

Narrativas textiles

Tramas de dolor y empatía en América Latina

NATALIA QUICENO TORO
Y BRUNO LÓPEZ PETZOLDT
(Eds.)



Narrativas textiles

Doi: 10.54871/ca26ns01

Narrativas textiles : tramas de dolor y empatía en América Latina / Oriana Bernasconi ... [et al.]; Editado por Natalia Quiceno Toro ; Bruno López Petzoldt. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-308-228-5

1. Memoria. 2. Telas. I. Bernasconi, Oriana II. Quiceno Toro, Natalia, ed. III. López Petzoldt, Bruno, ed.

CDD 301

Otros descriptores asignados por CLACSO:

Textiles testimoniales / Arpilleras / Reparación social / Arte / Feminismos / Trauma / Dictaduras / Archivo

Imagen de tapa: Arpillera chilena, ca. 1978: "Paz-Justicia-Libertad". *Conflict Textiles Collection*

Foto de tapa: Martin Melaugh / © Conflict Textiles

Diseño de tapa: Dominique Cortondo Arias

Diseño del interior y maquetado: Eleonora Silva

Narrativas textiles

Tramas de dolor y empatía en América Latina

Natalia Quiceno Toro
y Bruno López Petzoldt
(eds.)



CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

CLACSO Secretaría Ejecutiva

Pablo Vommaro - Director Ejecutivo

Gloria Amézquita - Directora Académica

María Fernanda Pampín - Directora de Publicaciones

Equipo Editorial

Lucas Sablich - Coordinador Editorial

Solange Victory - Producción Editorial



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital desde cualquier lugar del mundo ingresando a libreria.clacso.org

Narrativas textiles. Tramas de dolor y empatía en América Latina (Buenos Aires: CLACSO, marzo de 2026).

ISBN 978-631-308-228-5



CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875

<clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 9 |
| <i>Bruno López Petzoldt y Natalia Quiceno Toro</i> | |
| Sentidos entretejidos en textiles chilenos | 23 |
| <i>Leila Gómez, Claudia Kalleg Jerez y Paula Tesche Roa</i> | |
| Arpilleras del siglo XXI | 43 |
| <i>Lorna Dillon</i> | |
| La urdimbre audiovisual y el hilo comunicante. Diálogos transculturales y el lenguaje de lo sensible..... | 61 |
| <i>Mariana Xochiquétzal Rivera García</i> | |
| Diálogos y entrelazamientos entre cine y textiles testimoniales | 83 |
| <i>Bruno López Petzoldt</i> | |
| Cobijas. Una mirada cotidiana a la política de los textiles | 109 |
| <i>Tania Pérez-Bustos</i> | |
| Narrativas textiles en el museo. Estrategias de comunicación transcultural | 129 |
| <i>Gaby Franger</i> | |
| La mola: una narrativa textil, pero no solamente..... | 161 |
| <i>Sandra Gómez Santamaría</i> | |

| | |
|---|-----|
| Bordar el Atrato. Memorias y recomposiciones parciales de vidas ribereñas..... | 181 |
| <i>Natalia Quiceno Toro</i> | |
| Un hilo llamado <i>Cuenda</i> : “¡Te prometo que haré retumbar tu nombre en todo el mundo!” | 199 |
| <i>Laura Valencia Lozada, Jorge Linares Ortiz y Katia Olalde</i> | |
| Sangre de mi sangre. Estética, política y resistencia | 223 |
| <i>Alina Peña Iguarán</i> | |
| Textiles testimoniales. Un archivo digital de voces de hilo y documentos de tela para dignificar la vida en medio del conflicto armado en Colombia..... | 243 |
| <i>Isabel Cristina González-Arango</i> | |
| Enunciación, afectos y heterotopía. Siguiendo la traza del archivo de derechos humanos | 263 |
| <i>Oriana Bernasconi R.</i> | |
| Las memorias y la reparación social como prácticas transformadoras | 283 |
| <i>Pilar Riaño Alcalá</i> | |
| Sobre los autores y autoras | 311 |

Introducción

Bruno López Petzoldt y Natalia Quiceno Toro

■ Doi: 10.54871/ca26ns02

Los textiles constituyen poderosos medios de acción, memoria y expresión multisensorial que no solo intervienen en la resignificación y la reparación social de acontecimientos pasados y presentes que desgarran y despojan, sino que también configuran nuevos horizontes de convivencia. Desde hace tiempo, arpilleras, telones, pañuelos y otras piezas textiles actúan como agentes activos en múltiples procesos de documentación, denuncia y producción de saberes, tanto dentro como fuera de comunidades marcadas por diversas formas de violencia que han desestabilizado profundamente la vida social. Su potencia no reside únicamente en la capacidad de evocar acontecimientos avasalladores y sus efectos traumáticos en las comunidades, sino en la fuerza de narrativas que interpelan los silencios y los discursos oficiales, combaten los olvidos forzados y contribuyen activamente a la construcción de memorias colectivas, abriendo caminos hacia la justicia, la paz y la reparación.

