas de producción de información y la técnica de análisis.

Estructura de la muestra

Desde la metodología cualitativa, las muestras se refieren al fragmento del colectivo elegido para llevar a cabo una investigación científica social, seleccionada según ciertos criterios de representación (Mejía, 2000). Las participantes elegidas, por tanto, no responden a una representación proporcional, sino que son seleccionadas por las características que poseen, intentando representar una red de relaciones, donde cada una se entiende como una posición en una estructura y representa una perspectiva diferente.

Para esta investigación, utilicé el tipo de **muestreo por juicio**, procedimiento que consiste en la selección de las unidades definidas de manera teórica por quien investiga, por medio de la explicitación de los criterios conceptuales de selección a priori de la muestra y en función de los objetivos, aproximándose conceptualmente al universo de estudio mediante una definición clara de las características que se consideren más importantes (Mejía, 2000). A este tipo de procedimiento también se le conoce como muestreo selectivo o intencional, ya que la selección de cada participante se basa en las posibilidades que tengan de ofrecer información que resulta de interés, y en el lugar que ocupan de acuerdo al fenómeno estudiado

(Martínez-Salgado, 2012). De esta manera, los criterios muestrales que consideré para seleccionar a las participantes fueron:

- **Territorio:**

Término administrativo relativo al espacio dominado por cada Estado, que fue incorporado por los movimientos indígenas para reclamar el autogobierno y la plurinacionalidad, enfatizando que el poder sobre los territorios está en disputa. Desde esa noción del autogobierno, el territorio se comprende como el espacio habitado, enfatizando que el cuerpo es el primer territorio (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017). Además, los territorios son cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida, donde la posibilidad de contrato, dominación y poder no tienen cabida, ya que se establece una relación de co-responsabilidad, donde mirar el territorio es mirarse a sí misma (Cruz, 2012). En ese contexto, y considerando que el territorio habitado es un elemento relevante en la creación textil, las bordadoras participantes de esta investigación habitan en territorios diversos ubicados geopolíticamente en Abya Yala²⁰ y se nombran de la manera en cómo ellas los identifican, tales como La Paz, Cuenca, Tucumán, Valle de Marga Marga, Buenos Aires, Lima, La Calera.

- **Manejo de la técnica:**

Considerando que la experiencia textil es encarnada, situada y constitutiva de la identidad de las bordadoras, y de que por medio de los gestos y pensamientos textiles se produce subjetividad, es que un criterio fundamental fue que las bordadoras supieran bordar, es decir que tuvieran manejo de la técnica. No interesó el nivel de manejo, si no la experiencia en relación al uso de las herramientas, el

²⁰ Inicialmente, en el diseño de la muestra se estableció que las bordadoras debían residir en territorios que circunden la cordillera de Los Andes, debido a las condiciones geopolíticas y de cosmovisión que esto podría implicar, pero no fue posible obtener la totalidad de participantes que cumplieran con este requisito, por lo que se decide flexibilizar este criterio, considerar la digitalización como soporte para producir información y ampliarlo a Abya Yala en general.

lenguaje y el procedimiento de confección textil. Esto además fue relevante porque la producción de información (descrita a continuación) implicó indicaciones textiles.

- **Compromiso de participación:**

Que las participantes manifestaran interés en el tema y disposición para reflexionar e interpretar las experiencias individuales y grupales, además de que contaran con el tiempo y la disposición de participar en los Círculos de Bordado. Lamentablemente, algunas de las convocadas no pudieron participar del proceso debido a su triple jornada laboral.

- **Conectividad:**

Que las participantes contaran con conexión a internet y experiencia en manejo de redes sociales, ya que de lo contrario sería imposible el encuentro de manera digital. Cabe mencionar que muchas bordadoras quedaron fuera de esta investigación debido a que no contaban con acceso a internet o no contaban con las competencias técnicas requeridas.

- **Prácticas textiles feministas:**

Que las bordadoras desarrollaran su hacer textil autodenominándolo como feminista, considerando tanto su producción textil como el modo en cómo llevan a cabo su trabajo. No fue considerado el tipo de feminismo al cual se adscribiera.

- **Capacidad comunicativa:**

Que las participantes tuvieran capacidad visual, auditiva y motora para la realización del proceso, o en su ausencia que dispusieran del apoyo requerido para facilitarlos.

- **Colectividad:**

Uno de los criterios muestrales establecidos en un inicio fue que las bordadoras fueran parte de colectivos de bordado, pero no encontré en todos los territorios, por lo que invité a bordadoras colectivizadas y otras que no lo estaban, ya que no era un criterio imprescindible. Con el trascurso de los Círculos de Bordado, me di cuenta

que lo que yo requería, no era que estuviesen colectivizadas si no que tuvieran experiencia participando en espacios colectivos de bordado y me di cuenta que todas ellas contaban con esa característica.

- **Ciclo de Vida:**

Que las participantes fueran adultas; reconociendo lo difícil que es hacer un análisis de las experiencias de las mujeres en términos de las etapas evolutivas clásicas y asegurando que las propuestas de Erikson y Levinson en torno al desarrollo de la personalidad adulta no representa la realidad de las mujeres (Freixas y otras, 2009). Es por esto, que prefiero hablar de Ciclo de Vida, categoría antropológica que da cuenta de propiedades atribuidas y adquiridas por medio de la socialización, que sirve para ordenar y organizar la vida social y desenvolverse dentro de un marco cultural determinado y que releva que los ciclos de la vida son absolutamente relativos (Bodoque, 2001). En este contexto, algunas participantes son madres, algunas están insertas en el mercado laboral, algunas son estudiantes, algunas son profesionales, algunas están en relaciones de pareja, algunas viven en comunidad; elementos que ellas mismas relevaron al momento de su presentación.

Para contactar a las participantes, envié un mensaje directo a ocho bordadoras y cuatro colectivas de bordadoras por medio de la red social Instagram entre los meses de julio y septiembre de 2019, considerando los criterios antes descritos. De todas las contactadas tres rechazaron la invitación, afirmando que no contaban con el tiempo requerido o no les interesaba participar. A las que respondieron afirmativamente, se les envió un correo electrónico a modo de invitación formal, donde se detallaba la investigación y se explicaba los requerimientos, además se adjuntó la fotografía de un afiche bordado, el que se muestra a continuación. Todas las bordadoras invitadas por correo electrónico confirmaron su participación.

Imagen 1.

Invitación Bordada



En relación al tamaño de la muestra, trabajé con nueve personas, considerando lo sugerido por Ibáñez (1979), quien señala que el grupo adecuado de participantes oscila entre cinco y diez personas, resguardando que todas tengan la oportunidad de exponer sus ideas, asegurando la diversidad de puntos de vista y que puedan expresar sus opiniones libremente; y según lo referido por Canales (2006), donde el número determinado para este proceso se considera según recursos económicos y procedimientos de análisis a utilizar. De las nueve, todas participaron en el primer Círculo y cinco participaron en el segundo, siendo las mismas personas para ambos casos²¹.

Para caracterizar a las participantes, hago una descripción de cada una de ellas²²:

- **Tatiana Castillo** es Licenciada en Artes Escénicas, artista textil y creadora de Compartiendo Agujas, por medio del cual brinda de talleres de bordado. Su obra ha sido expuesta en Colombia, México y en espacios como el Feminist Fiber Art en Seattle, USA. Es colombiana y vive en La Calera, ciudad ubicada en el departamento de Cundinamarca, Colombia. Participó en 1° y 2° Círculo de Bordado.
- **Paz Plaza Hernández** es Arquitecta, licenciada en Bellas Artes, performer, artista textil, creadora de Resiliencia Indómita y Bitácora de Luna y parte del colectivo de artes y oficios de la tierra Atávica Cooperativa, además es integrante de la Red Des-bordando Feminismo²³. Tiene pertenencia cultural diaguita y habita en el Valle de Marga Marga, en la Región de Valparaíso, Chile. Participó en 1° y 2° Círculo de Bordado.

²¹ Las bordadoras que solo participaron del 1° Círculo dieron las justificaciones respectivas, relacionadas a problemas de salud y a situaciones no previstas en sus comunidades.

²² Cuando leo el Consentimiento Informado le propongo a las bordadoras que utilizaré seudónimos para asegurar el anonimato y la confidencialidad, pero ellas expresan que prefieren que se sus nombres sean públicos.

²³ Red surgida a partir de los círculos de Bordados realizados para el contexto de esta investigación.

- **Cristina Flores** es artista textil y visual, trabaja con dibujo, grabado, cerámica, fotografía, videoarte, performance y tejido. Su obra ha sido expuesta en Lima, Cuzco, La Paz, Campinas, Chicago y Paris. Es integrante de la Red Des-bordando Feminismo. Es peruana, habita en Lima, Perú, pero es originaria de Trujillo. Participó en 1° y 2° Círculo de Bordado.
- **Georgina Santos** es artista visual e investigadora textil. Originaria de Toluca, México, pero habita en La Paz, Bolivia. Su familia tiene pertenencia cultura Nahuatl. Participó en el 1° Circulo de Bordado.
- **Ana Belén** es bordadora de la organización Zarasisa mujeres bordadoras de Llano Grande y de la organización comunitaria de mujeres en resistencia Sinchi Warmi, ubicada en Río Blanco, Molleturo, provincia de Azuay, Ecuador. Tiene pertenencia cultural quechua, vive junto a su comunidad en Quitucara, Llano Grande, Ecuador. Participó en el 1° Circulo de Bordado.
- **Michell Calle** es abogada y bordadora, integrante de la organización comunitaria de mujeres en resistencia Sinchi Warmi, habita en Cuenca, Ecuador. Participó en el 1° Circulo de Bordado.
- **Ximena** es periodista y bordadora, integrante de la organización comunitaria de mujeres en resistencia Sinchi Warmi, habita en Cuenca, Ecuador. Participó en el 1° Circulo de Bordado.
- **Jessica Morillo** es artista textil, diseñadora, activista y creadora de Ansiosa Hormona, espacio de joyería contemporánea textil y del Club Textil Ambulante, espacio de experimentación en torno a las prácticas textiles. Vive en Tucumán, Argentina. Participó en 1° y 2° Círculo de Bordado.
- **Sofía Pérez** es docente de arte, bordadora y creadora de Sophia Arte, además es integrante de la Red Des-bordando Feminismo. Habita en Buenos Aires, Argentina. Participó en 1° y 2° Círculo de Bordado.

Técnicas de Producción de Información.

Poniendo en el centro mi potencia creadora como investigadora, enlazada con la propuesta de generación de conocimientos situados y conversaciones compartidas de Donna Haraway (1988); validando la producción de conocimiento colectivo y en consonancia con una epistemología que problematice el dualismo sujeto-objeto y la existencia de una realidad objetiva (Biglia y Bonet-Martí, 2009), para el desarrollo de la producción de información me inspiré en el **Enfoque Narrativo** de producción de información y en la propuesta de **Producciones Visuales** de Dawn Mannay (2017). Además, debido a los requerimientos actuales impuestos por las medidas sanitarias conforme al COVID19, la producción de información se realiza de manera remota, digitalizando los Círculos de Bordado.

El enfoque narrativo para la producción de información me permitió que el proceso no se circunscribiera a instrumentos prediseñados, sino poder diseñar nuevas propuestas (Arias & Alvarado, 2015), definiendo cómo utilizaría el término narrativas en mi estudio, considerando la variabilidad de posibilidades de definición, comprensión y técnicas (Riessman, 2008). Como afirman Biglia y Bonet-Martí “en la producción de narrativas no existe ninguna receta específica para su desarrollo, sino que depende de la capacidad del ‘narrativizador’ para rescribir el texto de la entrevista (...) transformándolo a fin de que sea accesible para el lector” (2009, p.20).

El enfoque narrativo, por tanto, es una propuesta flexible que se adecua a los requerimientos de esta investigación, donde la materialidad, el ritmo y las experiencias sensoriales y cromáticas son fundamentales al momento de entrar en diálogo con las participantes, estableciendo un lenguaje común, dialógico y situado que me permita captar las múltiples narrativas posibles.

En relación a la propuesta de producciones visuales de Dawn Mannay (2017), esta se enfoca, por un lado, en lo que ella denomina *producciones iniciadas por la investigadora*, y por otro en *producciones participativas*. Las primeras se refieren a

la posición de las científicas sociales en tanto creadoras de imágenes, construidas y producidas en un momento específico, en un determinado contexto, y por una persona que opera dentro de un conjunto de parámetros personales y en una posición determinada, recordando que este, como todos los conocimientos, será parcial, que en ningún caso tendrá la intención de la universalización y que todos los materiales visuales revelan algo de la cultura que los produjo. Las *producciones participativas*, por su parte, exploran la relación entre lo visual y lo participativo, permitiéndole a las comunidades “tomar la palabra” visualmente y a la investigadora hacer *con*, en vez de hacer *sobre*. Desde esta propuesta, las participantes se posicionan como agentes activas en la creación y producción de datos, involucrándose en las decisiones con respecto a cuándo, qué y cómo representar sus mundos para dejar de ser enmarcados por la investigadora y pasar a ser sujetas activas en la producción de conocimientos. Este tipo de material me permitió acceder a experiencias y discursos que no necesariamente habrían tomado la forma de palabra, contando con soportes que enriquecieron la investigación y otorgaron otros puntos de vista sobre los objetivos planteados.

De esta manera, las *producciones iniciadas por la investigadora*, fueron desarrolladas por medio de capturas de pantalla de imágenes creadas a partir de los videos de los Círculos de Bordado y a través de la creación de un bordado, realizado en conjunto con las participantes y considerando las mismas indicaciones textiles. En las *producciones participativas*, las participantes realizaron un bordado considerando las indicaciones textiles y las temáticas propuestas y además cada una tomó una fotografía del bordado cuando este estaba finalizado. Estas propuestas permitieron superar el lugar en el que se ha colocado a las ciencias sociales en tanto disciplina de palabras, para incorporar elementos constitutivos y parte vital de los universos cotidianos de las participantes, como son espacialidad, espiritualidad, movimiento, ritmo, cromática, materialidad, geografía, entre otros.

El Círculo de Bordado digital es un método de creación propia, inspirado en lo que han hecho otras bordadoras antes y a partir de la sistematización de mi

experiencia bordando con otras, donde la autopercepción de los afectos surgidos en los espacios de bordado colectivo y la valorización de los relatos íntimos, afectados y corporizados de las bordadoras son la esencia de este develamiento. El Círculo de Bordado digital es la acción de reunirse a bordar de manera remota, pero manteniendo una disposición afectiva y simbólica, como si se utilizara el espacio de forma circular, una al lado de la otra, manteniendo la actitud de reciprocidad y colaboración propia de la presencialidad que facilita que todas las experiencias sean escuchadas. Su elemento esencial es la realización del ejercicio simultáneo de bordar y conversar, tecnología que se lleva a cabo por medio de indicaciones textiles que abrirán dimensiones creativas, afectivas, manuales y reflexivas, donde el patrón prediseñado sobre el textil solo sería una molestia fútil ante las profundidades de las experiencias.

De esta manera, realicé dos Círculos de Bordado “Habitando Pliegues”, por medio de la plataforma Zoom Pro, de dos horas y media cada uno. El primer Círculo, “Habitar Cuerpo Territorio”, consistió en la lectura del consentimiento informado²⁴, la contextualización del encuentro, la presentación de cada participante y la profundización sobre los dos primeros objetivos de esta investigación²⁵, centrado en el abordaje de los discursos sobre el bordado, sobre el cuerpo y cuerpo-territorio, y sobre el habitar. Para esto, invité a las bordadoras a realizar dos indicaciones textiles: “*Borda el borde de la tela*” y “*borda tus lugares habitados*”. Cada consigna se acompañó de preguntas guías que respondieron mientras bordaban.

El segundo Círculo, “Habitar Feminismo Comunidad”, profundizó en el tercer y cuarto objetivo de esta investigación²⁶, ahondando en el bordado y su relación con

²⁴ Los consentimientos informados fueron autorizados de forma oral, quedando registrados en el video del 1° Círculo de Bordado, con las autorizaciones de cada participante. El Consentimiento Informado leído se encuentran en Anexo 1.

²⁵ (I) Conocer los discursos de bordadoras del sur de Abya Yala sobre el bordado colectivo e (II) identificar el modo en que bordadora habitan el cuerpo en el bordado colectivo.

²⁶ (III) Analizar de qué manera el bordado colectivo se constituye como una práctica feminista y (IV) Analizar y comprender si el bordado colectivo se constituye como una práctica comunitaria y qué características tiene.

los feminismos y con la comunidad. Para esto, invité a las bordadoras a llevar a cabo la tercera indicación textil: “Abordar los Feminismos” y a conversar a partir de una presentación en power point, “Práctica Comunitaria”, compuesta de imágenes alusivas a la práctica colectiva del bordado en diferentes territorios de Abya Yala.

Tanto el primer como el segundo Círculo finalizaron con ritos textiles realizados para cerrar el encuentro y para conocer el estado emocional de cada bordadora, considerando la profundidad de los temas abiertos y comprobando que cada una hubiese logrado una autorregulación emocional suficiente para dar continuidad a su vida. El primer ritual se denominó “Anudar” e invitó a las participantes a dar vuelta el bordado y mirar lo que hay al reverso, a modo de metáfora en la que cada una da vuelta su propia experiencia y muestra lo que le ocurrió. En el rito del segundo Círculo “Cortar hebras sueltas”, cada participante eligió una hebra de su bordado y la entregó a modo de regalo a las otras bordadoras, expresando su sentir.

La planificación de cada Círculo de Bordado fue creada a partir de una planilla de operacionalización que consideró dimensiones, subdimensiones y preguntas de acuerdo a los objetivos generales y específicos, en los que integré el marco teórico, y la sistematización de mis experiencias, tanto convocando a otros espacios colectivos como participando de espacios de bordado convocados por otras bordadoras²⁷.

Tras realizar los Círculos, transcribí todo el texto surgido dando un orden legible para la realización del análisis, y además escribí mi experiencia participando en los Círculos, dando cuenta de mis percepciones, emociones, sensaciones, reflexiones e incorporarlas al análisis.

A modo de resumen, realicé el trabajo en terreno entre julio y septiembre de 2020, tiempo en el cual llevé a cabo dos Círculos de Bordado, los documenté por

²⁷ La planilla de operacionalización se encuentra en el Anexo 2 y las maquetas de cada Círculo de Bordado se encuentran en el Anexo 3.

medio de registro audiovisual, grabando cada sesión, las que posteriormente transcribí y de las que hice capturas de pantallas de momentos relevantes en relación a los objetivos de investigación. Luego de realizados los Círculos, solicité a cada bordadora que tomara una fotografía de su bordado terminado y que me enviará un pequeño texto describiendo en qué consistía su bordado, lo que se utilizó como registro para el análisis visual. Además, tomé una fotografía al bordado que realicé durante el Círculo, al igual que las otras bordadoras describí en qué consistía mi bordado y además escribí mi experiencia afectiva participando en los Círculos y dando cuenta de mi proceso. Todos los elementos mencionados constituyeron el corpus documental que se obtuvo para el análisis, ordenándose como se muestra a continuación:

Cuadro 1

Corpus documental

Material	Cantidad
Transcripción de Círculos de Bordado “Habitando Pliegues”	2
Capturas de pantalla del material visual	67
Fotografías de bordados realizados por bordadoras durante los Círculos	5
Fotografía del bordado realizado por mi durante los Círculos	1
Relato de cada bordadora sobre su bordado	5
Relato sobre mi bordado	1
Relato de mi experiencia afectiva.	1

Procedimientos de análisis de información

El análisis de la información producida estuvo inspirado en la propuesta de **Análisis Narrativo Dialógico-performativo** de Katherine Riessman y en la **Interpretación**

Visual de Dawn Mannay, métodos pertinentes en relación a los objetivos y la perspectiva epistemológica antes planteada y muy útiles para considerar los múltiples soportes desde donde se produjo la información y para comprender a profundidad las experiencias de las bordadoras en este contexto.

La interpretación visual de Dawn Mannay (2017), propone que para conocer la narrativa interna de las imágenes es fundamental reconocer el rol de la creadora de la imagen, y lo que la creadora pretendía mostrar, llamado “teoría del autor” (Rose, 2001), permitiéndole a las participantes la oportunidad de mostrar o narrar sus experiencias. Considerando además que frecuentemente la interpretación de la audiencia no es necesariamente la misma que la narrativa que la creadora de la imagen quería mostrar. Mannay (2017) entiende que las participantes comunicaron su vida cotidiana por medio de imágenes visuales; en tanto bordados, por tanto, la interpretación de estas permitió tener acceso privilegiado a sus modos de habitar, de hacer y de hacer-se. Además, según lo planteado por Goffman (1977), la fotografía constituye una herramienta de análisis de la realidad social, captando microuniversos sociales que develan formas de interacción de la vida cotidiana, reflejando comportamientos y gestos con fuertes significados que fijan rituales de interacción que representan a la sociedad en su conjunto. La gestualidad, la posición, las maneras de posar, contienen estereotipos, signos de poder, y formas sociales comunes entre las integrantes de una cultura.

En el análisis dialógico performativo, Riessman (2008) propone mirar tanto la narrativa oral como la dialógica, interactiva y performativamente producida, apuntando a que se construyen identidades y realidad social mediante la interacción. Para esto invita a realizar descripciones de las categorías de diferenciación, como son raza, género o clase y sus configuraciones en cada contexto, analizando y haciendo lecturas detalladas de las circunstancias sociales presentes en la producción y la interpretación de la narrativa. Además, releva la influencia de quien investiga, el ambiente, las palabras particulares y los estilos que quienes narran seleccionan para contar experiencias, poniendo atención a la voz de

quien investiga, sus aspectos autobiográficos, reflexiones y emociones presentes en la interpretación del dato narrativo; pero al mismo tiempo, buscando que el autor o autora no tenga la única palabra, si no que la autoridad sobre los significados esté incrustada en múltiples voces. Además, esta perspectiva se cuestiona el “a quién” se dirigen las palabras o el enunciado de los discursos, “cuándo” y “por qué”, con qué propósito, categorías que no se deciden de antemano ni tampoco predetermina las preguntas que se realizan a las participantes, recomendando que no se utilicen de forma literal, sino que se proponen como una fuente de inspiración.

De esta manera, considerando lo propuesto por Mannay (2017) en la interpretación visual, analicé el material visual (capturas de pantalla, fotografías de bordados realizados por bordadoras durante los Círculos y fotografía del bordado realizado por mi durante los Círculos), para luego incorporarlo a modo de relato en análisis escrito; y considerando lo propuesto en el análisis dialógico performativo de Riessman, analicé el corpus documental escrito (transcripción de Círculos de Bordado “Habitando Pliegues”, relato de cada bordadora, relato sobre mi bordado, sobre su bordado, relato de mi experiencia afectiva).

Para el análisis e interpretación del material visual realicé dos escuchas: primero revisé los videos en reiteradas oportunidades, poniendo atención a los gestos de las bordadoras, el modo de hablar, de bordar, de comunicarse entre ellas, la atmósfera espacial, la disposición de sus cuerpos, sus rostros, ritmos, desplazamientos, usos del espacio, tonos de voz, movimientos de pantalla, movimientos corporales en relación a la tela, temperatura, comodidad y luz. Luego de esta revisión, realicé una segunda escucha por medio de capturas de pantalla, seleccionando las imágenes que representaban los temas en los que pretendía profundizar, ordenándolos en una tabla de creación propia, en la que describí cada imagen, para luego incorporarlos en las planillas de análisis diseñada para el corpus documental escrito. Para la interpretación de las fotografías de los bordados elaborados por las bordadoras y el mío, ordené la información en una tabla, en la que copié la imagen, la descripción que hizo cada bordadora de su propio bordado

y la interpretación que hice yo de acuerdo a las temáticas en las que me interesaba profundizar, para luego incorporar ese relato en el corpus documental escrito.

Para el análisis del corpus documental escrito, luego de transcribir todo el relato surgido en los Círculos, ordené el contenido descriptivamente en siete temáticas (comunidad, cuerpo, discursos sobre el bordado, feminismo, fotos y relatos de los bordados, capturas de pantalla y mi sentir sobre los Círculos) y luego di un segundo orden interpretativo, donde por medio de planillas de creación propia definí cinco criterios de análisis: dónde, quiénes, para qué, qué y cómo. Con el transcurso del proceso, quité algunos y emergieron otros, quedando cuatro criterios: dónde, personas, qué se cuenta, y propósitos; dentro de los cuales definí subcriterios de análisis²⁸. Los criterios utilizados no buscaban operar como desarticulador del discurso, si no que pretendían ordenar las temáticas para poder mirar y revisar la información; podrían haber sido otras, pero para mí, en ese momento fueron importantes esas. En las siete planillas analicé todo el texto, escribiendo la cita y lo que yo observaba en relación a cada categoría. De ese análisis generado construí narrativas, seleccionando las citas que de acuerdo al análisis realizado respondían a temáticas específicas tales como lenguaje, espiritualidad, extractivismo, decolonialidad, y muchas otras; las conceptualicé en un mapa narrativo²⁹, donde ordené la información que dio contenido y secuencia a los capítulos, evitando que se repitieran las temáticas y buscando que estuviera contenida la mayor cantidad de información. La dificultad de la conceptualización fue que en general las temáticas estaban relacionadas y se integraban de manera dinámica y orgánica, por tanto, la construcción de capítulos, si bien permite acceder a la información de manera organizada, no permite admirar con profundidad toda la información.

²⁸ Los subcriterios de análisis fueron: circunstancias particulares, circunstancias sociales, tiempo-espacio, influencias de la investigadora, escenario, personajes y sus roles, self que transitan, ¿A qué posiciones de habla (o qué comunidades generacionales, morales, territoriales) apelan y son asociados los interlocutores? Silencios/lo excluido (voces silenciadas).

²⁹ Se adjunta en el Anexo 4.

Luego del análisis, realicé una narrativa que buscó hacer dialogar en un mismo nivel tanto las narrativas de las bordadoras, los bordados, la experiencia de investigadora y a las autoras y activistas que han desarrollado propuestas en las temáticas abordadas, para luego estructurar el análisis en 3 capítulos. El primero de ellos es “Bordado como sistema de comunicación” en tanto lenguaje utilizado por las bordadoras participantes de esta investigación; el segundo es “Cuerpo-territorio en el bordado”, en el que profundizo en las violencias y resistencias desde el cuidado de la vida y en la relación entre cuerpo y bordado desde el feminismo decolonial; y en el tercer capítulo llamado “Entramado Comunitario”, conceptualizo la comunidad y profundizo en su relación con el bordado desde el feminismo decolonial y en el Círculo de Bordado digital como práctica feminista de reproducción comunitaria.