Los textiles desafían la mirada. En la percepción de sus texturas y costuras se entrelazan la visión, el tacto, el oído, la imaginación y la reflexión crítica (Pérez-Bustos, 2021). Desde esta perspectiva, tejer, bordar e hilar constituyen “modos de transmisión de conocimiento entre seres vivos” (Riaño Alcalá, 2024, p. 107) a través de un “lenguaje que denuncia tanto en su contenido como en su práctica,

que convoca y acciona sobre posicionamientos políticos frente a las vivencias, desigualdades, vulneraciones, pero también reconstrucciones y ejercicios de dignidad y memoria que atraviesan sujetos y comunidades” (Cuéllar-Barona et al., 2022, p. 10).

Este volumen aborda diversas manifestaciones de los textiles y los activismos textiles con el propósito de examinar tanto las narrativas que articulan como los múltiples roles que desempeñan, particularmente en procesos de construcción y preservación de la paz, reparación social, producción de memorias y saberes, documentación, así como en el empoderamiento (Riaño Alcalá, 2024; Doolan, 2016; González-Arango, 2014; Bacic, 2014). Los estudios evidencian la emergencia de significativas tramas de dolor y empatía que contribuyen a remendar los vínculos humanos tras las catástrofes sociales, al tiempo que afinan la percepción, dado que los textiles “trascienden el registro de datos y la visibilización de los hechos, para lograr sensibilizar, recordar y dignificar lo que se documenta” (Cuéllar-Barona et al., 2022, p. 11). Además, los artículos entrelazan la creatividad textil con diversas formas de resistencia, concebida no solo como confrontación a formas sistemáticas de opresión de raigambre colonial, sino también como un ejercicio de creación e imaginación de otros mundos posibles y modos alternativos de habitarlos (Quiceno Toro y González-Arango, 2023, p. 25).

El poder de convocatoria y movilización social que despliegan las prácticas textiles en diversos países posee el potencial de generar vínculos solidarios, promover la dignificación de quienes han sufrido violencia y fomentar una mirada empática hacia los abusos perpetrados e invisibilizados. Por ello resulta fundamental ampliar la mirada analítica hacia las resonancias y los efectos que producen tanto los textiles como las experiencias que acompañan su creación y circulación transnacional. Es decir, no solo importa el objeto en sí, sino la dinámica social que se activa mediante la construcción de un autor colectivo (Vich, 2015, p. 279), así como “la multiplicación expansiva del objeto en el cuerpo social y, sobre

todo, de su posicionamiento público como un dispositivo de interpelación política y de subjetivación ciudadana” (p. 279).

La potencia transformadora del textil se manifiesta desde el ritual mismo del tejido colectivo, en el que se configura una trama social y narrativa. En esta se entrelazan las voces de las tejedoras –quienes comparten y resignifican sus experiencias a través del acto de tejer– con las de quienes participan en estos rituales y, posteriormente, en las exhibiciones itinerantes. En este sentido, es fundamental reconocer que las narrativas textiles son intrínsecamente polifónicas, en tanto exceden la dimensión expresiva del bordado e incorporan múltiples voces y relatos. A su vez, las costureras y tejedoras asumen un papel activo tanto en el ritual del tejido como en los espacios de exhibición, trascendiendo la condición de “víctimas” para posicionarse como agentes políticas que articulan denuncia, memoria y esperanza, y que, a través del textil, contribuyen a la transformación social (Sánchez-Aldana, 2025; Quiceno Toro, 2021).

A través de sus oficios y narrativas textiles, colectivos de mujeres afectadas por el conflicto armado en Colombia han logrado reconfigurar memorias institucionalizadas, generar espacios de cuidado y desarrollar estrategias de acompañamiento que, mediante diversos activismos y formas de expresión política textil, sostienen las luchas por la verdad, la justicia y la reparación (Quiceno Toro y Villamizar Gelves, 2020; González-Arango, 2014). En México, bordar en las banquetas, las escaleras, las glorietas o los parques es un ejercicio profundo de no violencia, una acción directa de promoción de la paz (Gargallo Celentani, 2014, p. 53). En Perú, los encuentros para tejer conocidos como “tejetones” se multiplicaron desde Ayacucho hasta alcanzar Lima, donde un grupo de mujeres tejió frente al Palacio de Justicia tras una marcha de familiares de personas desaparecidas, en una forma inédita de protesta (Vich, 2015, p. 281). Estas y otras numerosas experiencias muestran que en torno a los textiles se han construido y consolidado verdaderas “comunidades emocionales” (Jimeno, 2011; Macleod y De Marinis,

2019) y redes de escucha que fomentan la empatía e impulsan una participación ciudadana comprometida con la búsqueda de la verdad y la justicia a nivel transnacional, como lo demuestra el hecho de que, en países como Guatemala, Holanda o Suiza, se borda por la paz en México (Gargallo Celentani, 2014, p. 85).

Las prácticas textiles ponen de relieve la potencia política de oficios históricamente feminizados, así como la capacidad de las mujeres para generar modos de resistencia y fuga en contextos represivos. Al mismo tiempo, evidencian la revalorización de herramientas, materialidades y espacialidades que recobran protagonismo en los procesos de restauración de mundos devastados, aunque no siempre hayan sido concebidas como fuentes legítimas de transformación: una aguja, un pedazo de tela, una arpillera, la casa, el espacio de costura, el grupo de oración o los espacios de cuidado.

Es evidente que los procesos de reparación social y de construcción de memorias en torno a experiencias traumáticas no se limitan al ámbito de organismos como las comisiones de la verdad ni se restringen al lenguaje escrito como único medio de expresión. Por el contrario, abarcan experiencias y expresiones artísticas que van más allá de la mera ilustración del pasado o el cuestionamiento de las narrativas oficiales, pues examinan críticamente las dinámicas de la memoria, interpelan las políticas de olvido forzado, rescatan voces silenciadas y trazan perspectivas de futuro (López Petzoldt, 2023). En tal sentido, tanto las tejedoras como las narrativas textiles no solo asumen un papel protagónico en el zurcido de relaciones humanas rasgadas por las atrocidades, sino que también impulsan formas de acción ciudadana orientadas a preservar la paz y a combatir las violencias, los despojos y las desigualdades que persisten.

A la luz de estas observaciones, los artículos reunidos en este volumen nos invitan a repensar las múltiples modalidades, temporalidades y materialidades que involucran nuestros cuerpos y afectos en la construcción de escuchas empáticas. Asimismo, ofrecen

herramientas conceptuales para comprender cómo la memoria y el testimonio están mediados por relaciones y posicionamientos de género (Sánchez-Aldana, Pérez-Bustos y Chocontá-Piraquive, 2019; Troncoso Pérez y Piper, 2015), así como para analizar correlaciones entre quehaceres textiles y las configuraciones subjetivas y de género de una diversidad de mujeres (Pérez-Bustos et al., 2019). Aunque no profundizamos en una perspectiva histórica que recorra el devenir artístico y político del textil, esta publicación ofrece diversos modelos y enfoques para reflexionar sobre cómo las narrativas textiles intervienen en la labor de testimoniar, documentar y activar memorias en el marco de múltiples movilizaciones sociales contemporáneas. Los textos articulan la dimensión estético-narrativa y testimonial de los textiles con el archivo, la memoria, la violencia, la reparación social y la acción política. Ante la proliferación de colectivos, redes y expresiones textiles tanto en América Latina como a escala global, esta publicación aspira también a fortalecer aquellos espacios de pensamiento y creación en los que participan activamente varias de las autoras reunidas.

Los trabajos fueron presentados inicialmente en el marco de la Plataforma para el Diálogo: “Narrativas textiles. Tramas de dolor y empatía en América Latina”, llevada a cabo en el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS) en Zapopan, Jalisco, México, en septiembre de 2022. Durante este evento, entretejimos arte, cultura e investigación para explorar, desde una perspectiva interdisciplinaria y transcultural, las transformaciones generadas por prácticas sociales y expresiones artísticas –en particular los textiles– que denuncian, simbolizan y resignifican el dolor provocado por las violaciones a los derechos fundamentales en América Latina. Resulta difícil comprender plenamente las narrativas textiles sin experimentar la fuerza de su materialidad. Por ello, durante nuestro encuentro, en los pasillos del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara, participantes, docentes, estudiantes y transeúntes se

encontraron con una exposición vibrante, compuesta por piezas provenientes de diversas regiones de América Latina y otros rincones del mundo. En aquel espacio vivo, las integrantes de colectivas como Bordando por la Paz y Colectiva Hilos, de Guadalajara, Jalisco, nos invitaron a reflexionar desde las manos y con las manos, explorando hilos, agujas, telas y otras materialidades textiles, transformando el acto de mirar en una experiencia sensorial y colectiva. También estuvieron presentes arpilleras que viajaron con Roberta Bacic para sumarse a este evento. Estas experiencias quedaron registradas tanto en una memoria audiovisual del congreso, disponible en línea, como en la página *web* de *Conflict Textiles*.¹

Leila Gómez, Claudia Kalleg Jerez y Paula Tesche Roa sostienen en su artículo que los textiles constituyen una vía alternativa para configurar sentidos sobre la historia de Chile. Las autoras estudian textiles de distintos períodos históricos del país: las arpilleras de Violeta Parra, las confeccionadas durante la dictadura, así como producciones más recientes como *Borda sus ojos*, de Lilian Urzúa y María Ignacia Jérez, y *Todo Chile será tus ojos*, de Álvaro Silva Wuth. Ponen de relieve la multiplicidad de códigos que articulan los textiles, concebidos como una forma artística compleja capaz de configurar nuevas formas de intersubjetividad.

Lorna Dillon examina cómo el arte textil se transforma en una herramienta para articular nuevas formas de activismo, con especial énfasis en el caso chileno. Su trabajo revisa los aspectos más significativos de las arpilleras durante el siglo xx y analiza las transformaciones que caracterizan a las nuevas generaciones de arpilleristas en el siglo xxi, subrayando los vínculos entre el arte textil, el feminismo y los procesos democráticos.