Luego de explicar en profundidad la metodología utilizada en esta investigación, considero haber brindado un marco general para presentar los resultados. De esta manera, doy paso al capítulo “Bordado como sistema de comunicación”, en el que profundizo en el hacer textil en tanto lenguaje feminista y en el uso comunicativo que le otorgan al bordado las participantes de esta investigación.

CAPÍTULO III. BORDADO COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN

“El gesto es la estrategia que usan quienes no pueden hablar para tomar la palabra. Es también la forma en la que aquello que no se puede decir, que no se puede nombrar, de pronto es dicho”.

(Maite Garbayo, 2016, s/p)

“Chantaysimi, el hablar hermoso, es hablar bordando”.

(Cecilia Vicuña, 1990, p. 85)

Imagen y escenografía: soportes de comunicación bordada.

Comprendo el bordado como sistema de comunicación visual, material, alegórico, performático y estético, que permite transmitir y recepcionar información de manera afectiva y sensible al entorno; su carácter expresivo le permite comunicar de forma accesible, favoreciendo que las palabras solo se utilicen para anclar los mensajes y no sean las protagonistas al momento de transmitir lo que la imagen quiere decir o lo que la escena quiere contar. El bordado comunica tanto en la imagen bordada como en la práctica corporal individual o colectiva de creación textil, instalando un espacio particular, una escenografía que contiene actos performativos.

El bordado en tanto imagen, se articula como un sistema de comunicación visual que capta microuniversos sociales, que en palabras de Goffman (1977) comunican formas de interacción comunes y corrientes de la vida cotidiana, cualidad que nos permite conocer el mundo sociocultural en el que se produce y nos comunica códigos implícitos que entregan información sobre cómo se articulan los vínculos,

cómo son las relaciones de género o cómo son los rituales pactados por la comunidad.

Los bordados informan sobre los significados y la manera de observar de la bordadora, los conocimientos para abordar esa imagen y lo que pretende mostrar (Rose, 2001), siendo nunca una manifestación inocente, ya que siempre será mostrado por alguien que decide cuándo, cómo y dónde se muestra. Además, la imagen, como afirma Silvia Rivera Cusicanqui (2015), es una práctica de comunicación horizontal, en la que no concibe al receptor como un sujeto pasivo en el proceso de comunicación, si no que promueve la multiplicidad de interpretaciones y permite que las y los interlocutores pongan a disposición sus experiencias y modos de comprender. Las imágenes bordadas, por tanto, favorecen la comunicación horizontal promoviendo el diálogo y la vinculación comunitaria, en palabras de Cristina, “la comunidad se nutre del hacer textil, el textil te permite eso, tener esos momentos, esos espacios de escucha, de diálogo, de interacción en el que se cuentan cosas, ríen, comparten historias, chistes, o sea es parte de ese momento que se crea” (1° Círculo de Bordado, 2020).

Por otro lado, el bordado en tanto escenografía, sitúa los cuerpos (cuerpo bordadora, cuerpos de bordadoras y cuerpo textil) en el lugar de la enunciación, estableciendo una presencia en el espacio que produce un ejercicio performativo. El cuerpo en el bordado se hace lenguaje por medio de la gestualidad, del gesto textil; que cambia la palabra por el cuerpo que performa e instala una mediación estética, una pregunta sobre los modos de decir y un cuestionamiento sobre las formas de representar, irrumpiendo en el campo de lo visual como un objeto que se posiciona en el espacio y como acto que produce discursos y símbolos (Garbayo, 2016). El bordado como expresión del cuerpo define un espacio, un tiempo, una energía, establece un hecho comunicativo, utilizando los ritmos, movimientos, sonidos, luces, imágenes, todos elementos válidos para expresar y reproducir un sistema comunicativo con múltiples sentidos posibles.

De esta manera, es posible afirmar que, en la historia occidental contemporánea, el bordado se ha puesto a disposición como herramienta narrativa, permitiéndole a las personas, principalmente a mujeres, dar cuenta de su historia de manera plástica y espacial por medio del lenguaje de la aguja y el hilo.

Bordado como sistema de comunicación feminista.

El bordado, en palabras de Roszika Parker (2010), se ha configurado como una práctica de adoctrinamiento de la feminidad, provocando que en la historia moderna occidental se instale como un quehacer realizado principalmente por mujeres. En este contexto, ¿es posible afirmar que el bordado en tanto sistema comunicativo, se establece como un lenguaje de mujeres? Si bien, la construcción social de los géneros promueve estereotipos rígidos que definen que las mujeres y los hombres tienen estilos comunicativos distintos, donde el estilo comunicativo masculino debe ser directo, poderoso, informativo, y el femenino debe ser indirecto, afectivo, emocional y cooperativo, es fundamental recordar que las personas son sujetos activos en la creación de sus identidades, y que la identidad de género es contextual, algo que se produce, se performa, no una característica inherente, sino que se asume como una búsqueda (Butler, 2001). Es por esto que, en ningún caso afirmaría que el bordado es un lenguaje de mujeres, si no por el contrario, es un lenguaje universal, que ha sido utilizado principalmente por mujeres, pero que “está a disposición de todas las personas en su diversidad” (Cristina, 1º Círculo de Bordado, 2020).

Romper los estereotipos que el sistema moderno colonial de género le ha impuesto al bordado como práctica propia del discurso de la domesticidad femenina, destruye discursos esencialistas y da valor al trabajo creativo realizado por quien lo realice, más allá de su género. El ímpetu por cuestionar el discurso de la domesticidad en favor de otros relatos, permite que tengan lugar nuevas acciones, abriendo un proceso continuo de reinterpretación y resignificación que muestra al bordado como una promesa subversiva, una herramienta para la narración de otros

discursos, un esquema de ocupación y una forma de habitar los espacios de otras maneras. El bordado pasa de ser una práctica adoctrinadora de la feminidad, a un lenguaje rebelde en contra de la opresión patriarcal, utilizando la práctica textil como forma de expresión política y práctica conversacional, favoreciendo instancias de diálogo en temáticas de alto contenido afectivo, asociadas a lo íntimo, pero también a lo público.

El bordado como ejercicio de expresión y escritura, tanto privada como pública, permite comprender lenguajes textiles y vivenciales mediante los cuales es posible conectarse, cuidarse y acompañarse (Pérez-Bustos & Chocontá, 2018), disponiendo de la materialidad textil para hablar sin palabras, como lo que comenta Cristina, en relación a que para denunciar el feminicidio y la violencia sexual que ocurre en Perú, ella decide “utilizar el bordado para hablar desde un material que es muy sensible, es muy cercano, es táctil, lo puedes sentir, generando un contraste que puede ser bastante crítico e interesante” (1° Círculo de Bordado, 2020).

En la historia contemporánea del feminismo occidental, subvertir el silencio en el que se ha instalado el sujeto mujer ha sido unas de las principales luchas, visibilizando el silencio impuesto como modo de violencia patriarcal que anula, alaba la ocultación y el anonimato e inaugura la sumisión como cualidad de una feminidad exitosa, quitándoles la palabra, despreciándolas y excluyéndolas de los espacios de expresión y toma de decisiones (Torrent, 2012). En ese contexto las mujeres debieron buscar formas de habitar el silencio, sorteándolo con otros soportes de expresión que les permitieron gritar y salir de ese hostil entorno.

El bordado se dispuso como plataforma conversacional que contuvo un silencio otro, un silencio conquistado, performado, un acto de habla mudo (Garzón, 2007), ese que aparentemente no emite sonido, pero por dentro transforma, remueve, ordena y calma. El silencio en el bordado es lo que ocurre en los encuentros colectivos, en los que se puede pasar de una conversación activa a un silencio compartido, cómodo y contenedor, y es también lo que ocurre cuando una bordadora borda sola, pero su proceso creativo, reflexivo, afectivo es ruidoso y

estridente, como lo que afirma Jessica “tengo mucha incomodidad con el silencio, a pesar de que me encanta estar sola, pero no hay silencio, porque estoy hablándome todo el tiempo” (2° Círculo de Bordado, 2020).

El bordado ha sido utilizado como activismo textil, como trasmisor de un mensaje con fines subversivos y críticos al orden patriarcal, contextos de resistencia y recuperación que subvierten el silencio opresor, promueve un silencio cómodo y revelan un sistema de comunicación textil, para dar cuenta tanto de miedos y enojos como de proyectos, propuestas políticas, consignas y discursos, para favorecer la vinculación y promover la autonomía, el autocuidado y el autoconocimiento, para convocar acciones concretas que busquen modificar, recuperar o cuestionar ordenes de género establecidos y, como afirma Pentney, para consolidar procesos de sororidad diversos en su potencial de activismo textil (2008, citado en Chocontá, Pérez-Bustos & Aldana, 2019).

Los espacios de bordado colectivo, proponen un lenguaje particular, un modo de comunicación basado en la ética del cuidado³⁰ y de la responsabilidad colectiva, reivindicando una voz libre, una escucha acogedora y espacios de diálogo interdependientes donde cada persona pueda manifestar sus necesidades; liberando a las mujeres de la imposición patriarcal de cuidar abnegadamente a los demás, para pasar a una propuesta en la que el cuidado sea asunto colectivo. El bordado desde el feminismo, posiciona la reciprocidad como un modo de proceder, un método en el que la bordadora se aproxima a la materialidad textil, que a diferencia de otras prácticas artísticas donde la creación supone el dominio de la materia, en el bordado la creación es recíproca, ya que la tela en tanto material blando es intervenida, pero también lo es la bordadora en la práctica misma de atravesar la tela. La materia, no es algo pasivo a lo que hay que darle forma, que requiere ser destruida para ser creada, sino al contrario. Esta sutileza supone un

³⁰ Gilligan (2013), ética feminista que promueve la universalización de las obligaciones del cuidado, rechazando el esencialismo y promulgando que el cuidado y la asistencia no son asuntos de mujeres, sino intereses humanos, desprendiéndose del modelo binario y jerárquico del género.

cambio epistemológico desde donde se producen los procesos creativos, más ligados al cuidado de la vida que la destrucción.

El bordado es un lenguaje que ha dado visibilidad a experiencias otras, favoreciendo la construcción identitaria a través de la autorepresentación y la autoafirmación, disponiéndose como una forma, entre otras de contar otras historias, de generar sentidos, de escribir el propio relato; como refiere Gloria Anzaldúa al dar forma a su “autohistoria”, afirmando que escribe para dejar constancia “de lo que otros han borrado cuando hablo, para reescribir la historia que otros han contado mal acerca de mí, acerca de ti. Escribo para llegar a una intimidad mayor conmigo y contigo. Para descubrirme, para preservarme, para hacerme, para conseguir mi propia autonomía” (1988a, p. 223). Anzaldúa escribe en contra de la opresión de un lenguaje que forma sujetos unitarios, con identidades que violentan las multiplicidades al imponer historias que generalizan e invisibilizan las múltiples experiencias.

De esta manera, el bordado colectivo con fines de reivindicación antipatriarcal es tomado como un lenguaje por el feminismo “no desde alguien que ocupa o usurpa el lenguaje, si no es como hacer una lectura del origen de ese lenguaje” (Paz, 1º Círculo de Bordado, 2020), para ocuparlo como sistema de comunicación distinto a los lenguajes masculinos de dominación, que transforman a las mujeres en objetos de la mirada y modelos de feminidad, encarnaciones del miedo o el deseo (Gargallo, 2018). El bordado como sistema de comunicación feminista permite hablar de otro modo, de expresar, de dejar registro y de contar historias que hablan sobre otras maneras de ser y estar en el mundo.

De código madre a comunicación performada.

A partir de lo que he observado en la relación que las bordadoras participantes de este estudio establecen con el bordado, existen dos perspectivas que evidencian sus cualidades comunicativas, por un lado, lo narrativo y por otro, lo visual. Lo surgido de ambos procesos es lo que doy cuenta a continuación.

Por un lado, a partir de lo narrativo, puedo afirmar que para las participantes de este estudio el bordado es un sistema de comunicación ancestral, “es el primer lenguaje” (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020), “la madre de todos los códigos de la información” (Cristina, 1° Círculo de Bordado), es un “lenguaje universal” (Sofía, 1° Círculo de Bordado) que trasciende de las palabras para relevar los símbolos, es un “lenguaje pedagógico y profundamente femenino” (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020), un lenguaje feminista que se dispone como un soporte atravesable que muestra ambas caras y que permite la instalación de un lenguaje común, traducido en hilos bordados (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020), un lenguaje sentido convertido en textil, disponible como “uno de los sistemas de comunicación que una tiene y usa” (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020). El bordado permite que las personas conversen, favoreciendo la comunicación por medio del aprender, juntarse, conocer más mujeres y tener un “pretexto para hacer comunidad” (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020). Las diversas comprensiones del bordado como lenguaje evidencian que las bordadoras establecen múltiples relaciones comunicativa con esta herramienta textil, disponiendo de su plasticidad de manera cotidiana y en diversas funciones.

Otro elemento que surge con énfasis durante el análisis narrativo, es el uso del bordado en tanto lenguaje decolonial, crítico y reivindicativo, permeado por la cosmovisión andina basada en la concepción textil como un sujeto, un cuerpo en sí mismo (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020), que se reproduce en el diálogo íntimo con el territorio. La propuesta decolonial que posicionan las participantes muestra que los invasores españoles, al menospreciar y desconocer el lenguaje textil, no percibieron que la cultura estaba protegida en los bordados, telares y tejidos (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020), logrando preservar y dar continuidad a esta forma de expresión. El contenido de la riqueza de este lenguaje queda reflejado en lo que afirma Paz:

“la práctica textil tiene un montón de pequeños rituales y de diálogos con el territorio, con el animal, con los ciclos de la Naturaleza, donde

yo me vínculo con el animal, donde voy a esquila, voy a escarmenar, hilar, teñir y al teñir voy a dialogar con distintas plantas para poder llegar a un color, ahí en esos pequeños rituales y en esa hacer por años y años y que todavía seguimos haciendo prácticas como el bordado o como el tejido, en ese hacer había un trasfondo mucho más profundo de cosmovisión y de diálogo con el territorio, que no supieron ver porque era invisible a los ojos del invasor” (1° Círculo de Bordado, 2020).

En el mismo surco, Ana Belén, profundiza en las prácticas textiles llevadas a cabo en su comunidad, afirmando por un lado que por medio del bordado han recuperado saberes con respecto a las plantas ornamentales y sus propiedades a través del bordado del calendario agrícola de su comunidad indígena y por otro, comenta “cuando decidimos bordar empezó este diálogo con las abuelas, que nos contaban que si usabas la vestimenta adelante de algún mestizo eran discriminados y discriminadas” (1° Círculo de Bordado, 2020), evidenciando el uso que se le ha dado al proceso de creación textil como plataforma y soporte de visibilización de relatos que informan sobre la colonialidad que se mantiene viva en el territorio, conversación que ha sido recuperada a partir del juntarse a bordar.

Por otro lado, a partir de lo visual, descubro que el cuerpo contiene y performa la experiencia comunicativa en cada puntada, cada gesto textil es posible por la comunicación rítmica entre el cuerpo de la bordadora y el cuerpo del textil. La bordadora comunica y recibe información por medio de texturas, cromáticas, dimensiones y volúmenes que, en colaboración de tecnologías sencillas como la aguja y los hilos, narran la realidad, desde el primer bordado de una aprendiz hasta complejas representaciones de la vida cotidiana.

Las bordadoras enhebraron la aguja una y otra vez, tecnología sencilla y estilizada que, por medio del movimiento corporal, actúo dando puntadas que atravesaron las superficies. Para que este gesto textil fuera efectivo, empaparon la

punta del hilo utilizando labios, lengua, dientes, disponiendo de los dedos y uñas a modo de pinza e involucrando la saliva, fluido corporal que quedó incrustado en el bordado realizado (nota de campo). El proceso de enhebrar una aguja, una y otra vez es un gesto común, un código compartido, como tanto otros en el proceso textil, pero este particularmente involucra la lengua, la boca, cavidad ocupada recurrentemente para conversar y emitir sonidos, sólo que la conversación en este caso se lleva a cabo con los hilos. El gesto de enhebrar la aguja comunica que hay un nuevo inicio, que se acabó el hilo, que se debió cambiar de color o que cuando estiró el brazo lo hizo con demasiada energía por lo que el hilo se salió de la aguja y hay que volver a enhebrar, como se muestra en la imagen a continuación:

Imagen 2.

Capturas de Pantalla de Círculo de Bordado Digital



Además, la involucración de los labios y lengua en el proceso de producción textil activa la cavidad bucal y sus terminales nerviosas, sensibilizando y estimulando la boca como objeto de placer para promover el goce y la erotización durante el proceso creativo. Activación de esta zona erógena a través del roce entre

a aguja, los dedos, el hilo y la saliva, podría recordar los movimiento clónicos e involuntarios propios del orgasmo oral.³¹

Por otro lado, en los movimientos corporales, las bordadoras se desplegaron para entrar en diálogo con la materialidad; mientras bordaban movieron la tela, la levantaron, la estiraron, la doblaron, la acomodaron en relación a su escala corporal, levantaron las manos, las dos a la vez o solo una, subían la cabeza, cambiaban la posición del cuerpo, se movían (notas de campo). El cuerpo de la bordadora se expresa por medio de puntadas, eligiendo los colores, el lugar, el punto adecuado para transmitir el mensaje. Cada cuerpo despliega un movimiento diferente para comunicar, pero siempre lo hará considerando las exigencias del material, cada bordadora mueve la tela de forma distinta, algunas realizaban gestos mayores, mientras que otras hacían pequeños movimientos (nota de campo). Cuando se borda al aire libre, la tela se mueve por el viento, el cuerpo se mueve con ella, el sol comienza a quemar y hay cambio en la postura, la bordadora percibe su cansancio se acomoda para permanecer bordando (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020). Cuando se realizan los gestos textiles no se habla de ellos, no son nombrados con palabras, solo se realizan, la práctica está interiorizada a tal punto que parece espontáneo (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020). El movimiento queda reflejado en la siguiente captura de pantalla, evidenciando cómo los cuerpos buscaron los acomodos, realizando gestos de forma precisa y constante. Algunos de los movimientos me parecieron exagerados, demasiado elevados o muy extensos, lo que, al parecer dependió de la tela usada y de la relación establecida entre la bordadora y su tela (nota de campo).

³¹ Reich (1936) en relación a teoría de la sexualidad, en la que se sostiene que el orgasmo no es función de dos genitales si no que existe en todo lo vivo.

Imagen 3.

Capturas de pantalla de Círculos de Bordado Digital.



A pesar de que cada bordadora mueve la tela en un tiempo y ritmo propio, lo hacen en un espacio compartido, un Círculo de Bordado. De manera colectiva entran en sintonía a modo de danza, realizando gestos de forma espontánea y rítmica, ventaneando la tela y el propio cuerpo. El acomodo entre la tela y el bordado se articula como un sistema de comunicación performático que se basa en dar y recibir, plegar y desplegar, permitiendo que no solo el bordado a modo de imagen plasmada en la tela sea lenguaje visual, si no que todo el proceso de co-construcción textil es un proceso de comunicación gestual colectiva. La puntada no solo permite que los hilos se entrelacen si no que, a modo de metáfora, también lo hacen las comunidades que se reúnen en torno al textil cada vez que, al bordar conversan y van dejando registro de su repositorio de imágenes, paisajes y panoramas visuales, como afirma Paz, “para mí el bordado tiene mucho eso de la palabra dialogar o vincular” (1° Círculo de Bordado, 2020). Esta potencialidad vinculante es a la que alude Ximena cuando comparte el trabajo que realiza con comunidades indígenas, en las que utiliza el bordado para conversar y profundizar en temáticas de alto contenido afectivo, asegurando como la capacidad comunicativa del bordado permite que el proceso colectivo sea eficaz, colaborando con la expresión y tramitación emocional colectiva:

“Hace poco estábamos trabajando un tema de protocolo de violencia dentro de comunidades indígenas y campesinas y justamente nuestra propuesta con unas compañeras fue hacer bordados ¿no? y ahí le conversamos un poco los protocolos que se pueden sacar de la misma comunidad para denunciar o ver cómo se solucionan temas de violencias (...) fue como súper útil porque a la larga fluyo mucho más, muchísimo más” (1° Círculo de Bordado, 2020).

Lo mismo fue posible de observar a partir del registro de mi propia experiencia durante los Círculos de Bordado, en una nota de campo afirmo “me emociona que Michel recalque que este espacio resultó muy íntimo, para mí también lo fue, las bordadoras compartieron sus experiencias y emociones”, dando cuenta del contenido afectivo de las conversaciones sostenidas, del ritmo colectivo que logran las bordadoras para entrar en una sintonía común, viendo con claridad el poder expresivo del bordado en tanto lenguaje verbal, pero también corporal.

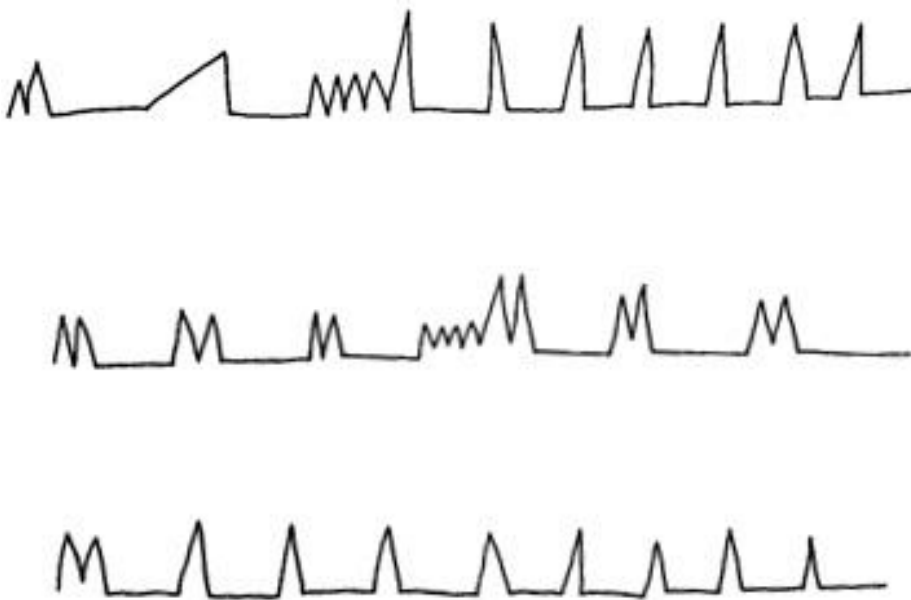
Con respecto al ritmo, a partir de la revisión del material visual producido, pude observar que a pesar de que cada bordadora cuenta con la misma indicación textil y realiza la misma práctica, cada una posee un ritmo propio, pero que al mismo tiempo se alinean de acuerdo al ritmo del bordado, ese ritmo pausado y sostenido que lo configura como un tiempo otro, como lo que afirma Jessica “el bordado tiene que ver con capturar el tiempo, yo lo siento como una práctica antisistema, porque hay una velocidad en la que vivimos a diario y el bordado viene a decirte no, esto es de otra forma, se hace despacio”.

La observación de los ritmos de bordado durante el Círculo, me permitió tomar conciencia de la interposición entre el ritmo individual, único y personal, y el ritmo compartido, donde el ritmo pausado y constante del bordado se vuelve masivo y facilita una atmósfera espacial particular que da espacio al surgimiento de otras conversaciones y otros modos de tomar la palabra, de deliberar.

Para observar el ritmo del bordado, diseñé el esquema que muestro a continuación, donde cada una de las líneas muestra el recorrido rítmico que realizan tres bordadoras, donde el punto más alto representa cuando la aguja atraviesa la tela y la línea continua representa cuando la bordadora tira la aguja para recuperar el hilo atravesado. Las tres secuencias muestran la misma práctica, pero reflejan como cada bordadora posee un ritmo propio, una manera propia de comunicarse con la aguja y el hilo para llevar a cabo el gesto textil.

Imagen 4:

Esquema de ritmos de bordado de 3 bordadoras durante el Círculo de Bordado Habitando Pliegues.



De esta manera, para las bordadoras que participaron de esta investigación el bordado posee cualidades comunicativas, que a pesar de que yo no había considerado como temática de investigación, aparece con mucha fuerza, convirtiéndose incluso en este capítulo.

Habiendo recogido las reflexiones y análisis surgidos a partir de la conceptualización del bordado como sistema de comunicación, doy paso a la comprensión del cuerpo-territorio en el bordado, profundizando en los usos del

bordado y en su propuesta de habitar, y en la articulación el bordado como práctica de resistencia feminista expresada tanto en el arte, el cuidado de la vida, como en la recuperación de buenas memorias; donde siguiendo a la artista textil Louise Bourgeois, cuando afirma “siempre he tenido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja, la aguja se utiliza para reparar el daño” (en Grosenick, 2005), doy el puntapié inicial para el despliegue del siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV. CUERPO-TERRITORIO EN EL BORDADO.

“El cuerpo cita. Cita a aquellos cuerpos que lo precedieron y también a aquellos que lo circundan. Cita distintos aspectos de la realidad, los materializa y les «da cuerpo»”.

(Maite Garbayo, 2016, p.33)

Bordar es un saber del cuerpo.

Bordar es una práctica atávica que transforma el cuerpo y la relación que se establece con él, conecta a la bordadora con la propiocepción, regulando la dirección de las manos, respiración, ritmo con respecto a la tensión de cada puntada y contacto sensorial con la materia. Los bordados expresan las emociones (Ximena, 1° Círculo de Bordado, 2020) y experiencias de quienes los hicieron, son la encarnación material de lo percibido por la bordadora y al mismo tiempo están determinados por la fibra que los contiene.

Tanto la tela como la bordadora son cuerpos que se hacen en la mecánica de repetición propia del gesto textil, la bordadora y la tela se involucran corporalmente en un hacer-se (Ingold, 2013) simultáneo y en inagotable mutación. Su proceso es rizomático, cualquier elemento puede incidir en cualquier otro, no se requiere de sujeto ni de objeto, no reconoce ninguna estructura y responde siempre a múltiples entradas (Deleuze y Guattari, 1980). La relación entre cuerpos se ancla en lo que Rolnik (Guattari y Rolnik, 2013) llama cuerpo vibrátil, “cuerpo sensible a los efectos del agitado movimiento de los flujos ambientales que nos atraviesan”, cuerpos que afectados y atravesados por la alteridad del mundo dan cuenta de los problemas de su tiempo, evidenciando las señales de un cuerpo en el cuerpo del otro y mostrando la imposibilidad de separar el cuerpo del mundo.

El bordado es un saber del cuerpo que se lleva a cabo por medio del pensamiento textil, sistema por medio del cual se organiza, acomoda y performa el mundo (Mizrahi, 2019), es una manera de pensar desde el encuentro con la materia, se estructura en la relación y permite la deducción de las características de las superficies y de los movimientos y acomodados que se requieren. La bordadora, por medio del pensamiento textil, reedita al cuerpo-territorio a través de la materialidad, en las consideraciones de la proveniencia de la materia prima que utiliza, en las costumbres de la aplicación de las técnicas (Sofía, 2° Círculo de Bordado, 2020), en el acomodo del cuerpo según los requerimientos de la materialidad y en relación al espacio (Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020). El pensamiento textil encuentra su expresión por medio de los gestos textiles: ritmo, repetición e insistencia, que, aunque se desplieguen de manera monótona tiene la potencialidad creativa y liberadora de la reflexión.

Los saberes textiles son “saberes no sabidos” (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020), son saberes que ya están en el cuerpo y que solo hay que darles lugar, aparecen porque son intuitivos (Sofía; Paz; Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020), se viven como memorias contenidas en los cuerpos que se expresan por medio de los hilos traducidos en el bordado (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020). De hecho, a veces, las primeras puntadas son torpes, pero como los saberes no se olvidan es posible reencontrarlos, como una sabiduría inherente en la memoria de las manos que no olvida el vínculo con la hebra (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020). Esta memoria corporal en forma de gesto textil es vivida como una dimensión de lo comunitario, en la medida en que siempre será la misma gestualidad. Sí, tendrá diferencias de acuerdo a la bordadora y al territorio desde donde borde, pero deviene en un lenguaje común, es una construcción de lo común a partir de la diferencia y de las genealogías diversas que contienen esas bordadoras.

Los gestos textiles, a pesar de ser gestionados de todas las formas posibles de acuerdo a la cantidad de personas que borden, siempre responderán a la misma práctica textil, consiguiendo incluso el mismo objetivo. Esto refleja el modo de

articulación comunitaria a la que apunta el bordado, sosteniéndose en el rechazo a la homogeneización y haciendo un guiño con la comprensión de comunidad planteada por Audre Lorde, quien afirma que “la construcción de una comunidad no pasa por la supresión de nuestras diferencias, ni tampoco por el patético simulacro de que no existen tales diferencias” (1984, p.38), al contrario, releva que es:

“en la interdependencia de las diferencias recíprocas (no dominantes) donde reside la seguridad que nos permite descender del caos del conocimiento y regresar de él con visiones auténticas de nuestro futuro, así como el poder concomitante para efectuar los cambios que harán realidad ese futuro. Las diferencias son la potente materia prima de la cual forjamos nuestro poder personal” (1984, p. 38).

La manifestación de las diferencias en el quehacer común llevado a cabo por la práctica textil, es posible de observar en el modo en cómo las bordadoras atraviesan la tela con la aguja, técnica manual fundamental en el bordado que se manifiesta de múltiples maneras como observo en la siguiente imagen. Todas las bordadoras utilizan sus dedos como forma de pinza, acomodan la tela y la disponen para ser atravesada, pero cada una lo hace de manera diferente.

Imagen 5.

Captura de pantalla gestos textiles i.



El gesto textil, en su repetir constante y pausado, requiere el acomodo del cuerpo con el lugar desde donde se borda, ocurriendo en tanto el cuerpo-territorio es habitado desde el movimiento. Algunas bordadoras llevan a cabo los gestos textiles con mucha expertis, incluso dejan de mirar el bordado o bordan y conversan al mismo tiempo, mientras que otras deben detenerse para llevar a cabo el gesto con precisión. Para el desarrollo de los gestos textiles se requiere coordinación entre las manos, pero también con otros lugares del cuerpo, como son los dientes, la lengua, los dedos, brazos, hombros, cuello, piernas, llevando a cabo una danza textil entre los cuerpos participantes (notas de campo) que siempre responderán al mismo objetivo: tomar la aguja, enhebrar, acomodar la tela al cuerpo, atravesar la tela, anudar, cortar, como se observa en la imagen presentada a continuación, donde es posible apreciar la multiplicidad de gestos textiles.

Imagen 6.

Captura de pantalla gestos textiles ii.



Los gestos textiles contienen una fuerza creativa que estimulará a abrir nuevos horizontes, donde el movimiento repetitivo es un acto contemplativo que le permite a la bordadora proyectarse, procesar, liberarse, entenderse y tomar conciencia de hacia dónde dirige su potencia, “poner la mente en blanco como un canal por el que circula la energía” como afirma Sofía (1° Círculo de Bordado, 2020). El acto repetitivo no se repite por repetir, se repite para juntar, reunir, para volver al punto de partida, se repite para curar, cuidar, cobijar (Pérez-Bustos et al., 2019). Es una

herramienta para conversar, para plegarse, desplegar (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020) y para habitarse. Se cosen pedacitos como metáfora de coserse a sí misma (Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020), se hacen ovillos con los hilos para evitar que se produzcan nudos y se acomoda la tela al cuerpo con cuidado y delicadeza, “al igual como se hace cuando se protege o se cuenta un secreto” (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020). La relación entre el cuerpo es tan íntima que prácticamente “se respira, inhala y exhala sobre el bordado, termina convirtiéndose en parte de la bordadora” (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020); recreándose un diálogo constante entre corporalidades, que involucra el tacto, el sudor, “los pelos que quedan agarrados en la trama” (Paz, Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020); las micropartículas de la bordadora quedan incrustadas, incluso la sangre es parte del textil cuando la bordadora se pincha y termina manchando la tela (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020). Cuando se borda no se está sola, se está en intimidad con el textil (Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020), ya que el bordado es un acto plural, incluso cuando se hace en solitario (Pajackwoska, citado en Pérez-Bustos 2016), considerando a quién lo borda, a quién está detrás del relato visual bordado (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020) y a las otras bordadoras. Cuando se aprende a bordar, una bordadora toma la mano de la otra y bordan juntas, como una suerte de solidaridad entre cuerpos (Ana Belén, 1° Círculo de Bordado, 2020). El proceso se hace colectivo.

Colectivizar el aprendizaje es una manera de compartir la intimidad del cuidado para volverlo cuidado mutuo, para zurcir colectivamente las heridas heredadas, las violencias impuestas y por sobre todo bordar para “fortalecer el tejido de afectos y dar lugar colectivamente a lo nuevo que queremos construir” (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020). Bordar en colectivo implica acuerparse, como afirma Lorena Cabnal (2018), haciendo referencia a la acción colectiva de juntar los cuerpos para sentir las injusticias y las indignaciones, actuar con plena conciencia para proveerse entre sí energía afectiva, política y espiritual que permita revitalizar la fuerza y resistir contra las opresiones, recuperando la alegría sin perder la indignación.

Habitar el cuerpo-territorio como lugar de enunciación.

El cuerpo de las mujeres como elemento central de la lucha y la reivindicación feminista, es recuperado del lugar de objeto reproductivo y productivo³² en el que lo instala el patriarcado para relevar su dimensión histórica, simbólica y política y la idea de que es un territorio violentado, pero también de resistencia y recuperación; comprensión que se construye a partir del punto de vista de mujeres y cuerpos disidentes, experiencias y discursos situados, llenos de significado material, personal y social (Esteban, 2013). El cuerpo es vivido, encarnado y percibe el mundo por medio de la posición determinada que ocupa (Merlau-Ponty, 2000), es en él dónde se inscriben y articulan las experiencias y memorias, es un participante activo en la construcción de significados y es el único territorio político con historia y conocimientos, tanto ancestrales como propios, en el que realmente es posible habitar (Gómez, 2012).

El cuerpo, es la frontera flexible y sutil que separa la experiencia personal de la otra experiencia (Pisano, 2004). Se requiere del cuerpo para colindar con otros cuerpos y para señalar el límite que permite el establecimiento de relaciones. La delimitación espacial que hace el cuerpo, a modo de escala corporal, define su relación con el entorno, estableciendo la escala que le permitirá situarse en el espacio. Espacio y cuerpo se organizan como una dualidad inseparable, se influyen mutuamente. El cuerpo posee la doble característica de ser un espacio en sí mismo, al tiempo que ocupa, se mueve y despliega movimientos y posturas, que responderán a la manera en cómo se ocupa un lugar, la legitimidad de los usos y las regulaciones impuestas por el orden social (Aguilar & Soto, 2013).

³² Desde una perspectiva feminista el trabajo reproductivo se refiere a la responsabilidad impuesta a las mujeres de cuidado del hogar, la familia y la reproducción de la especie. El trabajo productivo remite a la producción de bienes y servicios, que tradicionalmente era desempeñado por hombres. En el contexto capitalista y patriarcal contemporáneo, el trabajo reproductivo es invisibilizado, exigiendo a las mujeres que cumplan ambas funciones, por lo que se afirma que sus cuerpos son objetos reproductivos y productivos, evidenciando la doble explotación que esto implica.

El cuerpo al ser relacional, experiencial y social, supera la fragmentación dual mente-cuerpo o sujeto-objeto para instituirse como corporalidad y tomar conocimiento del espacio en el que se despliega. De esta manera inaugura un territorio a partir de su propia escala, otorgándole identidad, recuerdos y significados que le permitirán habitar. El territorio, por su parte, delimitará el modo en el cual puede ser habitado, provocando una transformación en esa corporalidad. Esta dinámica se vuelve íntima y cotidiana al punto en el que cuerpo y territorio son inseparables, ambos viven a partir de la experiencia del otro. Esta relación se sostiene en una actitud de apropiación, no necesariamente asociada al dominio, sino que, a sentirlo como propio, a considerarlo parte de sí mismo y a identificar de manera clara los paisajes, dinámicas y comportamientos sociales que surgen debido a esa relación. La dependencia entre cuerpo y territorio involucra tanto la experiencia de los cuerpos como el lugar donde habitan, siendo imposible recortarlos y aislarlos.

Desde el feminismo decolonial, el cruce entre cuerpo y territorio se sostiene como una resistencia al sistema capitalista y moderno colonial de género, dictador de una lógica categorial dicotómica y jerárquica sobre raza, género y sexualidad, para favorecer la supremacía blanca y masculina (Lugones, 2011), en la que el colonizador concibe lo no blanco como no humano y feminizado, por tanto, acechable y violable, de la misma manera que se hace hacia el territorio (Cabnal, 2010). El pensamiento decolonial al ser situado permite desmontar de manera crítica el conocimiento que viene desde el Norte Global, que minimiza los saberes, sentires, haceres y seres locales (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017).

La decolonialidad feminista propone otras nociones de comprensión sobre el cuerpo, reconociéndolo como un territorio con memoria y geografía propia, como el primer lugar de enunciación y de emancipación. La recuperación de lo hurtado por la expropiación colonial, se observa en la relación que establecen mujeres indígenas, afrodecendientes, mestizas, tanto rurales como urbanas, con sus

cuerpos y sus territorios, donde desde la conciencia de estar y ocupar un espacio extienden una política de resistencia y resignificación, para sanar, liberar y reivindicar colectivamente el cuerpo magullado. Un cuerpo entendido como territorio alude a una interpretación cosmogónica y política, viva e histórica, que reconoce que en él habitan las heridas, memorias, saberes y deseos tanto individuales como comunes; y a la vez mirar el territorio como cuerpo, es integrarlo a la red de la vida, comprendiéndolo como otro, recíproco y responsable de la mutualidad (Cruz, 2012).

La relación entre cuerpo y territorio pasa a ser cuerpo-territorio, conjunción inseparable entre lo humano y lo no humano, entre el cuerpo de las mujeres y el cuerpo plural, el cuerpo humano, el territorio y el paisaje (Gago, 2019).

La enunciación cuerpo-territorio es una renuncia a la comprensión del cuerpo como propiedad individual, relevando su dimensión de cuerpo en relación, tanto con otros cuerpos como con cuerpos no humanos, donde nadie se encuentra desposeído ni de cuerpo ni de territorio porque no pueden poseerse, están en la medida en que son interdependientes, solo son apropiables en términos de uso y no de posesión. La enunciación cuerpo-territorio pone en el centro lo comunitario como forma de vida, relevando que la interdependencia que nos compone es lo que hace posible la vida, esa vida que se despliega, que es digna y que vale la pena ser vivida (Gago, 2019).

Mirar el cuerpo-territorio con perspectiva textil.

La conjunción cuerpo-territorio se hace presente en los discursos, tanto orales como textiles, de las bordadoras participantes de esta investigación. El bordado se configura como soporte para comprender la conjunción cuerpo-territorio y al mismo tiempo se construye por la mecánica que desarrolla esta conjunción; es una auto construcción constante que muestra el modo de habitar de las mujeres bordadoras, plasma la imagen resultante de las vivencias y se construye a partir de la mecánica desarrollada por el cuerpo-territorio.

El textil, en tanto práctica colectiva, es producto de que los cuerpos y territorios están unidos de forma intrínseca, se bordan venas con formas de cauces de ríos, se nombra al agua como “la ancestra tejedora de seres vivos” (Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020); se perciben los cerros como tejido, aparece la cartografía del territorio a modo de hilos, hojas, ramas, plantas y árboles (Tatiana, 2° Círculo de Bordado, 2020); se bordan pliegues para representar los dobleces de la tierra y del cuerpo (notas de campo); se ocupan metáforas vinculadas al encuentro con la Naturaleza para referirse a la experiencia textil (Tatiana, 2° Círculo de Bordado, 2020); en cada puntada se “invoca y pide fuerza a los *apus* y a los *ñiem*”, espíritus del territorio (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020); se borda teniendo conciencia de los *raymis* (Ana Belén, 1° Círculo de Bordado, 2020) y de dónde proviene la materia prima, cuáles son “las costumbres y las aplicaciones de la técnica en cada contexto” (Tatiana, 1° Círculo de Bordado, 2020).

Cada bordadora posee diferentes modos de bordar de acuerdo a cómo se acomoda la conjunción cuerpo-territorio. Sus conflictos sociales, climas, paletas cromáticas, volúmenes y espacialidades intervienen en el hacer textil (notas de campo), se buscan lugares cómodos y bellos para bordar (Tatiana, 1° Círculo de Bordado, 2020). Se mira el cuerpo-territorio con perspectiva textil, cada imagen puede ser transferida a la tela a modo de representación de lo que se percibe, del cómo se rehabita el cuerpo a partir de las experiencias geográficas, no como naciones, si no que como territorios habitados (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020). Se bordan palabras para reforzar ideas, pero las protagonistas son las imágenes, las texturas, los colores que van replicando la cromática del entorno. Se borda mientras se habla sobre cómo es el lugar donde viven, cómo habitan el cuerpo-territorio en cada contexto específico (notas de campo). Para algunas, el bordado es un mecanismo “para expresar digna rabia” (Ximena, 1° Círculo de Bordado, 2020) a modo de protesta en contra de la explotación del cuerpo-territorio por parte de instituciones, para otras, es la manera de llevar a la calle, al espacio público, los conflictos políticos en tanto zonas de conflicto (Sofía, 2° Círculo de Bordado, 2020).

Mirar el cuerpo-territorio con perspectiva textil es hacer interpretaciones simbólicas del espacio que se habita por medio de la materialidad, plasmando en la tela la iconografía alusiva a la comprensión que las bordadoras hacen de sus lugares de pertenencia, en tanto cuerpo que habita el territorio. De esta manera, haciendo un análisis teórico-conceptual a partir de los datos recabados, observo las representaciones textiles que hacen las bordadoras participantes de esta investigación sobre el cuerpo-territorio, para lo que propongo diferenciarlas a través de dos modos distintos de comprensión:

- **Cuerpo-territorio como contenedor de comunidad:**

Con esta primera relación, me refiero a los tipos de representación textil que, a mi modo de ver, comprenden el cuerpo-territorio como un contenedor comunitario, es decir, lo distinguen en su dimensión relacional y recíproca, contenedor de las memorias, saberes y prácticas colectivas que favorece la mutualidad y que simbolizan los ejercicios de ser y hacerse en conjunto. Reconocer el cuerpo-territorio como contenedor de comunidad es relevarlo como propuesta política colaborativa y como actor eficiente en la promoción de las redes que sostienen el entramado comunitario.

A partir de esta propuesta, considero que el bordado de Sofía, presentado a continuación, es un ejemplo de una representación textil orientada a la comprensión del cuerpo-territorio como contenedor comunitario, la que al afirmar que su bordado es un “abrazo simbólico” (2° Círculo de Bordado, 2020) apunta a una noción de estar en interrelación, que se sostiene en lo que ella denomina “las redes que supimos construir entre compañeras” (ibid.), refiriéndose a las conexiones forjadas en los Círculos de Bordado realizados en esta investigación. Además, en su bordado, se lee “memoria textil”, apuntando a la memoria colectiva “no solo de los relatos si no del cuerpo (...) como lo que nos aúna a todas a pesar de la distancia” (ibid.).

Imagen 7.

Bordado realizado por Sofía Pérez, durante los Círculos de Bordados Habitando Pliegues.



- **Cuerpo-territorio como lugar habitado:**

De la misma manera, con esta segunda relación me refiero a los tipos de representación textil que, a mi modo de ver, comprenden el cuerpo-territorio como lugar habitado, es decir las expresiones bordadas que apuntan al modo en el cual se ocupa el espacio y la conciencia que se tiene del lugar de donde se está y del

modo en que se está, las huellas que se dejan por lo lugar por los que se transitan y las huellas que dejan los lugares en nuestras propias experiencias.

Esto queda reflejado en el bordado realizado por Tatiana, en el que expresa “la conexión que atraviesa mi existencia y el territorio que habito. La feminidad de la tierra y el ser una con ella” (2° Círculo de Bordado, 2020), lo que relaciono a la apropiación del cuerpo como el primer territorio habitado y al modo en como ocupa el espacio. Para esto, Tatiana plasma simbólicamente un rostro, que es rodeado por figuras alegóricas asociadas a la Naturaleza.

Imagen 8.

Bordado realizado por Tatiana Castillo, durante los Círculos de Bordados Habitando Pliegues.



Lo mismo se aprecia en el bordado realizado por mi durante los Círculos de Bordado, en el que dejo registro de los lugares que habito, resumidos en el concepto de pliegues, y bordados a modos de líneas que atraviesan la tela de un lado al otro, haciendo alusión a los pliegues del cuerpo, de las montañas y las telas, evidenciando los recorridos y el reconocimiento de los circuitos, los recovecos, los dobleces, elementos que solo es posible interiorizar mientras se habita un lugar, ósea mientras se está reiteradamente conociendo, observando y experimentando.

Imagen 9.

Bordado realizado por mi durante los Círculos de Bordados Habitando Pliegues.



De esta manera identifico que el bordado contiene diversos modos de habitar el cuerpo-territorio, dejando registro simbólico de cómo cada bordadora se apropia de un estilo de estar en el espacio, y convirtiéndose al mismo tiempo en un reflejo del proceso que sostiene a la bordadora en relación a la apropiación de ese espacio ocupado, en tanto lugar que, desde una perspectiva feminista, ha sido ocupado por otro, por el que se apropia del cuerpo-territorio tanto en los procesos de domesticidad femenina como de colonización y extractivismo.

De adoctrinamiento de la feminidad a práctica de resistencia.

*“Estábamos tan cerca de ganar
pero nunca fuimos heroínas.
Envolví mis brazos en tu cintura
para tocar mis huesos en tus huesos y decir:
esta danza
es por nosotras”.*
(Daniela Catrileo, 2018, p.90)

El sistema moderno colonial de género actúa feminizando al cuerpo y al territorio por medio de la ocupación, explotación y despojo. La misión civilizadora colonial es una máscara escalofriante del acceso brutal a los cuerpos de las personas: explotaciones inimaginables, terror sistemático, violaciones y control de la reproducción (Lugones, 2011). El sufrimiento y la agresión al que se expone el cuerpo-territorio, así como la banalización, especulación y naturalización de esa violencia son parte de un proceso instrumental de explotación de la vida (Segato, 2016). La violencia presente en la invasión al territorio feminizado es percibida como trasgresión hacia propio cuerpo, lo que ocurre en el lugar donde se habita quedará impreso en el cuerpo de quien habita.

La violencia moderna colonial de género, en tanto sistema de diferencias, fragmentaciones y jerarquizaciones de cuerpos y territorios, se proyecta en los relatos de las bordadoras participantes de esta investigación, las que expresan

cómo el bordado ha permitido, por un lado, identificar las prácticas textiles que promueven el adoctrinamiento y domesticación de la feminidad; y por otro, reconocer la manera en cómo el bordado colectivo ha tematizado y visibilizado la violencia de la que las bordadoras son sobrevivientes en los territorios que habitan, mecanismo decodificador que ha descodificado las experiencias para zurcirlas con hilos propios.

En relación a las acciones de adoctrinamiento y domesticación de la feminidad por medio del textil, el bordado de raíz eurocéntrica, infundido en Abya Yala bajo el nombre “labores de hogar”, fue trabajo juicioso y estricto de monjas educadoras (Pérez, 2015), las que preparaban a mujeres para desarrollar su destino doméstico. El hacer textil fue utilizado como herramienta para construir una feminidad minuciosa, delicada, sutil y sumisa, siendo fundamental saber zurcir, coser y bordar para otros, es decir para el marido o los hijos (Alcaraz, 2016), insistiendo en que el trabajo textil debía quedar perfecto, que las puntadas se hacían igual tanto al derecho, como al revés y que además, debían responder a figuras prediseñadas, no había espacio para la libre expresión ni para manifestaciones demasiado creativas, las puntadas no estaban pensadas con fines artísticos, si no que estéticos y prácticos.

Este adoctrinamiento de la feminidad fue una práctica violenta que impuso una construcción de feminidad heteronormada y hegemónica, asentada en la idea de que las mujeres, por su naturaleza primitiva e infantil estaban incapacitadas para lo público, despolitizándolas, quitándoles el poder de la toma de decisiones y enclaustrándolas en una categoría social inferior, debiendo permanecer en el espacio doméstico.

En ese contexto, hay coincidencias con respecto al aprendizaje de las primeras aproximaciones textiles de algunas bordadoras, donde abuelas, madres e incluso ellas mismas, recibieron formación textil en contextos académicos con tinte católico español (Ximena; Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020; notas de campo), reconociendo que esa instrucción provocó una fractura de las costumbres y saberes

textiles heredados y desarrollados en sus comunidades. Las bordadoras se muestran críticas y resistentes ante estas imposiciones y sostienen que desligarse de esa formación ha sido parte de su desarrollo como bordadoras o artistas textiles. Cristina, por ejemplo, comenta que cuanto tomó conciencia de la imposición colonial comenzó un proceso crítico de deconstrucción, utilizando el textil para romper ese aprendizaje:

“Creo que me costó tiempo desaprender todas esas técnicas, desligarme de toda esa rigurosidad que había a la hora de construir algo y hacer una búsqueda en mi historia familiar, en las mujeres de mi familia y volver, en este momento estoy en ese proceso, la relación que tengo con los bordados o las fibras es querer desarticularlos, querer un poco hacer como pequeñas rebeldías a partir de esos materiales y los hilos como un modo de desaprender, desligarme de esa educación que tuve” (1° Círculo de Bordado, 2020).

Esta manera de aproximación al textil permea los espacios de bordado hasta hoy, algunas bordadoras manifiestan que, en ocasiones, cuando han convocado a encuentros, las participantes pretenden seguir patrones prediseñados, donde enfrentarse a la tela en blanco se vive como un desafío a veces frustrante, y no como una oportunidad de creación y expansión humana (Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020; notas de campo).

El adoctrinamiento y domesticación de la feminidad tuvo un punto de inflexión en el surgimiento de las sociedades industriales en la historia moderna occidental, en las que se puede apreciar que la industrialización de los roles femeninos incorpora a las mujeres en el mercado laboral textil (Nielfa, 2006), irrumpiendo como fuerza de trabajo, mano de obra, cuerpo proletario mecanizado como máquina de trabajo. La incorporación de las mujeres en la industria textil transforma su posición social, sacándolas del espacio doméstico para transformarlas en instrumento para la reproducción y la expansión de la fuerza de trabajo, haciendo efectiva su alienación y convirtiendo sus cuerpos en el principal terreno de su explotación y

apropiación, tanto por el Estado como por los hombres, forzándolas a funcionar como un medio para la reproducción y la producción (Federici, 2010).

Ante esto, las mujeres no permanecen pasivas y cuestionan la alianza opresión-textil para materializar la resistencia y volver al textil como aliado. Me resulta fácil recordar que el 8 de marzo, fecha en la que se conmemora internacionalmente el “día de la mujer”, surge luego de un hecho de origen textil, donde en 1908 en Nueva York, 129 costureras fueron quemadas vivas en una fábrica durante una huelga en la que demandaban condiciones dignas de trabajo; o lo ocurrido en Santiago de Chile, el mismo año, cuando se lanza La Palanca, diario de propaganda feminista publicado por una asociación de costureras que cuestionaban las opresiones de clase y género e incentivaban la asociación.

Y al igual que las costureras del 1908, las bordadoras participantes de esta investigación hacen alusión a experiencias en las que han utilizado el textil como aliado, usándolo como herramienta de cuestionamiento de la violencia y reconociendo que el bordado colectivo produce un espacio que permite tanto la tematización y visibilización de las violencias, como el acompañamiento, la escucha, la deliberación y la organización comunitaria.

Ana Belén comenta que, en la Asociación Sara Sisa, de Kitukara, en Llanogrande, Ecuador, hay mujeres que han acudido a los encuentros de manera clandestina por temor a que los maridos fuesen violentos con ellas, donde participar del bordado semanal era la apropiación de un espacio (1° Círculo de Bordado, 2020). En otros casos de agresión a mujeres dentro de comunidades indígenas y campesinas de la sierra ecuatoriana, los bordados permitieron conversar sobre protocolos para enfrentar la violencia; en talleres de bordado realizados en Córdoba, las mujeres sintieron la comodidad y la confianza para develar abusos sexuales ejercidos por familiares (Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020); en espacios de bordado colectivos realizados en La Paz, varias mujeres relataron la violencia sexual que cargaban en secreto (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020); o en Lima, encuentros textiles han permitido hablar de violencia sexual, feminicidios, abuso

sexual infantil o de la influencia de la iglesia católica en penalización al aborto (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020). Estas experiencias dan cuenta de la transversalización de la opresión de la que son sobrevivientes las mujeres, identificando relatos de violencia física y psicológica, pero también simbólica y estructural, al mismo tiempo que reconocen el papel del bordado como acción transformadora de subversión de la agresión, para visibilizar y reparar las violencias ejercidas hacia el cuerpo-territorio.