¹ El material audiovisual se puede ver en: CALAS-Center for Advanced Latin American Studies (5 de julio de 2023). Plataforma para el Diálogo: Narrativas textiles. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=nOr4rR_eOGQ

Por su parte, Conflict Textiles registra nuestro encuentro en:

<https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fullevent1/?id=281>

Mariana Rivera García explora en su artículo renovadas metodologías transdisciplinarias al entrelazar las narrativas textiles con las audiovisuales, con el fin de construir conocimientos compartidos y contribuir así a la reparación del dolor provocado por actos de violencia extrema. Su capítulo profundiza en la cultura textil amuzga o *ñomndaa* en Xochistlahuaca, Guerrero, México, desde una perspectiva de antropología multimodal. Asimismo, integra en su análisis la experiencia de creación colectiva del documental *Flores de la llanura* (2021).

Bruno López Petzoldt propone un estudio comparativo que explora los puntos de contacto entre los textiles testimoniales y el cine, a partir de los impactos que generan y las dinámicas que desencadenan en tanto agentes activos dentro de sus respectivos contextos sociopolíticos. Su trabajo examina las dinámicas multidireccionales y multidimensionales mediante las cuales películas y textiles, por un lado, intervienen en los discursos sobre la memoria y la violencia en América Latina y, por otro, suscitan otras formas de percepción cuyos estímulos difieren notablemente de los generados por el texto escrito.

Tania Pérez-Bustos examina las cobijas como elementos que organizan el continuo de la vida y la pérdida a nivel personal y doméstico, teniendo en cuenta las experiencias de dos mujeres que han vivido el conflicto en Colombia. Esta reflexión utiliza un objeto cotidiano como las cobijas para explorar cómo sus transformaciones materiales pueden reforzar políticamente la memoria e identidad. A través de su uso y fabricación, las cobijas se convierten en extensiones de cuerpos y territorios domésticos, afirma la autora. Asimismo, sostiene que las mantas establecen lazos familiares y rurales, conservan recuerdos en el espacio íntimo y embellecen el entorno, dignificando así la vida cotidiana. Este acto de embellecimiento y dignificación adquiere una dimensión política significativa en contextos de guerra y despojo.

Gaby Franger comparte significativas estrategias transculturales desarrolladas en las actividades del Museo Cultura de Mujeres

Regional-Internacional (*Museum Frauenkultur Regional-International*), ubicado en Fürth, Baviera, Alemania. Más que un museo tradicional, se trata de un espacio de encuentro donde las agujas entretejen historias, apuestas políticas y denuncias provenientes de diversos colectivos de mujeres alrededor del mundo. La autora presenta un enfoque museológico y pedagógico sustentado en diversas iniciativas que destacan el potencial de las obras textiles como instrumentos de empoderamiento femenino frente a la represión, así como su significativa contribución a los diálogos interculturales.

Sandra Gómez Santamaría centra su análisis en la mola, un tejido tradicional elaborado a mano por las mujeres gunadule del noroccidente colombiano y del Darién panameño. La autora subraya que la mola emerge de las narraciones orales, se encuentra estrechamente vinculada con la lengua gunadule y configura una forma de expresión que condensa la historia del pueblo y su relación simbólica y espiritual con la naturaleza.

Natalia Quiceno Toro explora la relación entre piezas textiles elaboradas por mujeres afrocolombianas en el departamento del Chocó, con las narrativas sobre la vida ribereña y las luchas que las comunidades de la cuenca del río Atrato han emprendido en medio de una historia intrincada de violencias raciales, políticas y ambientales. Los grupos de mujeres vinculan el bordado con una serie de acciones que han logrado crear lo que Quiceno Toro designa como “ecologías del duelo”, una red empática de cuidado y reparación de heridas causadas por el conflicto armado que involucra diversos agentes para posibilitar la continuidad de la vida.

Laura Valencia Lozada, Jorge Linares Ortiz y Katia Olalde convocan en su trabajo las voces de mujeres que han emprendido ellas mismas la búsqueda de sus familiares y, con ello, impulsado un cambio en la justicia mexicana. Su estudio entrelaza reflexiones sobre el arte, la narrativa textil y la lucha de familiares de personas desaparecidas en México. La experiencia de la acción artística *Cuenda*, realizada durante la Caravana al Sur por el Movimiento por la Paz

con Justicia y Dignidad (MPJD) en 2011, sirve como trama narrativa para ilustrar el matiz poético de las luchas políticas en México.

Alina Peña Iguarán examina las potencias estéticas, éticas y políticas del activismo textil, entrelazado con acciones públicas, arte y la defensa de los derechos humanos. Analiza cómo estas prácticas generan oportunidades para la escucha empática, promoviendo así la formación de comunidades y redes que favorecen tanto la acción como la imaginación. Mediante ejercicios creativos y colaborativos, se exploran y posibilitan nuevas imaginaciones políticas para enfrentar las violencias en México y América Latina.

Isabel González-Arango comparte reflexiones en torno al Archivo Digital de Textiles Testimoniales del Conflicto Armado en Colombia (ADTTC), que desde 2020 funciona como una plataforma de creación y pensamiento situada entre el acompañamiento comunitario, la investigación y el activismo textil con diversos grupos de mujeres directamente afectadas por el conflicto armado en Colombia. Su capítulo explora un campo interdisciplinario que vincula el quehacer textil con la reivindicación de derechos, el restablecimiento de la vida cotidiana, la incidencia política y el potencial narrativo y terapéutico de la memoria, al tiempo que desarrolla metodologías aplicables tanto en contextos comunitarios como en ámbitos académicos.