El reconocimiento de la violencia profundiza la idea de que el cuerpo es un territorio, con vivencias, emociones y sensaciones, por lo tanto, un lugar de resistencia que con estrategias que llevan a acciones de liberación colectiva (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017). El bordado, en el diálogo entre la resistencia y el textil, es elevado a un lugar de protesta y denuncia que visibiliza la capacidad de las bordadoras de generar propuestas alternativas para, al menos, compensar su situación de desventaja, estrategias que muchas veces permanecen invisibles para las propias feministas.

La resistencia textil, en tanto fibra, es la capacidad que tiene un material textil de resistir esfuerzos de tensión y de compresión hasta alcanzar el punto de rotura. Este esfuerzo tensil es estimulante para pensar en los activismos textiles, acciones de denuncia o protesta orientadas a promover causas sociales por medio del uso político del textil. En esta línea, Tania Pérez-Bustos (et al., 2019) reconoce tres modos de activismos textiles, todos caracterizados por ser prácticas textiles enfocadas en contribuir a proyectos feministas. Por un lado, los que están encaminados a la construcción de colectividad y la revaloración de un arte doméstico que evoca genealogías femeninas diversas; los que están orientados a promover causas sociales visibilizando la desigualdad y promoviendo el compromiso y la sensibilidad con causas específicas; y, por último, los que toman forma de denuncia o protesta pública. Es este último el que observo mayormente en los relatos de las bordadoras participantes de esta investigación. Para ellas, el bordado es vivido como proyecto feminista, ya que facilita la creación de acciones

estéticas, performativas y políticas que permiten sanar la memoria de las violencias que se enquistan en el cuerpo-territorio (Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020). “Bordar el nombre de la víctima desaparecida o asesinada para llevarla al espacio público” (Jessica, 2° Círculo de Bordado, 2020), en el caso de la dictadura militar Argentina (1976-1983); o reparase a sí mismas, uniéndose de nuevo después de rupturas, abortos o pérdidas de sentido (Jessica, 2° Círculo de Bordado, 2020), son prácticas textiles de denuncia y protesta que ponen en el centro la experiencia encarnada y politizada de las bordadoras. El bordado como práctica de resistencia colabora en “darle la vuelta al guante” (Jessica, 2° Círculo de Bordado, 2020) a las violencias, dando forma a la acción política y al tipo de colectivo que esta acción gesta.

Las prácticas de resistencia no se entenderán como el fin de la lucha política, sino como comienzo o posibilidad, marcando el giro hacia la recuperación, liberación, adaptación y creatividad oposicional que muestra el poder de las comunidades de los oprimidos, como afirma Lugones (2011). Esta resistencia, desde un feminismo decolonial, es historizada, encarnada y permanente, se desenvuelve de manera creativa, sin líderes y buscando la ternura, la belleza y la alegría, se manifiesta en acciones que visibilizan conocimientos otros, que perciben a sus integrantes como actrices sociales politizadas y que evidencian el fracaso del paradigma civilizatorio occidental, permitiéndoles a las mujeres comprender su situación sin sucumbir a la opresión racista, clasista y patriarcal. El bordado en este contexto se posiciona como una práctica de resistencia textil, que denuncia las estructuras de poder modernas coloniales de género, siendo parte de la construcción colectiva de una identidad que reacomoda la relación con la autoridad heteropatriarcal, erigiéndose desde la construcción de un saber hecho desde las manos y los afectos.

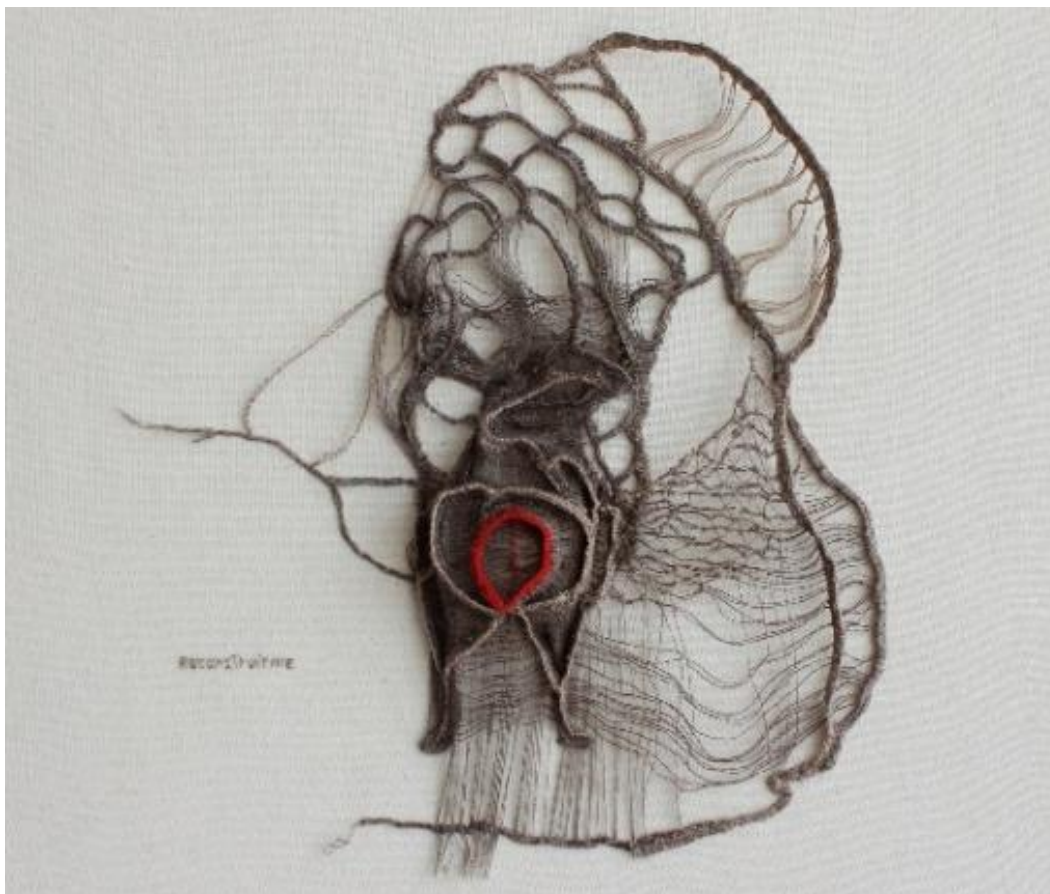
El hacer textil se convierte en un acto subversivo ante el deber ser de lo femenino (Parker, 2010), creando otras formas de hacerse y devenir mujer, suponiendo resistencias y negociaciones a dicho ideal o la elaboración de procesos

colectivos de sanación y de agenciamiento que permiten cuestionar la construcción de la feminidad hegemónica y sumisa (Pérez-Bustos et al., 2019).

Las prácticas de resistencia textil que identifican las bordadoras participantes de esta investigación son diversas, tanto en contexto como en temporalidad: desde la reconstrucción afectiva por medio de la materialidad de fibras y texturas, hasta el reconocimiento de las bordadoras que resistieron antes que ellas y que les heredaron el camino de la lucha. Con respecto a lo primero, Cristina refiere, que su relación con el bordado es la de “desarticular los hilos de la tela” (1° Círculo de Bordado, 2020), donde a modo de metáfora utiliza la materialidad para hacer “pequeñas rebeldías” (ibid.), buscando desligarse, deshacerse, “desaprender la educación que recibió por parte de monjas católicas” (ibid.), las que desde una perspectiva eurocéntrica promovieron el aprendizaje sobre lo textil como un quehacer estereotipado. La resistencia textil que desarrolla Cristina evoca su propia geografía corporal, utilizando las texturas para trasladar a la espectadora a sus memorias visuales y táctiles. Bordarse para pensarse, proyectarse y entenderse en el hacer encarnado. Esto queda reflejado en la obra textil titulada *Reconstruirme*, compuesta por bordado y verso, desarrollada en el contexto de esta investigación y presentada a continuación.

Imagen 10.

Pieza textil bordada por Cristina Flores, en los Círculos de Bordado Habitando Pliegues.



“Reconstruirme
Bordar, desbordar, descontrolar,
deconstruir, reconstruir
Reconstruirme
Atravesar y encontrar
Mano firme...
Respiración controlada, susurro a la distancia
grito colectivo
Superficies entrelazadas”
(Cristina Flores, comunicación directa, 2020).

Otras bordadoras, relevan la genealogía de lucha política impresa en la resistencia textil, donde ellas se conciben como las herederas y responsables de continuar con el legado de alfabetización textil feminista (Jessica; Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020), tal como proponen Pérez-Bustos y colaboradoras/es (2019), queriendo enseñar y aprender desde pedagogías cuidadosas. Metodologías textiles de tacto, que descentralizan la educación clásica y proponen un tiempo otro, el tiempo del textil, una velocidad distinta a la que se vive a diario, un hacer despacio, una práctica perturbadora que pone en jaque los modos de hacer, retornando a lo manual, artesanal y procesual (Jessica, 2° Círculo de Bordado, 2020). Además, se pone el foco en la espacialidad, donde lo doméstico no es el único escenario que construye los espacios de aprendizaje, sino que también lo es la calle, el espacio público, ya que la genealogía de resistencia textil feminista no solo se hereda consanguíneamente, sino que también por mujeres artistas que, tanto en el siglo XIX como en el XX, sostuvieron acciones de resistencia.

El ARTE-FACTO del Arte feminista.

El Bordado no separa lo artístico de lo funcional, es arte en la vida cotidiana, por lo que se establece como una ARTE-FACTO, es invocado por la comunidad, infundido de espíritu, habla de la vida cotidiana, de la historia, es objeto físico, discurso, es la materialización de un pensamiento (Ingold, 2013) y también es lo que infunde, lo que produce. En palabras de Anzaldúa (1987), la obra posee identidad, contiene las presencias de las personas, es performance, no objeto muerto.

En tanto ARTE-FACTO, el bordado es desarrollado por artistas feministas como otro de los elementos de resistencia presente en la genealogía textil, que tanto en países americanos como europeos subvierte la imagen femenina asociada a la artista que “hace cosas bellas, para hacer otras imágenes y desestabilizar el discurso”. (Sofía, 2° Círculo de Bordado, 2020)

Sofía (2° Círculo de Bordado, 2020) profundiza en las agrupaciones de artistas feministas argentinas, que, durante los años 80, montaron “Mitominas”, muestra

estético-políticas colectiva en la que plantearon una revisión de los mitos históricos a través de obras que cuestionaban la cristalización de la mujer y la influencia que estos ejercían en la reproducción de la realidad, destacando las obras “Vagina Dentada y Escarpines y Abortos: todos con la misma aguja”, objeto de gran carga simbólica, tan hiriente como sanador. Este ejercicio de reconocimiento de la genealogía les permite a las bordadoras encontrar referentes e inspiración para expresar lo que no saben cómo, otorgando un discurso político a la construcción de obra (Jessica, 2° Círculo de Bordado, 2020), invitándolas a contar otras cosas (Sofía, 2° Círculo de Bordado, 2020), y mostrando “el poder que ha tenido el textil en las manifestaciones feministas por medio de banderolas, lienzos, broches” (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020) o performance.

El arte feminista encuentra en el textil un soporte para proponer nuevos discursos, cuestionando la división arte/artesanía y la concepción de práctica textil como arte menor, lo que hasta el momento tenía al bordado y a todos los haceres feminizados excluido de circuitos de Bellas Artes y de promoción del patrimonio (Paz; Sofía, 2° Círculo de Bordado, 2020). Esta segregación fue considerada por artistas feministas de los años 70, las que principalmente en el ámbito anglosajón cuestionan el modo tradicional, machista y patriarcal de concebir el arte, centrado en la grandiosidad de genios, basados en discursos parciales y hegemónicos y anulando la experiencia de las mujeres, donde desde la heterodesignación se las hipervisibilizó como objeto de representación e invisibilizó de manera tenaz como sujetas creadoras (Antivilo, 2013).

Las artistas feministas proponen un arte colaborativo, situado, buscando cuestionar la opresión en todas las esferas de la vida, que pusiera fin a la cronología recta, que recuperara la genealogía de mujeres creadoras y que desenmascarara los puntos de vista parciales. Esta nueva perspectiva les permitió considerar temáticas relacionadas a las experiencias de las mujeres que antes no estaban disponibles en los circuitos de arte, como son la maternidad, el aborto, la sexualidad, el cuerpo, el placer o los fluidos, transitando a creaciones autobiográficas, desde la

autorrepresentación del cuerpo, que privilegiaban el tema antes que la forma y el detalle antes que la grandiosidad, además de apropiarse de las artes aplicadas, cuestionando las fronteras entre las Bellas Artes y la artesanía e incursionando en nuevos soportes.

En el caso del arte feminista en Abya Yala, se observa un lento devenir, pero es un campo que está en proceso de expansión y aumento, encontrando producción política estética de las artistas feministas desde hace más de cuatro décadas (Antivilo, 2013). Al igual que el arte anglosajón, el arte feminista en Abya Yala ha tenido un espíritu rupturista, con producciones centradas en la experiencia como categoría de análisis, llevándolo a cabo por medio del trabajo colectivo y transformando las fronteras del espacio público/privado. Además, su producción es significativa en el cuestionamiento sobre la construcción social de los cuerpos, siendo el soporte y herramienta crítica de las producciones y prácticas artísticas feministas (Antivilo, 2013). Esta nueva manera de concebir el arte es situada y encarnada, busca experiencias donde el cuerpo se haga presente para reconstruirlo, subvertirlo y resignificarlo.

Además, el arte promueve el cuidado y la sostenibilidad de la vida, favoreciendo la expresión humana e instalándose como canal de evacuación para la metabolización de las experiencias y en la regulación psíquica y física del malestar, evidenciando la potencia creativa del cuerpo y superando el lugar de lo mecánico en el que lo posiciona la mercantilización (Federici, 2018).

Desde una perspectiva feminista decolonial, esta concepción del arte como ARTE-FACTO, promotor del cuidado y del sostenimiento de la vida, se vincula con la propuesta del Buen Vivir. La relación entre los feminismos y el Buen vivir aun es un debate abierto, encontrando posturas ampliamente diversas que reflexionan en torno al punto de encuentro entre ambos conceptos (Varea y Zaragocin, 2017). El Buen Vivir, como perspectiva teórica y política anclada en las cosmovisiones de los pueblos y las sociedades originarias de Abya Yala, es una propuesta de vida en comunidad, distinta al individualismo y competitividad de la vida moderna

occidental, que se dispone al servicio de la reproducción colectiva de la vida social, constituyendo una alternativa para el sostenimiento de la vida en condiciones de viabilidad ecológica y justicia para todos los seres vivos (Domínguez-Serrano y Pérez, 2015).

De esta manera, entiendo vínculo entre arte y cuidado de la vida, como un soporte para la reproducción de relaciones no jerarquizadas entre humanos, estableciendo una relación armónica y de respeto entre la comunidad diversa con la Naturaleza y sus ciclos y promoviendo reflexiones que visibilicen las luchas y sentipensares de las mujeres.

Bordados para el cuidado de la vida

Los cuidados, como afirma Cristina Vega (2019), han sido una temática de interés para los estudios y luchas feministas ante la adhesión entre el trabajo reproductivo y de cuidado a las mujeres y a la feminidad, criticando al sistema de organización social y económica que establece un modo de producción y una socialización de las personas a través de una división sexual del trabajo, que orienta a las mujeres hacia el cuidado y la atención a los demás, y a los hombres, hacia la producción de bienes para el mercado (Esteban, 2010). Se materializa, entre otras circunstancias, por el protagonismo femenino en la defensa de cuerpos y territorios y las múltiples expresiones que esto implica para el sostenimiento de la vida, evidenciando que el modelo que sostiene el sistema global imposibilita garantizar el cuidado debido a su naturaleza colonial y patriarcal. La crisis de los cuidados muestra la necesidad de una urgente reconceptualización que permita transitar al cuidado de la vida, y posicionarse políticamente en contra de la muerte, donde la responsabilidad deje de estar solo en manos de las mujeres dentro del espacio privado y lo traslade al espacio público de la comunidad.

El hacer textil, es un acto de cuidado de la vida donde por medio de la representación colectiva se favorece el entendimiento, el autoconocimiento y la

sublimación, donde en la creación de objetos/sujetos de cuidado se encuentran espacios de autocuidado, visibilizando y reparando las violencias. Entiendo el cuidado de la vida en el bordado como las acciones y discursos que utilizan la materialidad, el pensamiento textil y la atmósfera espacial del de los espacios colectivos de bordado, destinados a favorecer el bienestar tanto individual como comunitario, en tanto cuerpo-territorio. El cuidado en el bordado desde una perspectiva feminista es una práctica de resistencia, ya que propone prácticas de cuidado colaborativas y distribuidas comunitariamente a partir de la revisión crítica sobre construcción del ser mujeres, aprendiendo de Butler (1990) que identificarse con ciertas feminidades es un proceso que nunca llega a acabarse, es un performance cotidiano constante.

Bordar tiene el potencial de promover el cuidado “para sanar las violencias que atraviesan los cuerpos de las mujeres” (Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020); para buscar la armonía con el espacio habitado, amistándose y reconociéndose con el “espacio propio como lugar sagrado” (Cristina, 2° Círculo de Bordado, 2020); para hablar sobre lo que ocurre en los cuerpos, “lo uterino, la entraña, la menstruación, la violencia” (Cristina, 2° Círculo de Bordado, 2020), generando un vínculo con el propio cuerpo para narrarnos desde ahí. El bordado es considerado una práctica transformadora y sanadora, una herramienta de autocuidado que vincula a la bordadora con el cuerpo-territorio y que le permite llevar a la calle sus consignas y luchas (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020); le permite habitar-se, cuestionar las ciclicidades y hablar de lo que significa ser mujeres para reparar, zurcir, remendar las violencias y crear algo nuevo (Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020). Además, el bordado en tanto materialidad ha ocupado un rol proyectivo vinculado al cuidado toda vez que se teje o se borda para contener, cubrir, abrigar, tapar o proteger, se hacen cobijas, chombas, bufandas o cosas para los bebés (Ximena, 1° Círculo de Bordado, 2020), como práctica cuidadosa y de política feminista para sentipensar con las otras personas desde las materialidades.

El cuidado que propone el bordado está sujeto a la organización social y al lugar que ocupan los trabajos de cuidado en cada sociedad, siendo percibidos de manera diferente donde se prioriza y da valor al autoconsumo, que donde se prioriza el intercambio mercantil, o en sociedades donde se supone que lo femenino tiene más capacidades para cuidar debido a una supuesta esencia emocional, asumiendo que el mejor cuidado es en el que están presentes las emociones (Esteban, 2017). Mirar críticamente el concepto de cuidado, permite reconceptualizarlo para abordarlo de manera más amplia y comprenderlo como una construcción social que colabora con la subordinación de las mujeres.

El cruce entre bordado y cuidado permite relevar dimensiones que favorecen la resignificación del hacer textil, visibilizando tanto el cuidado colectivo como el autocuidado. El cuidado colectivo, humano como no humano, releva el apoyo mutuo y la reciprocidad por medio del compartir en espacios textiles, y el autocuidado, por su parte, apunta a promover la toma de conciencia feminista (Hooks, 2017) para habitarse en tanto cuerpo-territorio.

El bordado como práctica de cuidado posee una fuerza colectiva sanadora trascendental que tiene el poder de retar los binarismos de género sobre la relación público/privado (Parker, 2010), reconfigurando la jerarquización en la división de la espacialidad para repensar los espacios domésticos a cielo abierto y poner en jaque la geometría patriarcal público/privado (Gago, 2019).

El espacio público se concibe como el lugar de la individuación y la discernibilidad de uno en relación al otro, mientras que en el espacio privado no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni a prestigio ni a reconocimiento. Esta fragmentación se ve trizada cuando el bordado se reconfigura como una práctica de proyección del yo y de expresión creativa. Hay bordados que se realizan como práctica de cuidado, que ocurren en el espacio público y que construyen colectividad desde la intimidad, familiaridad y el placer del encuentro (Pérez-Bustos et al., 2019). Bordar en la calle hace que la práctica sea visible y apreciable a nivel público, pero que al mismo tiempo mantenga la horizontalidad y la organización no

jerárquica del espacio; mientras que hay bordados realizados en espacios privados que no responden a la concepción tradición del trabajo reproductivo y de cuidados al servicio de otros, si no que a disposición del bienestar de sí misma, contribuyendo al proyecto feminista que trastoca la crítica tradicional de la división pública/privada, para proponer nuevas maneras de ocupar los espacios.

Con respecto al argumento fundamental propuesto por el feminismo hegemónico en relación a que la opresión de las mujeres pasa por la división publico/privada, los feminismos decoloniales aseguran que el ser relegada al espacio privado no corresponde con una experiencia histórica de todas las mujeres, porque la mayoría de las mujeres racializadas y subalternas han trabajado para el sistema capitalista y antes para el esclavista, por lo que lo doméstico no ha sido su único lugar, como afirma Yuderkis Espinoza (Barroso, 2014). En la misma línea, Angela Davis sugiere que el espacio doméstico ha sido el único espacio de realización, porque lo público han sido espacios de opresión y explotación, donde sus vidas han estado puestas en las manos del patrón, del que tiene los medios de producción (Barroso, 2014).

La jerarquización de los espacios es reconfigurada a partir del hacer textil, siendo posible bordar en el transporte público y considerarlo una práctica privada, íntima, para poner toda la atención en sí misma (Ana Belén, 1° Círculo de Bordado, 2020); o generar “encuentros de bordado en plazas o parques donde se produce una complicidad tremenda” (Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020); se generan espacios de escucha, de diálogo, de interacción, que aunque sea en un espacio público genera un aura de confianza, de intimidad, de nutrición, “cantan, se cuentan cosas, ríen, comparten historias, chistes” (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020); se “acercan extrañas” (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020) a mirar y a hacer preguntas sobre el bordado, como si las mujeres se sintieran llamadas a ser parte de esa colectividad (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020); se sienten convocadas, identificadas o sorprendidas, como si entraran a un territorio común, “como si hablaran el mismo idioma” (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020). “El colectivo se

apropia del momento” (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020) y de la materialidad y lo usan para salir a la calle, para performarse y expresarse junto a la multitud (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020). Lo mismo ocurre cuando se borda mientras se marcha (Tatiana, 1° Círculo de Bordado, 2020) o cuando se borda “en espacios donde usualmente no se ven mujeres haciéndolo” (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020), en “iglesias, plazas” (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020), “en la multitud” (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020).

Bordar en el espacio público se vuelve una reivindicación que permite llevar al espacio público lo que ocurre adentro; expresar, como Carol Hanisch (2000), que “lo personal es político”, para apropiarse del espacio del afuera e ir al encuentro de otras (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020). Por otro lado, se ocupa el espacio público en tanto cuerpo-territorio, donde se desarrollan ejercicios rituales, performáticos, corporales de vinculación textil del cuerpo humano, con el cuerpo no humano, configurando una manera distinta de habitar lo público (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020). De la misma manera, las bordadoras refieren que, si bien el textil ha sido puesto en el espacio íntimo como algo femenino, individual, doméstico, al constituirlo como proyecto feminista es subvertido, incorporando a la colectividad y visibilizando las violencias, las precarizaciones (Cristina; Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020).

De esta manera, bordar tiene el potencial de promover el cuidado por medio de recordar y hacer memoria de experiencias dolorosas para repararlas (Sofía, 2° Círculo de Bordado, 2020), para apropiarse del espacio público e ir al encuentro de las otras, para afectarse y recordar juntas. El bordado como práctica de resistencia es un ejercicio de memoria, una memoria que se hace y rehace constantemente, puntada a puntada. Bordar es performance de la memoria colectiva.

Bordar contra la mala memoria

“- Para sobrevivir. El pasado ha quedado atrás y no hay nada en el futuro donde aferrarse. El futuro no es nada todavía. ¿Cómo podría alguien vivir allí? Entonces,

tenemos las palabras que cuentan lo que ocurrió y lo que ocurre. Lo que fue y lo que es.
- ¿Memoria?, dijo Sutti”.

Úrsula K. Le Guin. (2021, p. 132)

El cuerpo-territorio no solo se habita desde un lugar físico, sino que también desde la memoria, el recuerdo (Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020) y en el reconocimiento de las y los ancestros (Ana Belén, 1° Círculo de Bordado, 2020). Por medio del bordado se crean memorias colectivas que actualizan las costumbres y evitan la desapropiación, se retoman prácticas textiles ancestrales para evitar el olvido, para evocar, para recuperar el movimiento, la gestualidad y el lenguaje heredado, y de esta manera impedir la pérdida de la identidad ante el blanqueamiento colonial (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020). “Bordar camisas, para luego ponerle un nombre en quechua” (Ana Belén, 1° Círculo de Bordado, 2020) o replicar “e manera artesanal la cadena productiva de la esquila, escarmenado, hilado, teñido y bordado es una manera de recordar a las ancestras de la comunidad Náhuatl, son maneras de reivindicar y recuperar los saberes ancestrales (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020), de vincularse con una cosmovisión que persiste a pesar de la colonización y que “hace frente al saqueo y extractivismo epistémico llevado a cabo por diseñadoras, maquilas y empresas textiles en la región” (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020). El cuerpo-territorio se manifiesta en los haceres textiles para impedir la explotación de los lugares comunes y comunitarios, oponiéndose, como diría Gago (2019), a acciones de despojo, subordinación y colonización, que violentan al cuerpo de cada quien y al cuerpo plural.

La identificación de vestigios de colonización y de ejercicios de descolonización son acciones que se oponen a la sumisión y al olvido. Por un lado, hay bordadoras que desde una perspectiva crítica identifican residuos de la colonialidad, como lo realizado por comunidades Náhuatl sobre el “lavado de prendas con suavizante para quitarle el olor a humo y así, acomodarlas a los gustos de la gente de la ciudad y favorecer las ventas” (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020); “la negación del textil

como arte por parte de los círculos hegemónicos de Bellas Artes, por considerarlo como práctica de mujeres indígenas” (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020); o el genocidio cultural experimentado en Colombia ante la imposición del bordado de herencia española, donde las iconografías no se condicen con el territorio donde habitan las bordadoras (Tatiana, 1° Círculo de Bordado, 2020).

Bordar es resistir a la mala memoria, para ejercitar una memoria plástica “capaz de hacer estallar los mandatos dominantes de género, la identidad, las experiencias cerradas y los saberes dominantes, interrogando sus cimientos y poniendo en evidencia sus exclusiones, sus silencios y sus alianzas con los poderes de turno” (Barrientos, 2017, p.65). Bordar para narrar aquellas cosas que quedaron relegadas en los mundos privados y reapropiarse de la palabra negada y de las formas de decir y pensar aquello que nos ocurre “más allá de los límites de grandes faroles de la historia” (ibid.), hacer una buena memoria que evidencie la historia de un mundo con prácticas y valores alternativos, desmintiendo las construcciones de mundos sociales que relevan la superioridad del hombre blanco (Scott, 2001).

El bordado como ejercicio textil de resistir antes malas memorias, evidencia que los rezagos de la colonización se sostienen tanto en el olvido como en los ejercicios de descolonización, y el reconocimiento de la historia, por tanto, se reproduce en los procesos de manufactura de comunidades y pueblos indígenas de Abya Yala, que asociados a la trasmisión de conocimientos ancestrales y cosmologías no occidentales, relevan el diálogo de saberes y la recuperación de tradiciones por medio de un aprendizaje del hacer textil desde el cuerpo, la proximidad y el tacto (Pérez-Bustos et al, 2019). La recuperación de la memoria, según las participantes de este estudio, se manifiesta el acercamiento al bordado como una búsqueda identitaria ligada al reconocimiento de prácticas adquiridas por la raíz mestiza diaguita (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020); el reconocimiento de los procesos de producción artesanal con “filamentos de plantas naturales de las comunidades Wichi” (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020) o la comprensión del textil andino como un mecanismo de ocultación de la cosmovisión indígena ante los ojos del invasor,

asumiendo que no vieron que la potencia del textil estaba en ser cuerpo-sujeto tejido, no un mero objeto de utilidad (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020).

Bordar es memoria en el hacer, toda vez que el bordado es un hacer del cuerpo, el cuerpo sabe, recuerda y piensa por medio del movimiento, posturas, gestos o usos del espacio, adquiridos a partir de la experiencia, del repetir, ofreciéndole a la bordadora la posibilidad de conectar con experiencias biográficas e íntimas del pasado, que no han sido racionalizadas o nombradas, para mirarlas y escucharlas a través del cuerpo. La memoria del bordado, en tanto memoria del cuerpo, es más bien sentida que sabida, dando continuidad a las historias de vida y a las experiencias incorporadas a partir de la sabiduría previa a las palabras (Panhofer, 2012).

El bordado como práctica descolonizadora del cuerpo-territorio, favorece el entendimiento comunitario y el reconocimiento colectivo para construir círculos de confianza y cuidado, conflictuando las relaciones de poder impuestas por el sistema moderno colonial de género para suponer otro modo de hacer, de habitar, de recordar, desde la horizontalidad y la autonomía y para cuestionar el cuidado como imposición, basada en la abnegación como virtud femenina por excelencia.

El bordado como acción decolonial es una práctica emancipadora orientada a representar el mundo desde otras narraciones, acudiendo a la memoria corporal para recuperar las historias de vida, autobiografías y conocimientos situados que favorecen el agenciamiento de las mujeres y las comunidades en resistencia, la autodeterminación y la visibilización de las violencias. El bordado, al promover la vinculación de la bordadora con su propio cuerpo, con el cuerpo textil, con el cuerpo plural y con el cuerpo-territorio, actúa como mapeo corporal de las violencias, haciendo legible la condición de opresión intergeneracional inscrita en el cuerpo y evidenciando que su bastidor fundamental es el cuerpo feminizado (Marchese, 2019).

Para finalizar, el capítulo V hace evidente que el bordado es un saber del cuerpo, en tanto cuerpo textil, cuerpo bordadora y cuerpo plural o colectivo, lo que da cuenta del giro narrativo que sienta las bases para repesar la práctica textil desde otro territorio, el cuerpo-territorio y cimentar el paso al siguiente capítulo denominado “Entramado comunitario”, pudiendo apreciar los aportes del bordado para repensar la comunidad desde una perspectiva feminista, profundizando en la conceptualización aportada por el feminismo decolonial, la importancia de la diversidad tanto en los aportes de la identidad ch’ixi de Silvia Rivera Cusicanqui, como del multiculturalismo radical de María Lugones y el feminismo interseccional de las mujeres de color; para en un segundo momento ahondar en la relación entre la comunidad y el bordado, y en el Círculo de Bordado como práctica feminista de reproducción comunitaria.

CAPÍTULO V. ENTRAMADO COMUNITARIO

“Sabemos que, en ese bosque, en ese monte, hay muchos árboles que son diferentes.

Y lo sabemos que hay. Por ejemplo, ocote o pino, hay caoba, hay cedro, hay bayalté, y hay muchos tipos de árboles.

Pero también lo sabemos que cada pino o cada ocote no es igual, sino que cada uno es diferente.

Lo sabemos, sí, pero cuando vemos así decimos que es un bosque, o que es un monte.

Bueno, aquí estamos como un bosque o como un monte.

Todas somos mujeres.

Pero lo sabemos qué hay de diferentes colores, tamaños, lenguas, culturas, profesiones, pensamientos y formas de lucha.

Pero decimos que somos mujeres y además que somos mujeres que luchan.

Entonces somos diferentes, pero somos iguales”.

(Las mujeres zapatistas, 2018)

Comunidad desde el feminismo decolonial.

Las propuestas de comprensión feminista sobre la comunidad son críticas y diversas, buscando visibilizar las múltiples cosmovisiones de construcción de mundo, antes que la homogenización de una manera única de comprender la comunidad. En este contexto, he llamado a este capítulo Entramado Comunitario, haciendo un guiño a la propuesta de Raquel Gutiérrez que refiriéndose a las “tramas abigarradas y complejas de relaciones sociales que se empeñan en producir lo común” (2019, p.24), recupera el concepto de entramado, en tanto trama, que al igual que en el textil permite tejer en la urdimbre para formar la tela. La trama nunca

se comportará de manera tirante, a diferencia de la urdimbre que estará sujeta al telar de forma tensa y rígida, diálogo que le permite a la tela respirar o moverse sin desgastarse. Esta condición dialogante de la trama en relación a la urdimbre posee las mismas cualidades que las comunidades o constelaciones de relaciones sociales, las que jamás serán armónicas o idílicas, sino que se constituyen de tensiones y contradicciones necesarias para funcionar coordinada y cooperativamente de forma más o menos estable, dando forma permanentemente a la reproducción de la vida social y a la perdurabilidad y equilibrio de los vínculos (ibid.) como si fuera un tejido permanente y nunca acabado (Favela, 2014).

De esta manera, para comprender la comunidad, a modo de ejercicio situado, y como lo he propuesto durante toda esta investigación, profundizaré desde el feminismo decolonial, asegurando que no existe acuerdo, consenso, ni una agenda común para definir la comunidad, ya que las definiciones dependerán de las luchas situadas en un tiempo y espacio específico.

A pesar de no existir consenso, es posible identificar cualidades comunes que están presentes en la comunidad desde una perspectiva crítica al modelo moderno colonial de género (Espinosa, 2020a; Lugones, 2011). Por un lado, la comunidad es la principal manera de reconstruir el lazo fracturado por el despojo colonial, debido a su apuesta de vida en relación y codependencia y por ser el contenedor de memoria que permite recordar quién se es y de dónde se viene; y por otro, la comunidad tiene la capacidad de reinventarse para crear nuevas comunidades por medio del rescate de la historia ancestral, instalando un modelo de organización propio con modos de hacer y recrear el mundo en el que las vidas negras/indígenas/racializadas importen (ibid.), reconociendo que no se resiste sola a la colonialidad del género, si no de manera compartida, poniendo el comunialismo por encima del individualismo, y recordando que las personas son seres en relación en vez de divisiones dicotómicas y organizadas jerárquica y violentamente (Lugones, 2011).

La comunidad desde el feminismo decolonial critica la Razón eurocentrada, que ha impuesto su modelo de organización de la vida basada en el desprecio y la invisibilización, para proponer un distanciamiento de la fe en el progresismo científico y tecnológico, incluso el que se presenta como de izquierdas (Millán, 2011), y para reconstruir el cuerpo-territorio fragmentado y violado por medio del rearme de la comunidad y del disfrute en relación, asegurando que el bienestar no se encuentra en la acumulación, ni en la competencia, si no que en sentipensar el bien común, en la tarea compartida de reconstruir el Buen Vivir (Espinosa, 2020b), y en la propuesta feminista que insiste en la ética de los cuidados, reconociendo la red de relaciones basadas en el compromiso y necesidad de otros seres vivos, humanos y no humanos. El feminismo decolonial, por tanto, propone el retorno a la comunidad, acogiendo a otras epistemologías que vienen de saberes populares, comunitarios y memorias de largo aliento, para recuperar el sentido de estar en el mundo en co-pertenencia con el todo (Millán, 2011) y plantear la emancipación de todos sus integrantes, incluidas las mujeres y las sexualidades y géneros no binarios como afirma Yuderkis Espinosa (Barroso, 2014).

Además, el feminismo decolonial, sostenido en una perspectiva autónoma del poder hegemónico, considera que la comunidad, a pesar de ser acosada sistemáticamente por el capital, nunca podrá ser dominada, porque no hay nada de lo común que venga del capitalismo, solo la oposición, la resistencia y la creación de formas de vida alternativas (Federici, 2010). Esta cualidad comunitaria trastoca y reforma la forma propia de la dominación, instalándose como antagónica tanto al control capitalista como al estatal (Gutiérrez, 2019). La concepción estatal a la que se resiste el feminismo decolonial es el que tiene la forma de nación de Estado como servidor de la propuesta capitalista colonial, que se expresa en forma de nacionalismo fundado en una idea de mestizaje que oculta el blanqueamiento cultural para promover la des-indianización (Millán, 2011). El Estado como servidor de la propuesta capitalista colonial produce sujetos automáticos, enajenados y

alienados, feminiza la pobreza y sobrepone el valor del trabajo asalariado por sobre la creatividad.

La comunidad autogestionada, autónoma y emancipada, a diferencias de la explotada, cuestiona el espacio estatal y capitalista, inventando nuevas herramientas políticas que potencien la creatividad, produzcan espacios abiertos y accesibles para todas las personas (Gil, 2011; Curiel, 2009) y conciban el trabajo comunal como columna vertebral de la organización de la resistencia y energía que dinamiza la vida en las comunidades (Tzul Tzul, 2019). La construcción de comunidades autogestionadas, valoriza y publicita las dinámicas reproductivas y de cuidados como primordial en la definición de lo comunitario (Gago, 2018), visibilizando las divisiones entre lo público y privado, la calle y la casa, para hacer un discurso político de lo común que incluya lo doméstico y lo íntimo y que incorpore las experiencias de personas situadas histórica y geográficamente. Además, propone una vida en comunidad desde la multiplicidad y la diferencia, haciéndose cargo de su rol como constructora de identidades sociales y de género, para definirse por lo que incluye y no por lo que excluye, formando alianzas, cambiando e intercambiando puntos de vista y promoviendo que las personas se repositionen más allá de la identidad colectiva (Anzaldúa, 2009), generando sentido a través de la colaboración o la mediación de lo común.

Lo común es una perspectiva cimentada en una comprensión de la sociedad basada en la cooperación y el trabajo colectivo, que permite proponerse fines compartidos y decidir conjuntamente, traspasando la riqueza, pero manteniéndola. Posee una naturaleza dialogante que fortalece a la comunidad y evita su desaparición o destrucción, evadiendo el dominio estatal, ya que les pertenece a todas las personas, y generando responsabilidad compartida respecto de una misma actividad o del uso de un bien. Lo común es el actuar conjunto que genera pensamiento, afectos, simbolismos y sentidos (Vega, 2019), se expresa en la tendencia al uso colectivo del entorno y se recrea en los procesos de producción y reproducción de la colectividad a la cual pertenecen la comunidad (Millán, 2011). Lo

común propone una manera de pensar, una forma de organización, de relación con la tierra, con las plantas, implica responsabilidad por la vida de todos y todas las que habitan en un territorio, instalando una lógica asociativa que se actualiza de manera concreta y situada para reproducir la vida social (Navarro, 2019) y para instalar preceptos comunes que nos permiten comunicarnos.

“La vida común es anónima (...) es de todos y de nadie. Inapropiable, inidentificable, inasignable. Sin nombre, sin firma, sin password, pero con todos los rostros, con los trazos de cada existencia” (Garcés, 2013, p.118), carece de soledad y derroche, está entrelazado en rituales, prácticas creativas, lenguaje y memoria colectiva, está enredado en las experiencias del cuerpo, en lo que se comparte y en las dinámicas de reciprocidad y cooperación, se rehace en la práctica colectiva y en todas las acciones que permitan la replicabilidad de la comunidad, porque sin común no hay comunidad, como afirma Federici (RC, 2018).

La comunidad, por tanto, se actualiza de forma versátil y con múltiples temporalidades y formas de uso del tiempo, produciendo infraestructuras afectivas, sostenidas en autorías diversas que se entrelazan en la práctica constante de debate y autodeterminación. El tejido de interacciones sociales que sostiene la comunidad genera entramados simbólicos y materiales, que permiten la reproducción de la vida social y la sensación de estar conectadas, de tener intereses comunes, características similares o de pertenecer a un territorio; se articula a partir de su capacidad de crear nuevos patrones de afectividad y acción, permitiéndole a los seres, humanos y no humanos, diseñar formas inteligentes de enredarse, herramienta eficaz para resolver de manera lúdica una situación de conflicto y colaboración, como sugiere Haraway (2017). Este enredo se sostiene en el intercambio de experiencias y saberes diferentes, replicándose y expandiéndose gracias a al encuentro en la diversidad.

Comunidad abigarrada: distintas, pero no distantes.

Conceptualizar la comunidad desde una perspectiva feminista, opuesta a la presión colonial es relevar las acciones de resistencia a la homogenización y buscar la descomposición de los dualismos, dando cabida a la multiplicidad y al florecimiento de identidades abigarradas, mezcladas, mestizas o ch'ixi, donde no prima ni uno ni lo otro, si no que ambas cosas a la vez (Rivera Cusicanqui, 2010). La propuesta ch'ixi, supone diálogos creativos y procesos de intercambio de saberes, estéticas y éticas centrados en la diferencia, una comunidad para todas y todos, tejida como matriz intercultural capaz de establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre seres distintos (ibid.). Una comunidad diversa, según Silvia Rivera Cusicanqui (2010), está cimienta en la descolonización de nuestros gestos, actos y de la lengua con la que nombramos el mundo, armando un tejido intercultural que se despliega y se reproduce hasta abarcar los sectores fronterizos y mezclados.

Construir comunidades mezcladas, tensionadas y no idealizadas, es avanzar hacia el reconocimiento del multiculturalismo radical, en palabras de Lugones (2005), desenmascarando la falsa universalización propia de los procesos colonizantes, que perviven como secuelas, heridas abiertas y sangrantes del colonialismo moderno, para desplazarse a la resistencia de dicha hegemonía y a la recuperación de prácticas descolonizantes. El multiculturalismo radical es policéntrico, desafiando la división margen/centro, rechazando las comunidades unificadas y esencialistas para dar paso a pluralizaciones polimorfas, inestables, múltiples, situadas históricamente, mutuamente permeables y en cambio (Lugones, 2005) donde “las diferencias no deben contemplarse con simple tolerancia, por el contrario, deben verse como la reserva de polaridades necesarias para que salte la chipa de nuestra creatividad dialéctica” (Lorde, 1984, p.37).

Las comunidades multiculturales derriban las creencias de que las diferencias son la causa de nuestra separación o sospecha, o la idea de que para hacer comunidad es necesario despojarnos de lo que nos separa, como propone el

feminismo de las mujeres de color (Moraga, 1988). Transformar este pretexto patético permite reconocer, visibilizar y apreciar las diferencias como fuerzas para el cambio (Lorde, 1979), creando estrategias, espacios de encuentro y rituales que den a conocer nuestras perspectivas y establezcan alianzas y conexiones. Identificar las diferencias para nombrarlas y utilizarlas como herramientas personales poderosas, porque como afirma Audre Lorde (1979) “sin comunidad, no hay liberación. Solo hay el más vulnerable y temporal armisticio entre el individuo y su opresión” (p. 91).

En la comunidad de diferentes no todos los seres humanos y no humanos tienen las mismas opresiones, ideologías o llegan a las mismas soluciones, lo que los ubica en distintos lugares y reconoce distintos privilegios. Estas diferencias muestran tensiones y divergencias comunitarias que es necesario relevar y considerar al momento de observar y conceptualizar la comunidad. El reconocimiento de las opresiones como diversas permite visibilizar las diferencias, reconociendo las genealogías y herencias en vez de empezar todo de nuevo. Las afinidades distintas no se oponen, como refiere Anzaldúa: “yo con mis propias afinidades, y mi gente con las suyas, podemos juntos transformar al planeta” (1988b, p. 168).

Desde el orden patriarcal se jerarquiza la diferencia, percibiéndola como oposición y utilizándola para la dominación, donde bien-mal, mente-cuerpo, Naturaleza-cultura, blanco-negro son artimañas que articulan la sociedad dicotómicamente para favorecer el control y la propiedad, imponiendo exigencias y obligaciones diferentes, asociadas a roles y mandatos de género. Ante esto, los feminismos se muestran críticos, proponiendo la recuperación y la valorización de la diferencia como discurso político anticolonialista, equiparando las diferencias y realzando las particularidades que permitan el entramado de lazos asociativos polifónicos y diversos, que es lo que permite hacer florecer lo plural, lo pluriversal (Millán, 2011), porque “siempre es una diferencia de fuerzas lo que conlleva movimiento” (Cixous, 1995, p.36).

Incorporar los feminismos en la conceptualización de la comunidad es evitar asumir una comunidad ingenua y, por el contrario, reconocer las diversidades, diferencias, problemas y conflictos para incorporarlos y ponerlos en común. Al hacerlo, como afirma Riversa Cusicanqui, se funda un proyecto más orgánico, similar al que proponen las mujeres a través del tejido, donde “la práctica femenina teje la trama de la interculturalidad a través de sus prácticas: como tejedora, ritualista, creadora de lenguajes y de símbolos capaces de seducir al otro y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes” (2010, p. 12).

Bordados como guardianes de lo común.

Lo común no es una producción espontánea, ya que se inventa y se crea a partir del desarrollo permanente de nuevas prácticas. Esta capacidad de lo común da cuenta de su principio emancipador capaz de introducir transformaciones a lo establecido, relevando las rupturas y emergentes para establecer y producir una nueva institución, una praxis con fin propio (Dardot, 2019). Lo común son prácticas transformadoras de lo instituido, son praxis instituyentes que logran no sólo introducir transformaciones a lo instituido sino también producir institución en el sentido del autogobierno (ibid). En este contexto, el bordado se configura como praxis instituyente de lo común porque crea, recrea e instala una institución, con formas y modos propios de transformar lo instituido.

Bordar es inapropiable y escapa al dualismo ser y tener para hacer-se una y otra vez, superando la mecánica de la fabricación técnica para crear algo nuevo, pero al mismo tiempo considerando las condiciones históricas heredadas e intersecadas en cada persona. Definir el bordado como praxis instituyente de lo común permite evidenciar el ejercicio continuo de su renovación más allá del sujeto creador, autoproduciendo un sujeto colectivo. Cuando una bordadora convoca un Círculo de Bordado, llegará un punto en el que este se desarrollará independiente de ella, “podría incluso ausentarse y el bordado continuará sucediendo” (Sofía, 1º Círculo de Bordado, 2020). Por tanto, puedo afirmar que bordar es una acción

producida en el curso mismo de la práctica, se lleva a cabo en un hacer y un hacerse compartido, en el fluir constante del encuentro entre la materialidad y el gesto textil, ya que al igual que toda praxis instituyente de lo común es inapropiable, recreándose solo en las relaciones de cooperación y colectividad.

Según lo que he observado, el bordado propone a la comunidad un tipo de interacción social que posibilita que las personas se encuentren, facilitando la coordinación y acomodo temporo-espacial, al mismo tiempo que establece la ritualización corporal, gestual, conductual que permite la acción y la comunicación. Los códigos que surgen a partir de esta interacción son multifacéticos, escenarios múltiples creados para su desenvolvimiento; el cuerpo, la tela, el encuentro entre los cuerpos, la conversación, la cromática, las texturas son soportes en los que la comunidad puede apreciar la profusión de experiencias. La relación entre la comunidad y el bordado dependerá del vínculo específico que se establezca con la práctica textil, el territorio en el que se desarrolla y de los sentidos que le otorguen sus participantes. Estas cualidades le dan parcialidad al hacer textil y permiten la resistencia a la universalidad de experiencias, relevando las posiciones ni homogéneas ni hegemónicas que promueven un estilo de hacer comunidad donde todas pueden ser escuchadas.

El bordado fortalece el tejido comunitario y promueve el diálogo y cuidado mutuo, nutriendo a la comunidad y facilitando escenarios de encuentro, los que se configuran como constelaciones comunitarias circulares, gestionados por los cuerpos activos ubicados concéntrica y horizontalmente. Los cuerpos que comparten el mismo centro interactúan de forma dialógica y recíproca, gestionando el espacio de manera activa para que lo que ocurra dentro circule con proximidad y comodidad. La ocupación del espacio se orienta hacia un lugar común, definiendo límites imaginarios establecidos por movimientos y patrones de interacción espacial, como lo que se observa en las siguientes imágenes, donde por un lado muestro una fotografía de un Círculo de Bordado presencial y por otro el esquema de interacción espacial de ese encuentro.

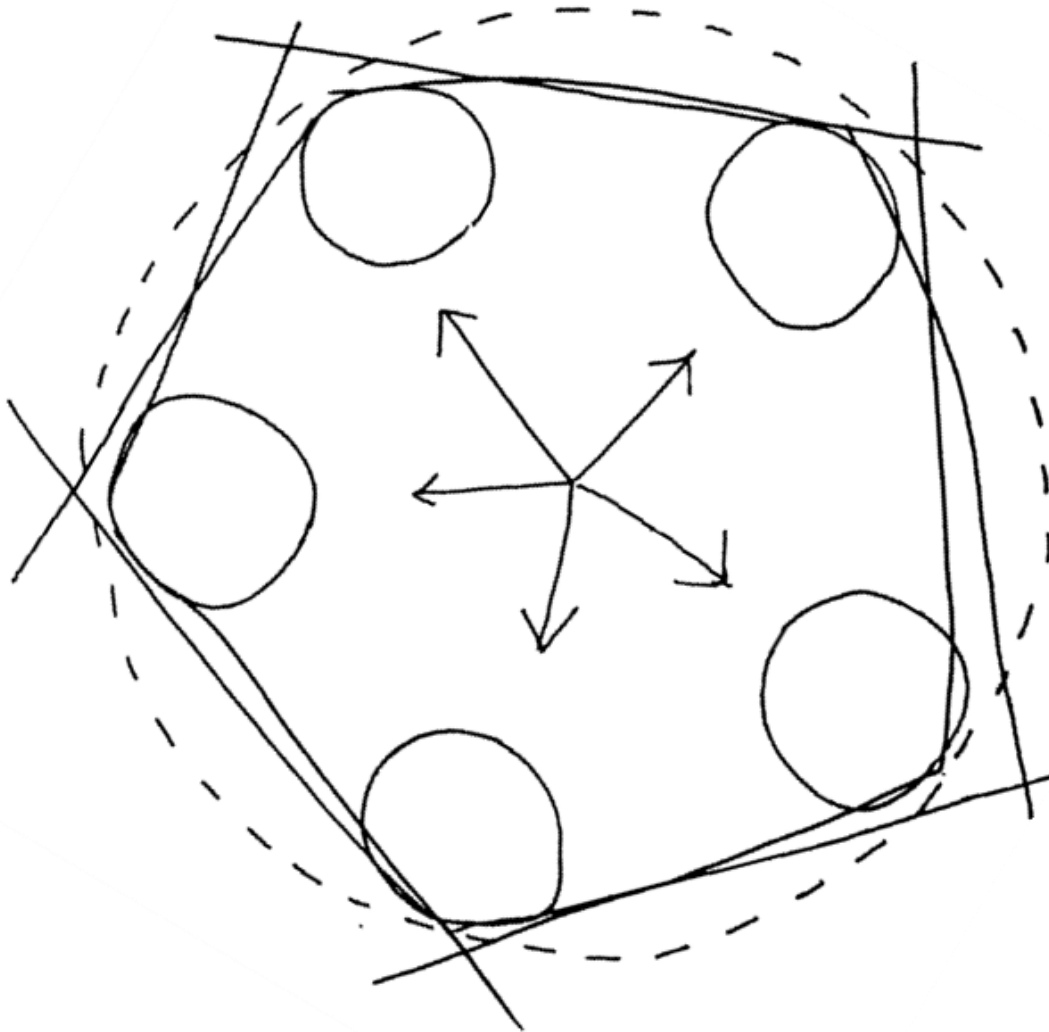
Imagen 11.

Fotografía del Círculo de Bordado: Habitar el cuerpo a través de los hilos.



Imagen 12.

Esquema de interacción espacial.



En las imágenes observo la disposición concéntrica de los cuerpos, disponibles físicamente para lo que ocurre al centro, funcionando como una plataforma de rebote, donde todo lo dicho permeará a las demás bordadoras, pero también en la bordadora que lo enuncia. Además, registro el rango de movimiento de las bordadoras, dando cuenta de que el Círculo permite que todas se observen al

mismo tiempo. Por otro lado, el contorno circular punteado representa la disponibilidad del círculo ante los requerimientos del entorno, configurando un espacio permeable a la luz, la temperatura del ambiente, el ruido, los olores, el lugar donde se depositará el cuerpo, sea silla, suelo, cojín, pasto, cama u otra superficie. En el Círculo digital se producirá de forma similar, pero esto será profundizado más adelante.

El bordado en relación a la comunidad se define como un modo particular de encuentro y participación que reconoce como potencial creativo la multiplicidad de experiencias y saberes y la autoconvocatoria como primer ejercicio de presencia. Los espacios de bordado se hacen comunitarios en “el hacer desde las manos” (Tatiana, 1° Círculo de Bordado, 2020), “en el conversar” (Ximena, 1° Círculo de Bordado, 2020), en el juntarse a aprender (Gina, 1° Círculo de Bordado, 2020), en “el compartir cotidiano” (Ana Belén, 1° Círculo de Bordado, 2020), en el “intercambio de materiales” (Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020), en el “hacerse acompañamiento mientras cada una está en sus procesos” (Cristina, 2° Círculo de Bordado, 2020) y en el compartir la intimidad mientras se zurcen colectivamente las heridas y se colectiviza el cuidado (Paz; Jessica, 2° Círculo de Bordado, 2020). Porque el gesto textil del ir y venir atravesando la tela se encarna en el cuerpo plural y define un movimiento compartido, una coreografía, un ritmo común que establece otro tiempo y otra lógica de trabajo y de vínculo (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020).