Oriana Bernasconi escribe sobre los potenciales enunciativos y afectivos de los archivos de derechos humanos creados en el tiempo de la dictadura en Chile de las décadas setenta y ochenta del siglo pasado. Pasa revista de un conjunto de organizaciones que asistieron, documentaron y denunciaron nacional e internacionalmente los crímenes de Estado en el mismo momento en que ocurrían. Bernasconi refuerza la importancia que adquieren los archivos para la denuncia de los hechos represivos, para las demandas de justicia y verdad mediante la interposición de acciones judiciales, para la investigación de los distintos casos y para la conformación de redes solidarias internacionales.

Pilar Riaño Alcalá cierra el volumen con un estudio que indaga de qué manera las personas recuerdan las violencias en su vida cotidiana, abordando la memoria como una práctica reparadora. La autora muestra que las comunidades afectadas por múltiples formas de violencia recurren a la memoria como una fuerza vital, un medio para reconstituir sus mundos y una fuente de posicionamiento individual y colectivo en un paisaje marcado por violencias históricas y contemporáneas. La reparación es concebida aquí no como un proyecto cerrado, sino como una práctica situada en lo cotidiano, que se expresa en relaciones, afectos y acciones orientadas a recomponer lo dañado por las violencias.

La organización de la Plataforma para el Diálogo y la edición de esta publicación fueron posibles gracias al generoso respaldo de las autoridades, colegas y colaboradores del CALAS en México y Alemania, a quienes extendemos nuestro más sincero agradecimiento por la confianza depositada en nuestro trabajo. A Jochen Kemner y Fernanda Souza damos las gracias por su cordial disposición y su paciencia de tejedora para atender cada detalle del evento. Agradecemos a Olvia Maisterra por su creativa colaboración y el entusiasmo con el que contribuyó a la elaboración del material audiovisual que documenta nuestro encuentro.

A todas las participantes del congreso y de este volumen expresamos nuestro agradecimiento no solo por sus valiosas reflexiones, sino también por haber compartido sus experiencias de campo junto a numerosos colectivos de tejedoras, cuyas voces y saberes nutren este volumen. Cuando Pilar Riaño afirma en su capítulo que la memoria se despliega en los paisajes sensoriales y resonantes de la selva, en el viaje río arriba, en el sendero, en la tumba y en los densos arbustos del bosque, está evocando solo algunos de los rincones explorados por las comprometidas trayectorias de vida que enriquecen cada uno de los textos que siguen.

Bibliografía

Bacic, Roberta (2014). The Art of Resistance, Memory, and Testimony in Political Arpilleras. En Marjorie Agosín (comp.), *Stitching Resistance: Women, Creativity, and Fiber Arts* (pp. 65-74). Kent: Solis Press.

Cuéllar-Barona, Margarita et al. (2022). Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil. *CS*, 38, 9-15.

Doolan, Elizabeth (2016). Textiles of Change: How Arpilleras can Expand Traditional Definitions of Records. *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, 12(1).

Gargallo Celentani, Francesca (2014). *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*. México: Colectivos Bordados por la paz, Bordamos por la Paz y Bordando por la Paz.

González-Arango, Isabel Cristina (2014). Un derecho elaborado puntada a puntada. La experiencia del costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón. *Revista Trabajo Social*, 18 y 19, 77-100.

Jimeno, Myriam (2011). Después de la masacre: la memoria como conocimiento histórico. *Cuadernos de Antropología Social*, 33, 39-52.

López Petzoldt, Bruno (2023). *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*. Guadalajara, Bielefeld y San Martín: Editorial Universidad de Guadalajara, CALAS, Bielefeld University Press y UNSAM.

Macleod, Morna y De Marinis, Natalia (comps.) (2019). *Comunidades emocionales: resistiendo a las violencias en América Latina*. México, Bogotá: Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Pérez-Bustos, Tania (2021). *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Pérez-Bustos, Tania et al. (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Tabula Rasa*, 32, 249-270.

Quiceno Toro, Natalia (2021). *Bordar, cantar y cultivar espacios de dignidad: ecologías del duelo y mujeres atrateñas*. San José: Universidad de Costa Rica, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, CALAS-Laboratorio Visiones de Paz.

Quiceno Toro, Natalia y González-Arango, Isabel Cristina (2023). El Ojo de la Aguja: Bordar y hacer luchas presente. *LASA Forum*, 54(3), 25-29.

Quiceno Toro, Natalia y Villamizar Gelves, Adriana M. (2020). Mujeres atrateñas, oficios reparadores y espacios de vida. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(2), 111-137.

Riaño Alcalá, Pilar (2024). *Avanzar a tientas. Memorias, violencias y producción de conocimiento*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, CALAS.

Sánchez-Aldana, Eliana (2025). *Entre destejer y retejer: coreografías textiles que deshacen ausencias*. Bogotá: Uniandes y Universidad Nacional de Colombia.