Las personas que bordan están conectadas por medio de “lazos y límites invisibles de complicidad colectiva” (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020) que enseñan sobre “interacción entre las personas” (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020) y que crean una pausa en la rutina para observar lo que sucede dentro, de cada una, de la tela y del Círculo de Bordado. El bordado se articula como un “territorio de encuentro entre diferentes” (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020) que favorece la apertura (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020) y hace florecer una “sabiduría colectiva” (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020) que abraza y contiene (Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020), que hace que resuenen las experiencias de las otras en

cada bordadora y que invita a la comunidad a superar los estereotipos de géneros que le fueron impuestos al bordado, para convocar a todas las personas en diversidad a que se beneficien de los espacios de interacción que “involucra el hacer desde las manos” (Cristina, 1° Círculo de Bordado, 2020).

Aunque se aprenda a bordar sola, o viendo un tutorial de Youtube, se reedita un ejercicio colectivo toda vez que se deja registro de lo común en la tela, al mismo tiempo que mientras se borda están presentes las personas con las que se borda, a quiénes se les borda, qué se transforma cuando se borda, y el relato que está detrás de la tela de quién borda (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020). El bordado siempre será comunitario, incluso cuando la bordadora borde aparentemente sola, porque la comunidad supera la suma de cuerpos reunidos y deviene del imaginario, las memorias corporales, la historia de la bordadora y el territorio en el que habita.

El bordado es soporte de memoria personal y colectiva, que en tanto práctica interpretativa permite resignificar las vivencias y descriptar relatos del pasado a modo de “vehículo de la memoria”, como llama Elizabeth Jelin (2002) a las expresiones que incorporan el pasado performativamente y lo repiensa por medio de la materialización de hitos espaciales y temporales. En la construcción de memoria histórica de las violaciones de derechos humanos en el pasado reciente de Abya Yala, el bordado ha plasmado creativamente los relatos de resistencia y subversión, relevando las experiencias encarnadas y perspectivas situadas de sus protagonistas a modo de descenso contra la violencia, evitando la desmemoria y creando un sistema de alarma comunitaria que despierta del adormecimiento y evita el olvido (Gargallo, 2014; Uribe, 2009).

En este contexto, reconozco que la memoria personificada por el bordado se traspasa por medio de tres soportes, el primero es la materialidad textil, donde se representa y se plasma la imagen, el fragmento de la realidad que requiere ser recordado; el segundo es la atmósfera espacial producida en los espacios de bordado colectivo, recreando una y otra vez el espacio cómodo y de complicidad requerido para hacer y hacer-se; y en tercer lugar, el aprendizaje del bordado,

heredando tanto en el pensamiento textil como la gestualidad necesaria para lograr la replicabilidad de la práctica.

Con respecto al aprendizaje del bordado como práctica de memoria, existe un traspaso transgeneracional del oficio textil por medio de recuerdos que al parecer fueron experimentados de manera tan doméstica que al momento de verificar las coincidencias entre las bordadoras son percibidos con sorpresa y ternura (notas de campo). Las memorias que surgen de los recuerdos textiles son sensoriales, auditivas, táctiles, memorias corporales que permiten que, aunque el oficio no se realice con cotidianidad, nunca se olvide. Ximena recuerda las herramientas que su abuela utilizaba para hacer telar de lana de oveja (1° Círculo de Bordado, 2020); Cristina recuerda que ella y su hermana cuando eran niñas jugaban con los hilos, máquinas y telas de su mamá (1° Círculo de Bordado, 2020); Michel recuerda las polleras y blusas bordadas que hacía su abuela (1° Círculo de Bordado, 2020); Paz recuerda que a escondidas, entre las telas, jugaban junto a su hermana, “a destrozar las cabezas de alfileres de la boutique de su abuela” (1° Círculo de Bordado, 2020); Tatiana recuerda que su abuela quiso enseñarle a sus tías a bordar y a tejer, pero ninguna quiso aprender hasta que llegó a ella (1° Círculo de Bordado, 2020); yo recuerdo el sonido de la tijera cuando mi abuelo cortaba la tela que usaría para hacer pantalones. Como hice referencia en el apartado “Bordar contra la mala memoria”, las participantes dan valor al bordado heredado por sus antepasadas considerando que su recuperación es reivindicación de la memoria que las habita y de los aprendizajes traspasados (notas de campo; Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020)

Además, el bordado como ejercicio de recuperación de memoria es utilizado para fortalecer la identidad indígena por medio de la confección de vestimentas tradicionales, como es el caso de la comunidad Kitukara, que a través de la actualización de las prácticas textiles volvieron a conversar con las abuelas y recordaron historias, el idioma, algunas costumbres y recuperaron relatos de experiencias de racismo y discriminación colonial (Ana Belén, 1° Círculo de

Bordado, 2020). De esta manera, tareas como coser, descoser, zurcir, bordar, son actos materiales que se convierten en metáforas literales de transformación de la realidad (Pajaczkowska, citado en Pérez-Bustos, 2016), que permite recuperar la memoria y al mismo tiempo revisarla, repensarla para cercenar y cicatrizar los quistes enquistados en el propio cuerpo y evitar el olvido.

Círculo de Bordado digital como práctica feminista de reproducción comunitaria.

El Círculo de Bordado digital es un espacio de conexión intergeneracional entre personas, es un intersticio para reproducir lo común, es encuentro entre mujeres (Tatiana; Michel, 1º Círculo de Bordado, 2020) que pueden conocerse previamente o no (Cristina, 1º Círculo de Bordado, 2020), pero que están disponibles para compartir y aprender a partir de los relatos íntimos sobre sus reflexiones y experiencias (Sofía, 1º Círculo de Bordado, 2020). El Círculo les permite a las bordadoras hacerse compañía, evitar sentirse solas (Cristina, 1º Círculo de Bordado, 2020) y reconocer las experiencias comunes que las atraviesan, relevando que no es solo la práctica y el lenguaje textil, sino que también las vivencias, sensaciones e historias, sincronías de temas sobre construirse mujeres desde la multiplicidad que esto implica (Cristina; Jessica; Paz; Ximena; Tatiana, 1º Círculo de Bordado, 2020). El procedimiento es evocador y al mismo tiempo contingente, lo que permite captar relatos menos coherentes, elusivos o estables y hacer emerger diversos lenguajes, viendo qué se dice y cómo se dice, por medio de qué se borda y cómo se borda.

La atmósfera producida a partir del Círculo de Bordado digital, fue posible, en gran medida por la capacidad de autorregulación que el colectivo dispone sobre sí mismo, lo que siguiendo a Raquel Gutiérrez (2014) se entiende como la posibilidad y capacidad de modificar o equilibrar a lo largo del tiempo las normas a las que han de ajustarse o los fines que se proponen alcanzar, facilitando el reconocimiento de experiencias comunes y develando las violencias que atraviesan a las bordadoras a pesar de las diferencias territoriales existentes según donde habitan, potencia

sanadora del bordado que desarma las nociones tradicionales aprendidas para pensar colectivamente, “para crear nuevas maneras de nombrar” (Sofía, 1° Círculo de Bordado, 2020) y para transformar las violencias desde la reivindicación de las memorias textiles, desde el reconocimiento de las diversas identidades (Paz; Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020) y desde la construcción de espacios cómodos, no jerárquicos y afectivos (Tatiana, 1° Círculo de Bordado, 2020), que articulan redes y les permite tomar conciencia de que son parte de un tejido mayor que las contiene (Michel, 1° Círculo de Bordado, 2020). Llevado a una metáfora textil, el Círculo de Bordado digital, como se muestra en la imagen a continuación, es como el bordado de hojas, las que desde el frente se ven como puntos separados, pero al dar vuelta la tela, al mirar por el revés es posible verlos unidos entre sí, enredados, son el mismo hilo, al igual como las bordadoras que participan del Círculo (Paz, 1° Círculo de Bordado, 2020).

Imagen 13.

Bordado realizado por Paz Plaza



Imagen 14.

Reverso de bordado realizado por Paz Plaza



De esta manera, a partir de lo analizado, afirmo que el Círculo de Bordado es una práctica feminista de reproducción comunitaria toda vez que tanto su proceso como su fin es la transformación radical del orden patriarcal a través de la articulación colectiva de las personas en interacción y por medio del uso de la

creatividad como posibilidad de emancipación, relevando las experiencias de mujeres y sexualidades y géneros no binarios para escuchar sus voces y sus modos de hacer y de hacer-se. Es por esto, que los Círculos de Bordado utilizan diversos soportes para evidenciar los distintos lenguajes y así entregar información sobre las múltiples experiencias, además de utilizar indicaciones textiles que abran temáticas que han estado ausentes y silenciadas del discurso hegemónico.

El Círculo de Bordado se define como un espacio crítico para repensar el modo de habitar, cuestionando las estructuras rígidas para proponer nuevos modos, más holgados y en conexión con el entorno, abordando temas relacionados a las sexualidades, afectos, vivencias, cuerpo-territorio, violencias, colonialismo y cualquier otra dimensión que deba ser cuestionada de acuerdo al contexto de opresión específico. Es por esto que los Círculos son flexibles y se acomodan a las necesidades de las comunidades y de los contextos históricos, pudiendo desarrollarse tanto de manera presencial como digital, como ha ocurrido en esta investigación.

Además, puedo afirmar que la digitalización del bordado facilita la creación de una comunidad remota, no ocupa un espacio físico, sino que ocurre en el ciberespacio, utilizando las tecnologías digitales para hacer el mejor uso posible de ellas, juntando a personas que debido a la lejanía posiblemente no se habrían encontrado (Cristina; Jessica, 2° Círculo de Bordado, 2020). La digitalidad del Círculo no será entendida como virtualidad, ya que esta hace alusión a una realidad artificial generada por programas informáticos que sólo existen mientras está activa la máquina que la produce, mientras que lo digital se refiere a la codificación de la información que puede ser traducible de forma compleja y eficaz (Levy, 2007).

El uso de la digitalidad entre las bordadoras participantes de esta investigación es cotidiano, de hecho, una de las plataformas digitales más utilizadas es Instagram, que según refieren es ocupada para conocer el trabajo que cada una realiza (Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020), los enfoques que cada bordadora le da a su práctica (Tatiana, 2° Círculo de Bordado, 2020), y para establecer vínculos afectivos, donde

el “seguir” a la otra se transforma en una manera de estar en contacto (Soffá, 2° Círculo de Bordado, 2020). A pesar de las ventajas de esta plataforma y de otros espacios digitales, refieren que puede ser un arma de doble filo, donde el hacer, aparecer o desaparecer un personaje permite mostrarse, pero no permite conocer en profundidad las experiencias de esa persona (Paz, 2° Círculo de Bordado, 2020), además de que la relación siempre carecerá del contacto corporal (Paz; Jessica, 1° Círculo de Bordado, 2020), y de que no todas las personas cuentan con la tecnología y el manejo técnico suficiente, lo que genera una brecha generacional y de clase con las que no poseen este capital, tanto económico como de conocimientos.

A partir de la realización de los Círculos de Bordado digital, puedo afirmar que, en la digitalización de la experiencia de bordar con otras, hay dos elementos que destacan en relación al bordado presencial. El primero es el cuerpo de la bordadora y el segundo es el uso del espacio. En relación al cuerpo, se aprecia que este se manifiesta de manera distinta en la digitalidad que en la presencialidad, ya que si bien se hace presente, es posible apreciarlo solo por medio de la imagen que permite la cámara, sin poder mirar, sentir, ni distinguir con claridad cuáles son las características que lo definen, cómo es su rango de movimiento, cómo dialoga ese cuerpo con los demás elementos del ambiente, cómo se involucra en la práctica textil, o cómo interpela corporalmente al otro cuerpo. Por otro lado, el uso del espacio también se construye de forma distinta; la interacción espacial, los elementos del ambiente y el modo en cómo se ocupa el espacio se ven modificados. En el Círculo de Bordado digital, cada bordadora dispone de su propio espacio, siendo este el taller, dormitorio, patio, living u otro, y desde la pantalla, comparte y dialoga con las otras bordadoras. Esta experiencia permite que la otra se introduzca inmediatamente en el espacio privado, a la intimidad de espacio propio, situación que desde lo presencial no ocurre, debido a que en general los Círculos de Bordado se realizan en espacios comunes.

Desde una reflexión ciberfeminista, la actualidad nos habla de nuevos escenarios públicos-privados, que permiten organizar, desplegar nuestras luchas e impulsar nuevas formas de articulación, acercando la posibilidad de crear comunidades afines, con intereses comunes, que mediados por Internet integran la esfera pública a la esfera privada para construir nuevas formas de política (Peñaranda, 2019). La digitalización visibiliza las creaciones feministas en Abya Yala, donde tanto artistas como activistas muestran su trabajo artístico a bajo costo y de forma masiva, consiguiendo revertir la resistencia presentada por espacios hegemónicos de promoción de arte que se resisten a presentar obras creadas por mujeres. Lo digital conforma el lugar privilegiado para la exposición de muchas de las propuestas actuales, convirtiéndose en una plataforma de difusión y de encuentro (Antivilo, 2013). A inicios de los años 90, Donna Haraway (1991) ya anticipaba en Manifiesto Cyborg, la ruptura de las dicotomías y la interacción de organismos (vivos o no) en la generación de nuevos tipos de subjetividades, nuevos tipos de organismos cibernéticos o ciborgs que penetran en los cuerpos de las personas y difuminan las líneas entre lo natural y lo artificial para proponer un sistema polimorfo de interacción, a partir del alejamiento del esencialismo y del fortalecimiento de un mundo amalgamado por afinidades y no por identidades.

Lo digital representa a la bordadora por medio de la imagen, entregando la información que cabe en una pantalla. Cada bordadora tendrá acceso a una porción de la representación de la otra bordadora, y lo demás será rellenado o completado de manera automática por cada subjetividad. A través de la pantalla es posible ver un cuerpo fragmentado, donde la cara, el torso y la voz toman protagonismo. Lo que se dice y se expresa facialmente es lo aparentemente relevante, y será por medio de estas fracciones, el modo por medio del cual se producirán vínculos, construcciones de sentido, discursos y relaciones, como es posible observar en la siguiente imagen, donde se ve como cada una mueve la parte superior de su cuerpo y por medio de esto replica expresiones de complicidad y gestos textiles comunes.

Imagen 15.

Captura de pantalla del Círculo de Bordado digital Habitando Pliegues.



Otro de los elementos relevante en la digitalización del Círculo de Bordado es el uso del espacio, donde si bien se hace más presente la individualidad (cada bordadora en su pantalla), surge una dimensión sincrónica en relación, siendo posible mirar a todas las personas al mismo tiempo, incluso a mí misma, teniendo un rango visual mayor que un espacio presencial. Junto a esto, se destaca que a pesar de que aparentemente cada una realiza su bordado de manera individual, está siendo intervenida por la otra y por la propia tela a pesar de la digitalización, ya que hay diálogo por medio de palabras, gestos y modos en cómo se borda. Esta gestualidad simultánea es reflejo de la atmósfera afectiva que logra generarse a pesar de la digitalización, logrando la intimidad, calidez, complicidad propia de los Círculos de Bordado presencial.

La digitalización del espacio de bordado colectivo implicó nuevos acuerdos y acomodos que permitan conformar, vivir y mantener el vínculo que se logra en los encuentros presenciales, estableciendo códigos explícitos como los que le sugerí a las bordadoras cuando comenzamos el encuentro y otros implícitos, como no interrumpirse, poner atención a lo que cada una plantea, no extenderse demasiado

para que todas puedan compartir sus reflexiones o respetar la diversidad de y perspectivas. Lo mismo ocurrió con el establecimiento de límites, debiendo instaurar criterios comunes para llegar acuerdos, ya que, si bien en la digitalidad las personas pueden acceder a la intimidad de la otra por medio de la pantalla, esta puede poner fin a esa interacción, con el breve gesto tecnológico de abandonar el espacio compartido o apagar la pantalla, lo que ocurre también cuando aparentemente estoy mirando la pantalla, pero puedo estar mirando cualquier otra página abierta, haciendo como que estoy presente, pero en realidad estoy en otro “lugar”.

Si bien lo natural y lo artificial, siguiendo a Haraway (1991), tienen características que constituyen experiencias evidentemente distintas, ambas se construyen como formas de reproducción comunitaria, donde se comparte el oficio, pero también la vida, se articulan redes conspirativas y se fortalecen vínculos. Tanto lo presencial como lo digital permiten el surgimiento de atmósferas espaciales que remueven lo íntimo y promueven la creación de territorios de ocupación y movimiento compartido. Ambas tendencias son prácticas políticas de reapropiación y cuestionamiento sobre cómo se ocupa un determinado lugar y sobre la legitimidad social de las normas ante las prácticas corporales, generando una fisura por la cual pueden surgir nuevas posibilidades discursivas y de ocupación espacial. De esta manera, la digitalización se convierte en una dimensión de encuentro posible de seguir explorando, redefiniendo las fronteras, comprometiéndose con la parcialidad, desafiando el dualismo público-privado y asumiendo la difícil tarea de reconstruir los límites de la vida diaria en conexión parcial con otros (ibid.).

De esta manera, el Capítulo V concluye con la revisión de conceptos teóricos y su diálogo con las experiencias y sentipensares tanto de las participantes como mías, para dar paso al último capítulo, en el que, a modo de reflexiones finales, profundizo en las exploraciones a las que me invitó cada objetivo específico, los emergentes, los ausentes y las preguntas que surgieron en esta investigación, elementos que buscan dar continuidad a procesos creativos, asumiendo la construcción de conocimiento como un movimiento circular.

CAPÍTULO VI. REFLEXIONES FINALES

“El bordado tiene que ver con capturar el tiempo, yo lo siento como una práctica antisistema, porque hay una velocidad en la que vivimos a diario y el bordado viene a decirte no, esto es de otra forma, se hace despacio”.

(Jessica Morillo, 2° Círculo de Bordado, 2020)

Cerrar esta investigación se asemeja a concluir un bordado, nunca se sabe cuándo realmente está terminado, a veces depende de la premura del tiempo, de los encargos de otra persona, o de cuando la bordadora decide anudar. La principal similitud es que, en ambos procesos, cerrar no es realmente un cerrar, sino más bien es continuar, porque tanto el bordado como esta investigación continúan haciendo-se mientras son usados, leídos, regalados, desarmados, descosidos, desteñidos. Por tanto, las reflexiones finales, más que un cierre, son un intento por identificar algunas conclusiones, que en diálogo armonioso con lo que muestran y lo que no muestran los objetivos de esta investigación, permiten por ahora, terminar este relato.

El tiempo del bordado es un tiempo otro, ritmo constante y atento, observador de los entornos, texturas y temperaturas, viaje sencillo que hace recorridos transnacionales, sobrepasando las fronteras impuestas por las patrias patriarcales para hacer de otra manera. Se encuentran seres humanos y no humanos, comparten el oficio, los envuelve una atmósfera afectiva, diversa; maridaje delicioso que nos invita a reconocer las múltiples formas de tomar la aguja, de hacer memoria, de escribir a partir de un gesto común, de recrear otras maneras de construir conocimiento. Este capítulo contiene todo esto: exploraciones, emergentes, ausentes y preguntas.

Exploraciones

Cada uno de los objetivos específicos de este estudio se adentra en una selva, en un entramado, donde el bordado, a modo de brújula, guía el diálogo interdisciplinario y propone metáforas para profundizar en nuevas reflexiones. Siguiendo el hilo, comparto los descubrimientos registrados de acuerdo a cada exploración.

En relación al primer objetivo específico, exploración tendiente a conocer los discursos de bordadoras del suroeste de Abya Yala sobre el bordado colectivo, puedo afirmar que este estudio me permitió comprender que el bordado no sólo contiene discursos a modo de símbolos e imágenes, sino que además propone discursos por medio de usos del tiempo y del espacio, de escenarios, performances, estructuras de encuentros y atmósferas espaciales. Destaco la comprensión que hacen las bordadoras sobre el bordado como una práctica heredada a partir del hacer y del hacer-se, un sistema de codificación de experiencias asociadas principalmente a la resistencia ante el sistema moderno colonial de género y la politización de propuestas afectivas y espaciales de reproducir otras maneras de articulación entre comunidades humanas y no humanas, superando el absurdo antropocentrismo para vivirse Naturaleza.

Siguiendo con las exploraciones, el segundo objetivo definido como identificar el modo en que bordadoras habitan el cuerpo en el bordado colectivo, descubrí, descubrimos, los modos en los cuales las bordadoras participantes de este estudio habitan sus cuerpos, incorporando el “cuerpo-territorio” para conceptualizar con amplitud las relaciones que establecen en el bordado, desmintiendo la ilusión metafísica del individuo aislado, para informar, como sugiere Gago (2019), que nadie carece de territorio, todos, todas están situadas. En este contexto, identifico que el bordado surge a partir de un diálogo íntimo entre los distintos cuerpos (bordadora, textil y cuerpo plural), comprendiéndolo como un modo de habitar circular, una epistemología, un pensamiento textil situado y rizomático.

Con respecto al tercer objetivo: analizar de qué manera el bordado colectivo se constituye como una práctica feminista, concluyo que esta exploración me permite descubrir que el bordado colectivo tiene potencialidad feminista, en tanto quehacer subversivo, ya interpela al sistema patriarcal para favorecer la transformación social y el surgimiento de nuevas propuestas civilizatorias no centradas en la dominación. Además, observo que las propuestas feministas de las participantes poseen un evidente tinte decolonial, tanto en el sistema del arte, como en la crítica a las prácticas de cuidado, en la posibilidad de la recuperación y reparación de la memoria y en la deconstrucción de la categoría mujer.

El último objetivo, analizar y comprender si el bordado colectivo se constituye como una práctica comunitaria y qué características tiene, descubro cómo el bordado se instala como una praxis instituyente de lo común, que favorece una comunidad diversa y disidente, la “colectividad itinerante”, como afirma Paz (2° Círculo de Bordado, 2020), que es contenedor de lo común y que favorece la replicabilidad de la comunidad de manera autónoma, autogestionada, cooperativa y horizontal. El bordado colectivo, por tanto, resignifica el bordado como práctica de domesticación de la feminidad, utilizándolo para cuestionar la división público-privada, fortalecer el tejido social, promover la participación y resistencia comunitaria y la creación colectiva como modo de habitar.

De esta manera, mientras profundizo en las reflexiones surgidas por medio de cada objetivo, descubro nuevos elementos para robustecer el conocimiento sobre el hacer-se textil, reconociendo insistentemente que los lugares por los que han transitado la cronología textil feminista desparramadas por Abya Yala, sostienen las exploraciones que presento. Además, como en toda exploración, hubo imprevistos, novedades, que a modo de emergentes me mostraron elementos que no tuve presente en un principio y que su identificación puede colaborar con futuros descubrimientos.

Emergentes.

Tras la descripción de resultados por objetivos, profundizo en tres temas relevantes dando cuenta de las reflexiones que emergen, que brotan, que no tuve presente y que pueden ser la inoculación, el principio de futuras exploraciones. El ejercicio de identificar emergentes, evidencia que esta investigación no se reduce a las propiedades o procesos presentados, al contrario, devela su imposibilidad de reducción o dualismo. En este contexto, presentaré tres novedades.

Al primer emergente lo denominé “Revertir el despojo”, y pone énfasis en la sensibilidad al extractivismo académico (Grosfoguel, 2016) y a la violencia epistémica (Spivak, 2003) recurrentes en los procesos de producción de conocimiento y a las que se resisten las metodologías feministas. Esta es una crítica al saqueo de ideas, para evidenciar procesos de producción trasgresores que no se conciben como “junto y con” los seres involucrados y dan cuenta de la colonización discursiva de occidente que interpreta experiencias en nombre de la otra, sin permitir que hablen por sí mismas, con los diversos modos de habla que estas poseen.

La sensibilidad ante el despojo me invitó a diseñar un proceso en reciprocidad, donde a pesar de que instalé las preguntas, ellas decidieron cuándo y cómo respondían, por medio de la palabra, el gesto o del bordado, involucrando la atmósfera afectiva y la evocación que permite el textil. Esto provocó un espacio de diálogo horizontal, en el que todas las experiencias fueron significativas, también la mía, lo que se refleja en lo que advierte Sofía, cuando refiere “como vos dijiste que era para una tesis, y que eras psicóloga, esto como... mucho más pautas, preguntas, ping pong, y no, se dio un lugar súper horizontal en el que de repente era un gran encuentro” (2° Círculo de Bordado, 2020), evidenciando su percepción sobre las ciencias sociales, crítica profunda que a mi modo de ver, se vuelve una invitación a transformar el modo en cómo se está produciendo conocimiento, donde la sobrevaloración del pensamiento y el protagonismo de la experiencia humana, pierden valor y destruyen la expectativa al repetir modelos que de tan estancos

terminan pudriendo los brotes nuevos. Es necesario reconfigurar los límites, repensar la iluminación, destruir al genio, para desenfocar lo que en palabras de la dramaturga Manuela Infante (García, 2019), no tiene que ver con darle voz a las cosas, sino más bien metamorfosear, favorecer cambios estructurales, pasar de larva a mariposa.

Esta investigación, si bien es mi primer intento por construir conocimiento científico feminista, colabora con sentipensar otras maneras de hacer investigación, privilegiando la construcción colectiva de conocimiento y haciéndose cargo de producir procesos transformadores. Reflejo de esto son las afirmaciones de las bordadoras, las que relevan que los Círculos de Bordado Habitando Pliegues fueron espacios nutritivos y humectantes. Cristina, por ejemplo, afirma “estoy demasiado agradecida por este momento, este espacio en el que todas nos hemos encontrado, realmente también me animaba mucho volverlas a ver, escuchar, compartir ideas, a mí me ha dejado algo muy nutritivo” (2° Círculo de Bordado, 2020), Jessica refiere: “cada aporte me ha sido importante y también me ha generado mucha reflexión, pensamiento (...) está muy bueno generar el espacio no solo para bordar, sino que para pensar y reflexionar sobre esto” (2° Círculo de Bordado, 2020), y similarmente, Sofía afirma: “estuve toda la semana pensando en el encuentro y sacando conclusiones y despertaron un montón de cosas y otras me ayudaron a cerrar cosas que ya venía pensando y me voy super contenta” (2° Círculo de Bordado, 2020).