Sánchez-Aldana, Eliana; Pérez-Bustos, Tania y Chocontá-Piraquive, Alexandra (2019). ¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital*, 19(3), e2407.

Troncoso Pérez, Lelya Elena y Piper Shafir, Isabel (2015). Género y memoria: articulaciones críticas y feministas. *Athenea Digital*, 15(1), 65-90.

Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: IEP.

Filmografía

CALAS-Center for Advanced Latin American Studies (5 de julio de 2023). Plataforma para el Diálogo: Narrativas textiles [vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=nOr4rR_eOGQ.

Flores de la llanura (México 2021), Mariana Xochiquétzal Rivera.

Sentidos entretejidos en textiles chilenos

Leila Gómez, Claudia Kalleg Jerez y Paula Tesche Roa

■ Doi: 10.54871/ca26ns03

Introducción

Este capítulo se centra en los textiles entendidos como una compleja forma artística cuyos mensajes entretejen diversos códigos, tales como lo sensorial auditivo, visual y/o táctil, y configuran una nueva intersubjetividad que trasciende producciones de arte dominantes, como las que apelan a la palabra escrita u oral. También es de interés cuestionar los supuestos que consideran los textiles como meros objetos de admiración o que los definen como un arte menor, centrados en espacios propios de la intimidad femenina. De esta manera, se propone que estas producciones tienen un sentido social que posiciona al autor/a como un/a artista en lo público, donde el tejer es relevante como una práctica de resistencia ante la dominación y de producción de nuevos significados ante el poder. Al respecto, la sensorialidad tiene un papel fundamental, pues el tejer no solo hace partícipe la corporalidad como acción, sino que también, mediante la representación de los sentidos en los textiles, logra subvertir y proponer una nueva estética.

Se han seleccionado autoras/es que pertenecen a distintos momentos históricos y cuya relevancia considera la originalidad,

alcance y valoración de sus propuestas; su conexión con el tejido social, y los mensajes de resistencia a través de lo sensorial que comunican sus textualidades. De esta forma se abordan las arpilleras de Violeta Parra (1964), aquellas producidas a propósito de las violaciones a los derechos humanos en dictadura (1973-1990) y las obras *Borda sus ojos* de Lilian Urzúa y María Ignacia Jérez, y *Todo Chile será tus ojos* de Álvaro Silva Wuth, que surgieron como respuesta a las mutilaciones oculares ocurridas durante la revuelta popular en el año 2019.

Las arpilleras de Violeta Parra, configuran, según sus palabras, cantos, relatos orales, entre otros, que no solo enlazan lo visual con lo auditivo en un arte acción, sino que en un acto de resistencia comunican un discurso político y consiguen vincular la etnicidad con la historia cultural mediante nuevos significados estéticos para la subjetividad rural, provinciana y latinoamericana. Por otra parte, las arpilleras colectivas producidas en dictadura, enfatizan lo táctil como una forma de recomponer lazos sociales que se materializa en el tejido mediante la recolección de restos o retazos que, luego de ser tejidos y bordados, producen un todo armónico como obra original. También tejen lo visual como denuncia y se constituyen en la actualidad como una forma de memoria viva al ser reconocidas como parte de la producción cultural chilena. Finalmente, las obras de Lilian Urzúa y María Ignacia Jérez, *Borda sus ojos*, y Álvaro Silva Wuth, *Todo Chile será tus ojos*, que retratan y producen colectivamente los ojos de cientos de mutilados respectivamente, tienen el valor de ir más allá de lo visual para devenir táctil, y en esta acción logran corporeizar lo visual en quienes participan de ellas.

Textualidades y textiles en Violeta Parra

Violeta Parra expone entre el 8 de abril y el 11 de mayo de 1964 en el Museo de Artes Decorativas de París las *Tapisseries Chiliennes de*

Violeta Parra. Peintures et sculptures. En la entrevista realizada por Marie-Magdeleine Brumagne para la televisión suiza el año 1965 (Fugellie, 2019; Plante, 2019), Violeta lleva un vestido que ha cosido su madre con retazos de tela, fragmentos que dan cuenta de la continuidad de la relación establecida por el oficio de la costura y que se resignifica en este espacio de exhibición, puesto que sus obras plásticas se vinculan con la tradición, la memoria, la sencillez de los materiales, en aquello que Sepúlveda (2015) y Donoso (2009) han definido como un proyecto de “arte-vida”.

Las temáticas de las arpilleras de Violeta Parra abarcan la vida popular y campesina de la primera parte del siglo xx, leyendas chilenas, hitos históricos, el sincretismo religioso, ilustraciones de cantos y representaciones autobiográficas. De esta manera, en palabras de Plante (2019), “incorporó (literalmente) la autenticidad, en el sentido de que ‘performateó’, si se me permite el anglicismo, su ser campesina (o indígena, o una alteridad sudamericana multifacética)”.

El catálogo de la exposición del Palacio de las Artes Decorativas lo conforman tapices (26), pinturas (26), esculturas en alambre y máscaras (13). La multiplicidad de códigos que abarca esta producción visual se relaciona con la música y con lo auditivo, puesto que cada obra se vincula con una canción o un relato oral, los que posteriormente conformaron parte del diseño de la carátula del disco *Recordando a Chile (una chilena en París)*, grabado en Santiago por Emi Odeón el año 1965, en el que se incorporan al diseño las arpilleras *El hombre* (1962) y *Contra la guerra* (1963).

La relación entre la producción visual de Violeta Parra con el canto y la guitarra puede interpretarse desde la noción de *performance* o de arte acción, como se conoce en Latinoamérica, más bien vinculada al campo de las artes visuales; aunque también como actos de resistencia, etnicidad, entre otros, que son ensayados en el marco de lo público, lo que sugiere una epistemología, una práctica incorporada, que está en diálogo permanente con discursos

culturales, resituando prácticas históricas que han sido separadas y estudiadas de manera independiente (Taylor, 2011).

Taylor da luces acerca del discurso político de Parra, que es posible vincular a las estéticas socialistas y que, además, genera sentido, consistencia y continuidad con su obra musical previa, trasladando la noción de persona musical (Auslander, 2006) a las arpilleras. Del mismo modo, es posible comprender el rescate de la etnicidad, situado en una frontera rural, provinciana y latinoamericana en un lugar de tanta relevancia como El Palacio de las Artes Decorativas.

Los lenguajes que configuran esta puesta en escena desde las artes visuales lo constituyen las arpilleras, pinturas, esculturas de alambres y máscaras en papel maché. Los códigos musicales con los que ella hace dialogar estas obras son, principalmente, la guitarra campesina y el canto, los que configuran una representación contextual cultural, práctica que Violeta ya había ideado y llevado a la práctica en algunos de los programas radiales en los que difunde el folklore chileno y que, por cierto, eran parte de su búsqueda de autenticidad, la que también aplicaba en las primeras grabaciones de álbumes musicales. En esta etapa es posible encontrar testimonios en los que Violeta no se ajustaba a las grabaciones, más bien el ingeniero en sonido debía acomodar los requerimientos técnicos de la interpretación, en el afán de buscar y/o recrear el sonido más semejante al que las cantoras campesinas entonaban su repertorio (González, 2010).

En este sentido, la creación de las arpilleras constituye una construcción o recreación de la autenticidad que Violeta Parra configuraba ya fuera desde la interpretación musical o desde la exhibición de su producción visual. Como antecedente, el testimonio de Luis Torrejón recuerda cómo la creadora, para realizar programas radiales, recreaba en el estudio materialidades propias del “velorio del angelito”, o las grabaciones que proporcionaban un paisaje sonoro de fiestas religiosas que ella registraba con su

grabadora y reproducía en diversos programas radiales (Stambuck y Bravo, 2011, p. 90).

El proceso de creación de Violeta Parra es distinto en cuanto al trabajo de sus diversas materialidades. Algunos testimonios (Stambuck y Bravo, 2011) indican que comenzó a bordar a los cuarenta años, momento en el que la enfermedad de la hepatitis la obligó a pasar una larga temporada en cama. La búsqueda de una creación espontánea también se reflejaba en la creación de tapices, ya que, en sus palabras: “Yo no sabía nada. Este es el punto más simple del mundo, no está dibujado [...] todo el mundo lo puede hacer, no es una especialidad mía”, como lo señala en la entrevista a Marie-Magdeleine Brumagne.

A su vez, el despliegue de las materialidades implica una diada y/o cruce entre la permanencia y la fugacidad, debido a que las arpilleras son creadas para una temporalidad duradera, la imagen es fija, apela a la experiencia visual y la comunicación artística a través del momento de la contemplación; mientras que la materialidad musical tiende a lo fugaz y efímero. No obstante, el tratamiento del color y de las formas en las arpilleras sugiere una idea de movimiento, tal como se recrea en algunos trabajos audiovisuales biográficos sobre Violeta Parra (*Cantar con sentido*, 2016).

Si bien ni el catálogo de la exposición de las obras visuales del Palacio de Artes Decorativas ni los archivos de prensa explicitan que Violeta haya tocado la guitarra o cantado para recrear una atmósfera sonora que dialogase con las arpilleras (Fugellie, 2019); parece relevante detenerse en el siguiente testimonio:

Veo una mujer menuda, con su pelo negro, y un grueso abrigo, y luego quedo deslumbrada al ver unos tapices. Vi a Violeta de espaldas, no la conocía, pero debía ser ella, que aún bordaba con trozos de lana, sobre la arpillera que estaba en la pared, y yo le digo: ¡por Dios, Violeta, qué hermosas son! Ella me dice: ¿tú crees? Yo le digo: ¡Sí! ¿Lo crees realmente? Sí. Entonces haré algo para ti. Voy a cantar todas mis arpilleras. Ella tomó su guitarra y frente a cada arpillera comenzó a cantar todas las canciones relacionadas a las arpilleras. Yo me

puse a llorar. Era de una belleza total. Al rato de esa conversación, y llegada la hora de comer, yo le pregunto: ¿dónde vas a comer? Y ella con mirada muy directa y profunda me dice: No tengo hambre. Y le digo: ¿por qué? Yo ya me comí tu alma (*Viola chilensis*, 2003).