Por otro lado, concebir un espacio de producción de información que favorezca los vínculos y promueva la reproducción comunitaria, implica, además, ser respetuosa con las agencias de todas las participantes y tener en cuenta las dinámicas de poder y las relaciones de dominación implícitas en todo proceso de investigación, lo que requirió que yo, en tanto investigadora, estuviera abierta a enfrentarme al conflicto y dispuesta a sortear las diferencias que emergen, ejercitando la parcialidad y reconociendo mi posición situada (Gandarias, 2014).

De esta manera, puedo asegurar que el Círculo de Bordado, como metodología de producción de conocimiento, favorece la generación de un espacio beneficioso

y horizontal para todas las involucradas, mostrándose resistente y crítico ante el saqueo de ideas para revertir el despojo y relevar los aportes que realiza cada una, concibiendo el espacio como un territorio de encuentro entre diversas, donde se prioriza la autoría y el beneficio recíproco.

Siguiendo con la propuesta de identificación de emergentes, el segundo tema relevante es “En la producción de conocimiento se reproduce la comunidad”, en el que, siguiendo el hilo de la crítica al despojo, destaco que esta investigación muestra una comprensión de la comunidad como organismo autopoietico, que se produce y reproduce en todo momento, incluso en los procesos de producción de conocimiento. Esta sensibilidad, se vio reflejada en las consecuencias de provocar metodologías afectivas y encarnadas, donde el deseo de encuentro superó el espacio académico y aspiró a seguir en contacto, lo que se refleja con el diálogo espontáneo entre las bordadoras, al finalizar el 2° Círculo de Bordado (2020):

- Cristina (...) pensar en que desde acá va a nacer algo. Una idea, una lucha, algo, no sé, estoy un poco ahí a ver lo que va a salir.
- Paz: también me sumo ahí a las ganas de seguir conectándonos (...) así que ahí también invoco a que esté abierta esa posibilidad de hacer algo juntas.
- Yo: (...) si se quieren juntar, ahí están los correos, yo feliz comparto un espacio de nuevo, y también pienso en que sería muy *bacán* hacer una red latinoamericana de mujeres bordadoras.
- Jessica: adhiero a la red que estas planteando.
- Sofía: estaría bueno y como cada tanto proponer y así se sumarían más.
- Paz: apoyo la moción de la red. ¡Ahí está!, ese es el propósito.

Producto de esta conjunción, surgió Des-bordando Feminismos: Red de Bordadorxs Feministas, que reúne a más de 15 bordadoras y bordadorxs de Abyayala, específicamente México, Honduras, Costa Rica, El Salvador, Colombia, Ecuador, Brasil, Perú, Argentina y Chile. La primera convocatoria de la red fue invitar, durante el mes de marzo del año en curso, a dejar registro textil sobre lo que “necesitamos decir-bordar” a través de la intervención de mascarillas³³, recibiendo

³³ Durante la pandemia se acrecentó significativamente el uso de mascarillas, siendo en algunos contextos, implemento obligatorio para salir a la calle o para estar cerca de otra persona. Para la colectiva Des-bordando Feminismos, la mascarilla toma consideraciones políticas al asemejarse a

más de 80 fotografías con mascarillas bordadas y sus respectivos relatos, las que hoy se encuentran expuestas en el Instagram @desbordandofeminismos. Tras la convocatoria, la colectiva realizó un encuentro remoto con quienes enviaron sus fotografías, intercambiando reflexiones desde diferentes territorios. Según la organización independiente de noticias internacionales The Christian Science Monitor, con convocatorias como esta, las bordadoras “ponen patas arriba los estereotipos sobre la costura. En sus manos, la hermosa costura es un acto de protesta contra la violencia, cosiendo su dolor, resistencia y demandas de cambio” (Eulich, 2021), según la nota realizada a la colectiva en mayo de este año.

Imagen 16.

Fotografías de bordados convocatoria Desbordando Feminismos.



un bozal, implemento usado para cubrir el hocico de un animal, recordando la experiencia de muchas mujeres en el contexto patriarcal, que han sido silenciadas, calladas y oprimidas.

De esta manera, reconocer que en los procesos de producción de conocimiento se reproduce la comunidad, impacta en la comprensión tradicional de resultados en tanto proceso lineal y estandarizado, sobrepasando las fronteras académicas para tomar conciencia de la multiplicidad de movimientos que generan las investigaciones. Este es un aprendizaje que invita a las investigadoras e investigadores a ser sensibles y responsables con las repercusiones que los procesos investigativos tienen con las comunidades con las que se vinculan, evidenciando que las estructuras pueden fracturarse, por lo que es necesario decidir con claridad cuál es la estructura que se desea fracturar.

Para finalizar, el último emergente que destaco es el denominado “Interdisciplina ojo-mano-corazón”, trilogía de creación propia que releva un modo de investigar que incorpora las dimensiones corporales, emocionales y afectivas que imbrica todo proceso de investigación, de manera de, como afirman Gandarias, Fulladosa y Osorio (2021), otorgarles valor y legitimidad epistémica a estas dimensiones de conocimiento. El elemento ojo-mano-corazón se hace presente en esta investigación al momento de incorporar el cuerpo en el proceso de producción de conocimiento, abriendo una dimensión epistemológica novedosa, que implica repesar desde la técnica hasta la observación del propio cuerpo. Ojo-mano-corazón nace desde la auto observación, como la trilogía de imágenes que presento a continuación, en la que queda plasmado el deseo de mirarme desde la foto capturada por otro, poniendo atención a cómo se dispone mi cuerpo mientras bordo, como dialoga con la tela o cual es la relación con el entorno.

Imagen 17.

Fotografías de proceso de autoobservación.



Investigar desde el cuerpo me dispuso a la interdisciplina, aproximándome al estudio del espacio, ritmo, movimiento, geografía, visual, arte y danza, para lograr comprender experiencias que la palabra no contenía, como lo referido por el Núcleo Milenio de Movilidades y Territorio Movyt (2021), en la nota realizada sobre mi trabajo, en la que dice que “esta investigación es un aporte para las ciencias sociales -disciplina que privilegia el uso de palabras pues al hacerla dialogar con otros soportes, incorpora gestos, espacios, texturas y materialidades para comprender las experiencias de las bordadoras”³⁴.

La interdisciplina se sostiene en la conjunción de comunidades diversas, perspectivas y saberes distintos que se encuentran a generar nuevas preguntas porque reconocen que cruzar los límites tradicionales establecidos entre las disciplinas académicas permite la generación de procesos más pertinentes y

³⁴ Disponible en <https://www.movyt.cl/index.php/prensa/noticias-movyt/entre-bordar-y-ser-mujeres-habitar-el-cuerpo-a-traves-de-los-hilos/>

contundentes. El placer por la interdisciplina, denominado por mí como ojo-mano-corazón, fue una invitación realizada por el bordado, técnica en la que se requiere la coordinación de los distintos para llegar al acuerdo.

En este contexto, uno de elementos inconclusos y que me resulta más interesante es que si bien yo conceptualicé, estudié y miré el cuerpo, fue un desafío incorporar mi propio cuerpo durante la escritura, este se hacía presente a través de dolores en los ojos, cuello o espalda tras largas jornadas sentada en la misma posición, develándome cómo la investigación afecta y tiene efectos en quien investiga, y sorprendiéndome con que esos dolores, mis dolores corporales, no encontraron espacio en esta investigación. Asumo esta interrogante con desconcierto, observándola como una tensión que problematiza el hacer-se y que me instala en el lugar del “no saber” cómo incorporar mi propio cuerpo mientras escribo. Lo mismo me ocurrió con la escritura en primera persona, presencia compleja, que a ratos salía espontáneamente y en otros lo sentía pudoroso, como si el escribir en primera persona le quitara valor o no cumpliera con los requisitos de supuesta objetividad y neutralidad académica. La escritura en primera persona se volvió una decisión política, que, en el fondo, sugiere que una investigación escrita en primera persona es más compleja, ya que el conocimiento producido no solo viene de lo que ocurre afuera, sino también de lo que ocurre dentro de la investigadora, conjunción embriagante y polifacética.

Según Biglia y Zavos (2009), estas interrogantes son propias de una investigación activista, en la que las situaciones de incertidumbre que implican alejarse de la comodidad y de lo conocido, invitando a la investigadora a cuestionar y a problematizar el proceso investigativo, los efectos y las experiencias desconcertantes. Como afirma Spivak (2003), implica estar vigilantes de nuestras propias prácticas, y al mismo tiempo, romper el dualismo investigación versus activismo, apuntando a lo que Fulladosa-Leal (2015) denomina “espacios entre”, para considerar las múltiples posiciones movilizadas por las que investigadoras y

participantes podemos transitar y evidenciar el placer de combinar la actuación académica con los ámbitos de lucha.

De esta manera, con la propuesta “Interdisciplina ojo-mano-corazón” doy por finalizados los emergentes identificados en esta investigación, recalcando que son lo que he reconocido hasta ahora, pero que de todas maneras es posible de continuar engrosando.

A continuación, la intención es recoger los elementos que estuvieron ausentes de este estudio, tanto por decisión investigativa como por mi imposibilidad de ver, percibir, sentir, escuchar otros elementos.

Ausentes

El reconocimiento de elementos ausentes, no tiene que ver con la falta o la carencia, si no que más bien responde a la intención de explicitar, una vez más, que esta es una investigación situada, tanto a nivel epistemológico como geopolítico, ejercicio relevante que evita la generalización y la homogeneidad de las experiencias y de las perspectivas de análisis. Además, el ejercicio de reconocimiento de los ausentes evita la imperfectibilidad, anhelando que la información aquí contenida continúe transformándose, detectado algunos caminos por donde podría seguir su tránsito. De acuerdo a esta propuesta, al finalizar este estudio, reconozco cuatro ausentes.

El primer ausente es la “relación urbano-rural”, elemento que da cuenta de una de las características principales desde donde se habita y que informa sobre la correlación que se establece entre estos espacios, reconociendo que tanto material como simbólicamente la relación urbano-rural es uno de los sostenedores del hacer textil. En este contexto, aseguro que, si bien las participantes informan sobre sus territorios y la relación que establecen con él, durante esta investigación, inconscientemente no profundicé sobre la diferencia de ser habitante de un espacio urbano a habitar uno rural. Creo que esta diferenciación es fundamental para evitar la hegemonía de la experiencia citadina, visibilizando cómo los conflictos,

construcción comunitaria, producción textil, relación cuerpo-territorio es distinta en cada contexto y cómo ambos espacios se retroalimentan mutuamente.

De la misma manera, el segundo ausente es el “bordado como trabajo no asalariado”, aludiendo a que trabajar “por amor al arte” es una dinámica recurrente en el mundo de la costura y que da por sentado que una persona, generalmente mujer, debe ofrecer gratuitamente este servicio, al coser los botones de las camisas, zurcir los calcetines o hacer la basta a los pantalones. La naturalización de esta práctica se vincula con la experiencia de muchas mujeres que encuentran en la industria textil una posibilidad de inserción laboral, debiendo trabajar largas jornadas con bajos sueldos. Ambas experiencias son la punta del iceberg de un problema estructural, que se sostiene en prácticas de cuidado invisibilizadas y no pagadas ejercidas por mujeres y en la precarización de la industria textil, experiencias que probablemente están presente en las bordadoras participantes de esta investigación. Profundizar en el bordado como trabajo no asalariado podría ser un aporte significativo para esta temática, ya que permitiría conocer otra dimensión del trabajo de las bordadoras, no romantizar el hacer textil, evidenciar la crisis de los cuidados y la estructura social desigual y reconocer un elemento fundamental que acompaña a la genealogía del textil en Abya Yala.

El tercer ausente en esta tesis es el “bordado como arteterapia”, donde si bien profundicé en el bordado como arte y en su potencial creativo como herramienta de expresión emocional y tramitación afectiva, no lo conceptualicé como arteterapia y tampoco lo hicieron las bordadoras durante los Círculos de Bordado. Sin lugar a dudas es una dimensión abierta que permitiría profundizar en el rol del bordado en el diálogo entre la psicoterapia y el arte, medios que promueven cambios significativos en las personas y potencian su bienestar. Además, incorporar arteterapia como marco conceptual y metodológico en el campo investigativo, podría brindar técnicas y herramientas de análisis y producción de información que abran nuevas posibilidades materiales y epistemológicas.

El último ausente identificado por ahora es el “diálogo con otros feminismos”, ya que, si bien la opción de realizar esta investigación desde una epistemología feminista decolonial responde a requerimientos teóricos y metodológicos de situarse, esta es una de muchas propuestas feministas que podrían haber dado encuadre a las reflexiones aquí plasmadas. De todas maneras, habría sido interesante profundizar desde el feminismo poscolonial, la economía feminista, los feminismos chicanos y negros o desde el feminismo autónomo, pero al mismo tiempo, reconozco que estos feminismos se entrelazan y están presente de una u otra manera en este proceso, ya que genealógicamente el feminismo decolonial se ha alimentado de ellos. Con la incorporación de estos feminismos sería posible conocer la implicancia del bordado en las luchas antirracistas, hacer un análisis sobre la presencia del bordado en las cadenas económicas tanto de la reproducción de la capital como de la reproducción de la vida o reflexionar en torno a la injerencia del bordado en la experiencia de bordadoras fuera de la matriz occidental, y de esta manera ampliar el análisis hasta aquí realizado.

Concluyendo con la identificación de los ausentes, comparto algunas preguntas que me surgen al finalizar este proceso, preguntas ingenuas, sentidas, cotidianas y profundas que pueden iluminar futuras creaciones.

Preguntas

Preguntar es abrir este proceso al surgimiento de nuevos puntos de vista, estimular la conversación, imaginar otros escenarios posibles, favorecer ambientes reflexivos, potenciar la creatividad y la innovación. Preguntar puede ser el inicio de nuevas posibilidades y refuerza mi deseo de darle continuidad a este trabajo, fantasear con las múltiples formas en que se puede convertir. Por esto es que, para finalizar, propongo cinco interrogantes:

¿Cómo desarrollar procesos de investigación en ciencias sociales que involucren al cuerpo de la investigadora, reconociendo que este es el primer lugar desde donde conocemos?

¿De qué manera es posible desarrollar procesos de investigación interdisciplinarios que apunten a construir creaciones más contundentes y transformadoras?

¿Qué se hace con la información generada por medio de una tesis si esta no puede ser comprensible ni es asequible a las personas que se dedican al oficio textil y pueden ver enriquecido su trabajo con la información aquí generada?

¿Qué otras materialidades u organismos podré incorporar en futuros procesos de producción de conocimiento que permitan conocer la experiencia de habitar de las personas y comunidades? ¿el mimbre? ¿el barro? ¿las plantas?

¿Qué otros intersticios, a parte del bordado, están utilizando las comunidades para producir lo común en el contexto de la hiperdigitalización actual?

Estas preguntas y muchas otras son las que me surgen al terminar esta investigación, reconociendo que, queriendo sonar vehemente, es urgente generar conocimiento que promueva la producción de lo común para repolitizar la vida, metamorfosear paradigmas, resistir ante los proyectos de muerte y mantener la claridad de que destruir el poder falocentrista beneficia a todo el planeta³⁵.

³⁵ Escuchar Remendar el Caos, Ketekalles. En: <https://youtu.be/Kd6TwfV36ks>

REFERENCIAS:

- Agosín, M. (1985). Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132), 523–529. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>
- Aguilar, M. & Soto, P. (2013) *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones a las ciencias sociales*. 5-16. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa y Miguel Angel Porrúa
- Antivilo, J. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*. (Tesis Doctoral en Estudios Latinoamericanos). Universidad de Chile. Repositorio Universidad de Chile.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* [La Frontera. La Nueva Mestiza]. Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. (1988a). Hablar en Lenguas. En C. Moraga y A. Castillo (Eds.), *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (pp. 219-228). Ism Press.
- Anzaldúa, G. (1988b). La Prieta. En C. Moraga y A. Castillo (Eds.), *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en Los Estados Unidos* (pp.157-171) ISM Press/Editorial Ismo.
- Anzaldúa, G. (2009). “*The new mestiza nation: a multicultural moment*”. [La nueva nación mestiza: un momento multicultural]. Prensa de la Universidad de Duke.
- Alcaraz, M. (2016). Tirar del hilo. Una aproximación al bordado subversivo. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, 5, 18-43. <https://revistasonda.upv.es/portfolio/tirar-del-hilo-una-aproximacion-al-bordado-subversivo/>
- Barrientos, P. (2017). Audre Lorde, una memoria plástica para estallar la diferencia. *Revista Nomadías*, 23, 63-85. <https://doi.org/10.5354/0719-0905.2017.47336>
- Barroso, J. (2014, 3 diciembre). Feminismo decolonial: una ruptura con la visión hegemónica eurocéntrica, racista y burguesa. Entrevista con Yuderkys Espinosa Miñoso. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*. <https://iberoamericasocial.com/feminismo-decolonial-una-ruptura-con-la-vision-hegemonica-eurocentrica-racista-y-burguesa/>
- Biglia, B., Luxán, M., Fernández, C., Azpiazu, J., Bonet-Martí, J., Martínez, L. (2014). Experiencias de investigación feminista: propuestas y reflexiones

- metodológicas. *Athenea Digital*, 14 (4), 3-16.
<http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1513>
- Biglia, B. y Bonet-Martí, J. (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psicosocial. Prácticas de escritura compartida. *Forum: Qualitative Social Research, Volumen 10. 1, 1-25*
<https://ddd.uab.cat/record/146075>
- Biglia, B. y Zavos, A. (2009). Embodying feminist research: learning from action research, political practices, diffractions, and collective knowledge. [Encarnando la investigación feminista: aprender de la investigación-acción, las prácticas políticas, las difracciones y el conocimiento colectivo]. *Investigación Cualitativa en Psicología*. Vol.6, 1-2, 153-172.
<http://dx.doi.org/10.1080/14780880902901380>
- Blanca, R. (2014). El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional? *Revista Feminismos*. Volumen 2, 3, 19-31.
<http://coral.ufsm.br/lasub/images/arquivos/rosablanca-bordado.pdf>
- Bodoque, Y. (2001, 28 enero). Tiempo biológico y tiempo social. Aproximación al análisis del ciclo de vida de las mujeres. *Gazeta de Antropología*.
<https://hdl.handle.net/10481/7472>
- Bourdieu, P. (2001), *Science de la science et reflexivité* [Ciencia de la ciencia y reflexividad]. Raisons d'agir.
- Brugnoli, P. (2006). *Manual de técnicas textiles, terminaciones*. Andros.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Performing feminism: Feminist critical Theory and Theatre* [El feminismo performativo: teatro y teoría crítica feminista] (pp. 270-282). Maryland: John Hopkins University Press.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cabnal, L. (2010). *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Acsur Las Segovias.
- Cabnal, L. (2018, 10 enero). *TZK'AT, Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Ixumulew-Guatemala*. Ecología Política.
<https://www.ecologiapolitica.info/?p=10247>
- Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social*. 1ª ed. Lom Ediciones.
- Castillo, V. (2018). *Memorias (Des) bordadas* [Tesis de de pre grado. Diseñadora Gráfica. Universidad de Chile]. Repositorio Universidad de Chile.

- Catrileo, D. (2018). *Guerra florida*. Editorial del Aire.
- Cixous, H (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. 1.Ed. Editorial Anthropos.
- Clandinin, D. (2013). *Engaging in narrative inquiry*. [Participar en una investigación narrativa]. Walnut Creek. CA: Left Coast Press.
- Chocontá-Piraquive, A., Sánchez-Aldana, E. y Pérez-Bustos, T. (2019). ¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital*. 19, 1-24. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2407>
- Chocontá-Piraquive, A., Pérez-Bustos, T., Rincón-Rincón, C. y Sánchez-Aldana, E. (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Tabula Rasa*. 32, 249-270. <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>
- Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo. (2014). La vida en el centro y el crudo bajo tierra: El Yasuní en clave feminista. Ed. Saramanta Warmikuna.
- Cruz, D. (2012). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. *Solar. Volumen 12*, 1, 35- 46. <https://doi.org/10.20939/solar.2016.12.0103>
- Curiel, O. (2009). Descolonizando el Feminismo: Una perspectiva desde América Latina y el Caribe. En: https://feministas.org/IMG/pdf/Ochy_Curiel.pdf
- Dardot, P. (2019) Lo común y la cuestión de la institución. *Revista Castalia*, 32, 5-1. <https://doi.org/10.25074/07198051.32.1323>
- Deleuze, G y Guattari, F. (1980). *Rizoma*. Mil Mesetas. Minuit
- Domínguez-Serrano, M. y Pérez, L. (2015). Una revisión feminista del decrecimiento y el buen vivir. Contribuciones para la sostenibilidad de la vida humana y no humana. *Revista de Economía Crítica*.19, 34-57
- Edwards, C. (2006). *Home Is Where the Art Is': Women, Handicrafts and Home Improvements 1750-1900* [El hogar es donde está el arte: mujeres, artesanías y mejoras en el hogar 1750-1900]. *Journal of Design History*. 19, 11-21. <https://doi.org/10.1093/jdh/epk002>
- Espinosa, Y. (2020a, 19 enero). *Breve esbozo sobre feminismo, descolonialidad y cimarronaje*. Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2020/11/breve-esbozo-sobre-feminismo-descolonialidad-y-cimarronaje/>

- Espinosa, Y. (2020b, 20 julio). *Volver sobre nuestros pasos. Balbucear el proyecto*. Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2020/07/volver-pasos-balbucear-proyecto/>
- Espinosa, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, 184, 7-12. <https://www.redalyc.org/pdf/325/32530724004.pdf>
- Esteban, M. (2010). Diálogo: Mari Luz Esteban e Isabel Otxoa. El debate feminista en torno al concepto de cuidados. CIP-Ecosocial. Boletín ECOS, 10, 1-9 <http://www.fuhem.es/media/ecosocial/File/Boletin%20ECOS/Boletin%2010/DIALOGO%20Esteban-Otxoa.pdf>
- Esteban, M. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidades y cambio*. 2 ed. Edicions Bellaterra.
- Esteban, M. (2017). Los cuidados, un concepto central en la teoría feminista: aportaciones, riesgos y diálogos con la antropología. *Revista Intitut Catalá d' Antropología*. 22(2), 33-48 <https://www.raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/333111>
- Eulich, W. (2021). *Radical stitches: Embroidery gives voice to Latin American activists*. [Puntadas radicales: el bordado da voz a activistas latinoamericanas]. The Christian Science Monitor. Recuperada el 10 de mayo de 2021 de: <https://www.csmonitor.com/World/Americas/2021/0506/Radical-stitches-Embroidery-gives-voice-to-Latin-American-activists>
- Favela, M. (2014). Ontologías de la Diversidad. En M. Millán (coord.) *Mas Allá del Feminismo: caminos para andar*. 1ª ed. Red de Feminismos Descoloniales.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. 1a ed. Tinta Limón.
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. 1a ed. Traficantes de Sueños.
- Freixas, A., Luque, B. y Reina, A. (2009). El ciclo vital revisado: las vidas de las mujeres mayores a la luz de los cambios sociales. *RECERCA, Revista de Pensament i Anàlisi*, 9, 59-80. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/recerca/article/view/150>
- Fulladosa-Leal, K. (2015). Creando puentes entre la formación y la creatividad: Una experiencia de investigación activista feminista. *Universitas Humanística*, 79, 115-140. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH79.cpfic>

- Gago, V. (2018). Neo-comunidad: circuitos clandestinos, explotación y resistencias. En: C., Vega, R. Martínez-Buján y M. Paredes. *Cuidado, comunidad y común. Experiencias y vínculos cooperativos en el sostenimiento de la vida*. Traficantes de Sueños.
- Gago, V. (2019). La Potencia Feminista. O el deseo de cambiarlo todo. Traficantes de Sueños.
- Gandarias, I. (2014). Habitar las incomodidades en investigaciones feministas y activistas desde una práctica reflexiva. *Athenea Digital*, 14(4), 289-304. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1489>
- Gandarias, I., Fulladosa, K., Osorio., D. (2021). Hilar fino: Reflexiones, debates y dilemas metodológicos en investigaciones feministas. *Empiria. Revista de Metodología de ciencias sociales*, 50, 15-20, <https://doi.org/10.5944/empiria.50.2021.30595>
- Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*. Consonni.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra.
- García, G. (2019, 3 de septiembre) *Manuela Infante, la dramaturga que se aburrió de los humanos*. Revista Santiago. <https://revistasantiago.cl/cultura/manuela-infante-la-dramaturga-que-se-aburrio-de-los-humanos/>
- Gargallo, F. (2014). Bordados de paz y memoria. Acciones de disenso ante la violencia. En: <https://sites.google.com/site/filarthifem/bpmj>
- Gargallo, F. (2018). La percepción estética del colonialismo patriarcal. *Discurso Visual*.42, 11-25. http://www.discursovisual.net/dvweb42/PDF/03_La_percepcion_estetica_del_colonialismo_patriarcal.pdf
- Gargallo, F. (2020). *Las bordadoras de arte*. Editores y Viceversa.
- Garzón. M. (2007). Proyectos corporales. Errores subversivos: hacia una performatividad decolonial del silencio. *Nómadas*. 26, 154-165. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241015.pdf>
- Gil, S. (2011). *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. 1º ed. Traficantes de Sueños.
- Gilligan, C. (2013). *El daño moral y la ética del cuidado*. En *La ética del cuidado*. Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas.

- Godoy, P. (2021, 22 abril). *Chamanismo: El espíritu en los textiles*. Mirada Maga. miradamaga.cl/chamanismo-el-espiritu-en-los-textiles/
- Gómez, D. (2012). Mi cuerpo es un territorio político. En Y. Espinoza, D. Gómez y K. Ochoa (Eds), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad del Cauca.
- González, I. (2015). 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. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistraso/article/view/338231>
- Goffman, E. (1977). *La ritualisation de la féminité* [La ritualización de la feminidad]. En *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 14, 34-50 https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_14_1_2553
- González, F (2020) Sobre el dilema de la apropiación cultural: arte, diseño y sociedad. *Estudios sobre Arte Actual*. 8, 311-320. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7641960>
- Grosenick, U. (2005). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Köln: Taschen.
- Grosfoguel, R. (2016). Del «extractivismo económico» al «extractivismo epistémico» y al «extractivismo ontológico»: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. *Tabula Rasa*. 24, 123-143. Colombia. <http://www.revistatabularasa.org/numero-24/06grosfoguel.pdf>
- Guillén-Serrano, E. (2017). El Bordado Cañari: Símbolo de identidad precolombino e instrumento de rebeldía durante la conquista española. *Revista DAYA*. 3, 33-41. <https://doi.org/10.33324/daya.v1i3.97>
- Gutiérrez, R. (2014). «Autorregulación», Horizontes comunitarios. Disponible en: <https://horizontescomunitarios.wordpress.com/2014/09/30/sobre-la-autorregulacion/>.
- Gutiérrez, R. (2019). Común, ¿hacia dónde? Metáforas para imaginar la vida colectiva más allá de la amalgama patriarcado-capitalismo y dominio colonial. En Gutiérrez, R. y Salazar, H. Producir lo común. Entramados comunitarios y luchas por la vida. *El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios*. Traficantes de Sueños.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica: cartografías del deseo*. - 2a ed. - Tinta Limón.

- Hanisch, C. (2000). *The Personal Is Political* [Lo personal es político]. En B. Crow (Ed.), *Radical Feminism: A Documentary Reader* (pp. 113–16). New York, NY: Routledge
- Haraway, D. (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. [Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial]. *Feminist Studies*, Volumen. 14, 3, 575- 599.
- Haraway, D. (1991) *Mafiniesto Cíborg*. 2° ed. Irigaray. Caótica Libros.
- Haraway, D. (2017). Las historias de Camille: los niños del compost. *Nómadas* 47. 13-45. <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n47/0121-7550-noma-47-00013.pdf>
- Harding, S. (1991). *Whose Science? Whose knowledge?* [¿De quién es la ciencia? ¿Cuyo conocimiento?]. Ithaca: Cornell University Press.
- Harding, S. (1992). *After the Neutrality Ideal: Science, Politics, and «Strong Objectivity»* [Después del ideal de neutralidad: ciencia, política y «objetividad fuerte»]. *Social Research*, 59(3), 567-587. <http://www.jstor.org/stable/40970706>
- Hill Collins, P. (1998). “La política del pensamiento feminista negro”, en: M. Navarro, C. Stimpson (comps), *¿Qué son los estudios de mujeres?* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- hooks, bell. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de Sueños.
- Ibáñez J. (1979). *Más Allá de la Sociología*. Madrid: Siglo XXI
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Akal.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Las Mujeres Zapatistas. (2018). Palabras a nombre de las mujeres zapatistas al inicio del Primer Encuentro Internacional, Político, Artístico, Deportivo y Cultural de mujeres que luchan. Enlace Zapatista. <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>
- Levy, P. (2007). *Cibercultura, La cultura de la sociedad digital*. Anthropos Editorial. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa
- Le Guin, U. (2021, 15 enero). *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción*. Arquitectura contable.

<https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-llevar-cosas/>

- Le Guin, U. (2021). *El Relato*. Minotauro.
- Lemebel, P. (2001). *Tengo miedo torero*. Seix Barral.
- Lonzi, C. (2018). *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Traficantes de Sueños.
- Lorde, A. (1984). *La Hermana extranjera. Artículos y conferencias*. Horas y horas.
- Lorde, A. (1979). Las herramientas del amo nunca van a dismantelar la casa del amo. En A. Lorde (1984). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Horas y horas.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial, *La Manzana de la Discordia* 6(2), 105–117. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>
- Lugones, M. (2005). Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 25, 61-76. <https://www.redalyc.org/pdf/592/59202503.pdf>
- Mannay, D. (2017). *Métodos visuales, narrativos y creativos en investigación cualitativa*. Narcea S.A.
- Marchese, G. (2019). Del cuerpo en el territorio al cuerpo-territorio: Elementos para una genealogía feminista latinoamericana de la crítica a la violencia. *EntreDiversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 13, 9-41. <https://doi.org/10.31644/ED.V6.N2.2019.A01>
- Martín, M y Muñoz, J. (2014). Epistemología, metodología y métodos. ¿Qué herramientas para qué feminismo? Reflexiones a partir del estudio del cuidado. *Cuadernos de Psicología*, Volumen. 16, 1, 35-44 <http://dx.doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1213>
- Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias. *Ciênc. saúde coletiva*. Volumen 17. 3, 613-619, <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300006>
- Mejía, J. (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones Sociales*, 4(5), 165–180. <https://doi.org/10.15381/is.v4i5.6851>
- Mies, M. (1999). *Towards a methodology for feminist research* [Hacia una metodología de investigación feminista]. Fryman y Burgess.
- Millán, M (2011). Feminismos, postcolonialidad, descolonización: ¿del centro a los Márgenes? *Andamios*. Volumen 8, 17, 11-36. ISSN 1870-0063.

- Museo de Arte Precolombino, (2015). Mantos funerarios de Paracas: ofrendas para la vida. <http://precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/>
- Navarro, M. (2019). Hacer común contra la fragmentación de la ciudad. Experiencias de autonomía e interdependencia frente a la fragmentación de la vida, (79-93). En, Producir lo común. Entramados comunitarios y luchas por la vida. El Aplante, Revista de Estudios Comunitarios. Traficantes de Sueños.
- Olalde, K. (2019). Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas. *Debate Feminista. Volumen 58*, 1-30 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7028788>
- Olalde, K. (2018). Dar cuerpo y poner en movimiento la memoria. Bordado y acción colectiva en las protestas contra los asesinatos y las desapariciones en México. En *Cuerpos memorables: 201-228*. C. Perrée e I. Diéguez (Coord.) México: Centre d'études mexicaines et centraméricaines CEMCA ISBN: 978-2-11-152851-2.
- Panhofer, H. (2012). *La sabiduría y la memoria del cuerpo. Conference: La investigación en danza en España*. Mahali.
- Passos, N. (2020) De lo privado a lo político. El bordado del colectivo Linhas do Horizonte, en Brasil. En: Di Marco, G.; Fiol, A.; y Schwarz, P. (compil.) *Feminismos y populismos del siglo XXI. Frente al patriarcado y al orden neoliberal*. Editorial Teseo.
- Parker, R. (2010). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the feminine* [La puntada subversiva: bordado y creación de lo femenino]. 3.ª ed. I. B. Tauris.
- Peñaranda, I. (2019). Ciberfeminismo: sobre el uso de la tecnología para la acción política de las mujeres. *Punto Cero*, 24(39), 39-50. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762019000200003&lng=es&tlng=es.
- Pérez-Bustos, T. (2015). Aprendiendo a bordar. reflexiones desde el campo sobre el oficio de bordar y de investigar. *Horizontes Antropológicos*. volumen 21. 44, 279-308 <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200012>
- Pérez-Bustos, T. (2016). El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. *Revista Colombiana de Sociología* 39 (2), 163-182 <https://doi.org/10.15446/rscs.v39n2.58970>

- Pérez-Bustos, T & Chocontá-Piraquive, A. (2018). Bordando una etnografía: sobre cómo o bordado colectivo afecta a intimidad etnográfica. *Debate Feminista*. 56. 1-25. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>
- Pérez-Bustos, T. (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades. Revista De Antropología*. Volumen 74(1),.1-7 <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04>
- Pérez-Orozco, A. (2014). *Subversión feminista de la economía*. Traficantes de Sueños.
- Pisano, M. (2004). *El triunfo de la masculinidad*. <http://pmayobre.webs.uvigo.es/pdf/pisano.pdf>
- Pohjoisen kulttuuri-instituutti – Institute for Northern Culture. (2013, 31 octubre). Ingold -- Thinking through Making [Pensar a través del hacer]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>
- RC (2018, 20 mayo). Qué hacer V. Entrevista con Silvia Federici [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/246245674>
- Reich, W. (1936). *La revolución sexual y otros escritos*. Irrecuperables.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010), *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Rizzo, C. (2015, 24 mayo). *La red que se teje fuerte: 4 años de bordar por La Paz*. Hysteria! <https://hysteria.mx/laredquesetejefuerte/>
- Rizzo, C. (2016, 5 septiembre). *Geografías de Hilo: Reflexión sobre la Memoria y el Arte de Mujeres: El Bordado*. El Barrio Antiguo. <http://www.elbarrioantiguo.com/geografias-hilo-reflexion-la-memoria-arte-mujeres-bordado/>
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* [Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales]. London: Sage. *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Farnham: Ashgate.
- Santos, M. (2017). *Trama & Fibra, Tecnología Temprana en Fibra Vegetal*. <http://sb.uta.cl/libros/TRAMA%20&%20FIBRA.pdf>

- Scott, J. (2001). Experiencia. *Revista de Estudios de Género. La Ventana Volumen 2*. 13, 42-74. <https://doi.org/10.32870/lv.v2i13.551>
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. 1 ed. Traficantes de Sueños.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno?, *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, 297-364. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós.
- Torrent, R. (2012). El silencio como forma de violencia. Historia del arte y mujeres. *Arte y Políticas de Identidad*, 6, 199-213. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/163001>
- Tuhiwai, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. LOM.
- Tzul Tzul, G. (2019). La forma comunal de la resistencia. *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/7a052353-5edf-45fe-a7ab-72c6121665b4/la-forma-comunal-de-la-resistencia>
- Varea, S y Zaragocin, S. (2017). *Feminismo y Buen Vivir: utopías decoloniales*. PYDLOS, Universidad de Cuenca.
- Vega, C. (2019). Reproducción social y cuidados en la reinención de lo común. Aportes conceptuales y analíticos desde los feminismos. *Revista de Estudios Sociales*. 70, 49-63. <https://doi.org/10.7440/res70.2019.05>
- Vicuña, C. (2004). *I tú*. Tsé=Tsé.
- Vicuña, C. (1990). *La Vik'uña*. Atenea.
- Uribe, M. (2009). *Memorias en Tiempo de Guerra Repertorio de iniciativas*. CNRR, Grupo de Memoria Histórica. 1 ed. Puntoaparte editores.
- Zepeda, M. (2011, 30 agosto). «Viola Chilensis» Documental Biografía de Violeta Parra (completo) [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bLDkrtjU6Hs&ab_channel=MarioZepeda
- Whaley, d. (2020) Fuentes rojas: bordando por la paz. Infoactivismo. <https://infoactivismo.org/fuentes-rojas-bordando-por-la-paz/>

Anexo 1.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Bienvenidas al Círculo de Bordado Digital: Habitando Pliegues, taller realizado en el contexto de la tesis para optar al grado de magister en Psicología mención Psicología Comunitaria en la U. de Chile. Por protocolos de ética, ustedes deben estar informadas de lo que implica y aceptar libremente participar. Entonces, a continuación, leeré enunciados y al final de cada uno les preguntaré si comprenden la información.

1. Los Círculos de Bordado Digital: Habitando Pliegues se realiza en el contexto de la tesis “Entre bordar y ser mujeres: habitar el cuerpo a través de los hilos”, cuyo objetivo es comprender, desde una perspectiva feminista, el lugar que ocupan los cuerpos de las bordadoras en la práctica textil y sus experiencias bordando con otras.
B: *¿Es claro?*
R: *(sí, es claro; no, no es claro)*
2. Este taller constará de dos sesiones online, cada bordadora dispondrá de sus propios materiales como son agujas, hilos, tijeras, tela y bastidor si es que requiere.
B. *¿Es claro?*
R: *sí o no*
3. La información que se entregue estará protegida por el anonimato y la confidencialidad, por lo que lo conversado será resguardado en el contexto de la reserva y sin identificarlas por sus nombres.
B. *¿Es claro?*
R: *sí o no*
4. Los resultados de esta investigación tendrán como producto un informe, para ser presentado como parte de la tesis de magister de la investigadora.
B. *¿Es claro?*
R: *sí o no*
5. Yo, como investigadora responsable, me comprometo a responder y aclarar cualquier duda que tengan acerca de los procedimientos que se llevarán a

cabo, riesgos, beneficios o cualquier otro asunto relacionado con la investigación.

B: ¿Es claro?

R: sí o no

Ahora leeré unas frases y ustedes dirán si están de acuerdo o no con lo que les propongo:

Acepto que los Círculos de Bordado Digital: habitando pliegues, sean grabados en forma de video y audio para su posterior transcripción y análisis.

B: *¿Aceptan?*

R: *Sí, acepto; no, no acepto*

Acepto que la investigadora tome notas de campo durante los Círculo de Bordado Digital: habitando pliegues.

B: *¿Aceptan?*

R: *Sí, acepto; no, no acepto*

Acepto que parte del equipo docente del Magíster de Psicología Comunitaria de la Universidad de Chile, que guía la investigación, tenga acceso a la información recopilada, resguardando siempre la confidencialidad

B: *¿Aceptan?*

R: *Sí, acepto; no, no acepto*

Al terminar el proceso, pretendo sacar fotos a los bordados que resulten de los Círculos de Bordado digital: Habitando Pliegues, y que esas fotos sean compartidas con público externo.

B: *¿Aceptan?*

R: *Sí, acepto; no, no acepto*

Acepto que el producto de este trabajo sea compartido con público externo, a través de publicaciones, congresos y otras presentaciones, resguardando siempre confidencialidad sobre sus identidades y datos.

B: *¿Aceptan?*

R: *Sí, acepto; no, no acepto*

Acepto la invitación a participar de estos círculos de bordado de forma libre y voluntaria.

B: ¿Aceptan?

R: Sí, acepto; no, no acepto

Anexo 2.

Operacionalización

Objetivo general	Objetivos específicos	Dimensiones	Sub-dimensiones	Preguntas
Comprender los modos en los cuales el bordado colectivo se constituye en una práctica feminista y una forma de habitar el cuerpo en bordadoras de la zona suroeste de Abya Yala que participan en Círculos de Bordado.	(I) Conocer los discursos de bordadoras del suroeste de Abya Yala sobre el bordado colectivo.	Discurso	Ser Bordadora	¿Qué es el bordar para ti? ¿Qué características tiene el bordar para ti? ¿Cómo te relacionas con esta práctica? ¿Cómo adquieres esta práctica?
			Objeto	¿Qué es el bordado para ti? ¿Cómo te relacionas con tus bordados? ¿Qué haces con tus bordados? ¿Cuáles son las características de tus bordados?
			Abya Yala	¿Consideras que el bordado tiene relación con el territorio en el que vives, en qué se manifiesta? ¿Identificas en tus bordados características relacionadas al territorio en el que vives, cuáles serían?
	(II) Identificar el modo en que bordadora habitan el cuerpo en el bordado colectivo.	Cuerpo	Cuerpo	¿Qué es el cuerpo para ti? ¿Cómo te relacionas con tu cuerpo?
			Cuerpo-territorio	¿Sientes que hay una vinculación entre tu cuerpo y el territorio en el que habitas? ¿Cómo es, cómo la describirías?
			Cuerpo y bordado	¿Mientras bordas has experimentado cómo la práctica textil se relaciona con tu cuerpo? ¿Qué características tiene esta relación? ¿Cómo se manifiesta tu cuerpo mientras bordas con otras? ¿Hay elementos de tu cuerpo presentes en tus bordados? ¿Cómo vinculas el cuerpo y la práctica del bordar?
			Habitar	¿Cómo son los lugares en los que habitas y cómo los habitas? ¿Cuáles son los espacios que no puedes habitar, y por qué no? ¿Cuáles son los espacios que te gusta habitar? ¿Cuáles son los que te gustaría habitar? ¿La

				Naturaleza es un espacio que habitas? ¿Cómo la habitas? ¿Los espacios en los que tú habitas tienen características propias?
			Habitar el cuerpo	¿Habitás tu cuerpo? ¿Cómo habitas tu cuerpo? ¿Cuáles son los lugares de tu cuerpo que más habitas? ¿Cuáles son los que no habitas? ¿Qué habita en tu cuerpo?
			Habitar el bordado	¿Habitás en el bordado? ¿Cómo habitas el bordado? ¿Cómo habitas cuando bordas? ¿El bordado te habita?
			Tránsito entre los espacios habitados	¿Cómo se relacionan los espacios en los que habitas? ¿Cómo transitas por esos espacios? ¿Transitas con otras? ¿Cuáles son los tránsitos que no realizas?
	(III) Analizar de qué manera el bordado colectivo se constituye como una práctica feminista.	Práctica feminista	Arte- artesanía	¿Consideras que el bordado es arte o artesanía? ¿Qué te hace pensar/sentir que así sea? ¿Crees que exista un correlato político en esta distinción? ¿Crees que esta distinción tenga un correlato feminista? ¿De qué manera? ¿Crees que es necesario definir si el bordado es arte o artesanía? ¿Tu bordado es arte o artesanía? ¿Te consideras artista o artesana?
			Práctica política	¿El bordado que tú creas tiene un correlato feminista? ¿Crees que existe vinculación entre el bordado y el feminismo? ¿De qué manera? ¿Consideras que el bordado se constituye como una estrategia política feminista, en qué forma?
			Toma de conciencia	¿Consideras que el bordado es una herramienta para la toma de conciencia feminista? ¿Cómo fue en tu experiencia? ¿Cómo lo ves en las otras bordadoras que conoces?
			Práctica de cuidado	¿Desde tu experiencia, consideras que el bordado facilita prácticas de cuidado y de autocuidado? ¿Consideras que esas prácticas de cuidado que facilita el bordado son feministas?
			Texto textil	¿Consideras que el bordado podría ser una forma de registro, de escritura? ¿De qué manera?,

				¿te parece que el bordado pueda ser una práctica de construcción de memoria, por qué?
			Ser mujeres	¿Consideras que existe alguna relación entre bordar y ser mujeres? ¿Cómo se configura esa relación? ¿Consideras que hay alguna relación entre el bordado y los estereotipos sobre la feminidad? ¿Consideras que el bordado es una práctica feminizada, por qué?
	(IV) Analizar y comprender si el bordado colectivo se constituye como una práctica comunitaria y qué características tiene.	Práctica comunitaria	Comunidad	¿Considerando tu experiencia, te parece que el bordado tiene alguna relación con la comunidad? ¿Consideras que el bordado es una práctica comunitaria, qué características tiene? ¿Cómo lo has visto expresado en tu práctica como bordadora?
			Bordado colectivo	¿Qué ocurre cuando bordas con otras? ¿Qué ocurre cuando bordas sola? ¿Cómo se configura espacialmente la práctica de bordar cuando lo haces con otras? ¿Cuál es la disposición de los materiales mientras bordas con otras? ¿Qué tienen en común las que bordan juntas?
			Organización	¿Sientes que el bordado fortalece el tejido social, de qué manera lo hace? ¿Crees que promueve la articulación comunitaria?
			Participación	¿Consideras que el bordado permite modos de participación comunitaria? ¿Cuáles serían esos modos de participación? ¿Cómo es la participación de las bordadoras en sus comunidades, qué características tiene?
			Producción de conocimiento	¿Consideras que el bordado es una práctica creativa? ¿De qué manera? ¿Consideras que el bordado podría ser una manera de producir conocimiento? ¿Si fuera así, qué características considera que tiene? ¿Cómo lo has experimentado en tu experiencia como bordadora?
			Resistencia	¿Desde tu experiencia has experimentado que el bordado se constituye como una práctica de

				resistencia? ¿A qué permite resistir? ¿Cómo se refleja la resistencia por medio del bordado? ¿Es posible pasar de la resistencia a la recuperación a través del bordado?
--	--	--	--	--

Anexo 3.

Círculos de Bordado: Habitando Pliegues

1° Círculo: habitar cuerpo-territorio

Tiempo	Momento	Dimensión	Descripción	Preguntas
15 min	Elegir hilo		<p>Dar bienvenida e introducir objetivos.</p> <p>Asegurarse de que las participantes tengan cámaras activadas (a no ser que la señal sea muy débil), micrófono en silencio y nombre.</p> <p>Compartir pantalla con consentimiento informado, leerlo y pedirles que respondan.</p> <p>Chequear que cada bordadora tenga los materiales requeridos.</p> <p>Explicar metodología: durante los Círculos haremos dialogar de manera paralela la práctica textil con la conversación por lo que se entregarán indicaciones textiles que realizan mientras comentan ciertos temas.</p> <p>Explicar la pausa.</p>	
40 min (5 min c/u)	Enhebrar	Discurso	<p>1° indicación textil: Borda el borde</p> <p><u>Consigna:</u> “para comenzar el 1° Círculo, cada una bordará el borde de la tela a modo de preparar el contorno que contendrá este Círculo de Bordado, como quien ara la tierra antes de empezar a sembrar. Mientras bordamos nos iremos presentando, la idea es que cada una diga su nombre (libremente), su relación con la práctica de</p>	<p>¿Qué características tiene el bordar para ti? ¿Cómo te relacionas con esta práctica? ¿Cómo adquieres esta práctica?</p> <p>¿Qué es el bordado para ti? ¿Cómo te relacionas con tus bordados? ¿Qué haces con tus bordados?</p> <p>¿Cuáles son las características de tus bordados?</p> <p>¿Sientes que hay una vinculación entre tu cuerpo</p>

			bordar y el lugar donde habita, identificando el hito geográfico más cercano a ese lugar”	y el territorio en el que habitas? ¿Cómo es, cómo la describirías?
		Cuerpo	<u>Consigna:</u> “Ahora quisiera invitarlas a conversar en torno a esta pregunta: ¿Cómo sentiste/ sientes tu cuerpo mientras bordabas el borde con otras (online)? Siéntanse libres de comentar lo que quieran”	¿Mientras bordas has experimentado cómo la práctica textil se relaciona con tu cuerpo? ¿Qué características tiene esta relación? ¿Hay elementos de tu cuerpo presentes en tus bordados? ¿Cómo vinculas el cuerpo y la práctica del bordar?
10 min			PAUSA	
40 min	Dar 1° puntada	Habitar	2° indicación textil: Lugares habitados <u>Consigna:</u> “Al volver de la pausa, tomamos conciencia del lugar en el que estamos, del lugar que habitamos. En este contexto, cada una tomará conciencia táctil de la tela que tiene entre las manos, para lo que las invito a cerrar los ojos y recorrer el territorio tela, su materialidad y textura. Ahora, las invito a conversar sobre cuáles son los territorios que habitan y cómo los habitan. Mientras vamos conversando, cada una irá bordando algún/ algunos de los lugares que habita, y puede comentarle a las demás qué borda y por qué”.	¿Cómo son los lugares en los que habitas y cómo los habitas? ¿Cuáles son los espacios que no puedes habitar, y por qué no? ¿Cuáles son los espacios que te gusta habitar? ¿Cuáles son los que te gustaría habitar? ¿La Naturaleza es un espacio que habitas? ¿Cómo la habitas? ¿Los espacios en los que tú habitas tienen características propias? ¿Consideras que el bordado tiene relación con el territorio en el que vives, en qué se manifiesta? ¿Identificas en tus bordados características relacionadas al territorio en el que vives, cuáles serían?
15 min	Anudar		Cierre: Consigna: “Para terminar, cada una dará vuelta su bordado, miraremos lo que a primera vista no se ve, lo que	

			está atrás, y desde esta metáfora, cada una comentará que es lo que pasó en ella durante el taller y que quizás a simple vista no se ve, o sea sus impresiones, reflexiones, sensaciones, palabras de cierre”.	
--	--	--	--	--

2° Círculo: habitar feminismo comunidad

Tiempo	Momento	Dimensión	Descripción	Preguntas
10 min	Acomodar la tela en el bastidor		Dar la bienvenida. Realizar resumen de la sesión anterior. Explicar los objetivos del 2° Círculo y la metodología utilizada. Chequear que las cámaras estén encendidas, que tengan sus nombre y materiales.	Cada una cuenta como llega, como llega, con que se fue pensando de la sesión anterior.
40 min	Retomar el bordado	Práctica feminista	3° indicación textil: Abordar los Feminismos <u>Consigna:</u> “Uno de los objetivos de esta investigación es identificar y analizar de qué manera el bordado colectivo se constituye como una práctica feminista, en este contexto, ¿crees que existe vinculación entre el bordado y los feminismos? ¿De qué manera?, mientras vamos conversando, en el mismo bordado en el que estuvimos trabajando la semana anterior, borda una frase o una palabra que consideras que tiene relación con este cruce”.	¿El bordado que tú creas tiene un correlato feminista? ¿Crees que existe vinculación entre el bordado y el feminismo? ¿De qué manera? ¿Consideras que el bordado se constituye como una estrategia política feminista, en qué forma? ¿Consideras que el bordado es una herramienta para la toma de conciencia feminista? ¿Cómo fue en tu experiencia? ¿Cómo lo ves en las otras bordadoras que conoces? ¿Desde tu experiencia, consideras que el bordado facilita prácticas de cuidado y de autocuidado? ¿Consideras que esas prácticas de cuidado que facilita el bordado son

				feministas? ¿Consideras que existe alguna relación entre bordar y ser mujeres? ¿Cómo se configura esa relación? ¿Consideras que hay alguna relación entre el bordado y los estereotipos sobre la feminidad?
10 min	PAUSA			
40 min	Seguir bordado	Práctica comunitaria	<p><u>Consigna:</u> “En este segundo momento, se pretende profundizar sobre otros de los objetivos de esta investigación: discutir si la práctica colectiva del bordado se constituye como una práctica comunitaria y qué características tiene. Para esto, las quiero invitar a mirar este PPT con fotos. Si alguna quisiera seguir bordando las indicaciones textiles anteriores puede hacerlo.</p> <p><u>Consigna:</u> Luego de ver las imágenes las quiero invitar a compartir su opinión/sentir sobre la relación entre el bordar y la comunidad, en relación a bordar con otras y en relación al encuentro colectivo en este taller on line. Mientras comentan pueden ir mostrando sus bordados, profundizando en qué significó para cada una bordarlos con otras.</p>	<p>¿Consideras que el bordado es una práctica comunitaria, qué características tiene? ¿Cómo lo has visto expresado en tu práctica como bordadora? ¿Qué ocurre cuando bordas con otras? ¿Qué ocurre cuando bordas sola? ¿Cómo se configura espacialmente la práctica de bordar cuando lo haces con otras? ¿Cuál es la disposición de los materiales mientras bordas con otras? ¿Qué tienen en común las que bordan juntas? ¿Sientes que el bordado fortalece el tejido social, de qué manera lo hace? ¿Crees que promueve la articulación comunitaria, cómo lo hace? ¿Consideras que el bordado permite la participación comunitaria? ¿Cuáles serían esos modos de participación? ¿Cómo es la participación de las bordadoras en sus comunidades, qué características tiene?</p>
20 min	Cortar hebras sueltas		<p>Cierre: <u>Consigna:</u> “Hemos llegado al final de este proceso. Para cerrar, cada una elegirá una hebra suelta de su bordado, la cortará y la entregará</p>	

			<p>(simbólicamente) a una compañera, acompañando la entrega con algunas palabras a modo de regalo de esta experiencia compartida. Se agradece la disposición y la colaboración y se deja el espacio abierto por si alguna quisiera decir las últimas palabras".</p>	
--	--	--	---	--

Anexo 4.

Mapa Conceptual