Este testimonio permite ver la relación entre la arpillera y lo auditivo, además introduce la creación o la creatividad como una forma ritual, en el sentido de ampliar los códigos de lo visual a lo sonoro, el cual puede ser comprendido como un paisaje que en la arpillera liga lo duradero de la materialidad y la fugacidad de la sonoridad, lo que invita al receptor de la obra a una experiencia de decodificación compleja, que interrelaciona códigos visuales, sonoros, que apelan a una cultura que desafía los cánones del ideal nación.

El ritual permite una conexión más directa con la autenticidad del contexto popular, al hacer presente las voces del otro y facilitar el diálogo intersubjetivo. La idea de la escucha invita a lo popular en su simpleza y complejidad a hacerse presente en otras voces que ella ha escuchado, recopilado y conectado, aquello que Bajtín denomina “la memoria semántico social depositada en la palabra” (Bubnova, 2006). Violeta, como primera receptora, decodifica el mensaje a la manera del *transfert* de Barthes (1986), logrando que el espectador acceda de una manera mucho más profunda y directa al mundo de lo popular, de lo indígena, de lo rural, de lo silenciado.

Las arpilleras en la dictadura chilena (1973-1990)

Las arpilleras producidas durante la dictadura representan una particular forma de articular las memorias culturales (Assmann, 2011) como memorias vivas (Rabe, 2011) en la actualidad: retratan un pasado, pero aluden a la permanencia del recuerdo trascendiendo el momento histórico de la dictadura y las generaciones contemporáneas a este, permitiendo construir y transmitir un pasado colectivo que continúa participando en la cultura del presente.

Una primera interpretación de las arpilleras es desde su nexo con la textualidad. En efecto, la arpillera puede ser entendida como un texto o “tejido construido” (Gómez de Silva, 2006, p. 676), que consiste en coser retazos o desechos de géneros, de distintos tipos y colores, sobre una malla (o arpillera) para rearmar un nuevo tejido que ilustra en forma tridimensional un acontecimiento, pensamiento, afecto, etc., ligado a un momento histórico determinado. En el caso de las obras a analizar y sus mensajes visuales y textuales, pueden ser interpretados como arte político caracterizado por una fuerte crítica social, realizada desde una producción formal, que busca desestabilizar las representaciones del mundo e interrogar, desde lo simbólico, las relaciones intersubjetivas.

Este sentido político permite afirmar que, tal como señala Moya (1982), la arpillera es una manera de escribir para configurarse subjetiva e intersubjetivamente y formar parte de una cultura de resistencia mediante el registro en la tela. Así, el bordar o coser en una arpillera se transforma también en un ejercicio de poder, en tanto afirmación de una subjetividad que desafía la dominación cultural para resistir las limitaciones económicas, sociales y políticas de la época, especialmente ante la represión dictatorial. Al respecto, se puede afirmar que estas producciones retratan y denuncian la situación personal y social de la violación de los derechos humanos; mantienen activa la resistencia ante la dictadura; permiten generar redes de apoyo personales y familiares con otras mujeres que se encontraban en la misma situación de desamparo, etc. Bacic (2009) afirma que las arpilleras relatan las historias de mujeres que no eran escuchadas en sus demandas de verdad y justicia, por lo tanto, se vinculan con lo prohibido, con lo que no se puede decir y, en muchos casos, con lo que no se quiere escuchar, ni saber. Tal como afirma una arpillera: “Hace bien decir lo que nos pasa en estas telas, reciben nuestras lágrimas y duran más que las palabras ya que muchas veces no nos creen” (Bacic, 2009, p. 22). En ese sentido, las arpilleras constituyen un texto testimonial, siendo el tejido un registro que constituye una garantía de

que los hechos ocurrieron. Esto motivó la represión hacia las arpilleras: fueron confiscadas por representar un material “peligroso”, se persiguió a quienes promovían su exposición en el exterior, se las calificó como propaganda ideológica que difamaba al país en el extranjero, y fue incendiada una galería de arte donde se realizaban los talleres y se exponían las obras, lo que provocó el cierre de la galería y la pérdida de toda la producción (Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2012), entre otras formas de represión.

Las arpilleristas han señalado la relevancia de lo táctil como aquello que se valora de la experiencia sensorial en la creación del tejido. Las manos representan en el acto de tejer tanto el contacto simbólico con los otros, muchos de los cuales son sus familiares y están detenidos y/o desaparecidos, así como con el mundo, mediante la acción compartida de sanarse en cada puntada y diseño a crear. De esta manera, una arpillerista señala: “Acariciamos la tela ya que no podemos acariciar a nuestros ausentes” (Bacic, 2009, p. 22). También, refiriéndose a una arpillera, Bacic (2009) señala que “la tela que utilizaron para el fondo fue sacada de los pantalones que dejó un desaparecido y la calle está hecha con un trozo de una de sus camisas” (p. 22). En este caso, el trozo de género utilizado tiene el valor de haber tenido contacto con la piel del desaparecido y al formar parte de la arpillera constituye una metonimia de su presencia. Es decir, en un sentido simbólico, el desaparecido, a través de la mediación de la arpillerista, sigue comunicando su historia mediante el tejido que opera como el testimonio de su vida y presencia.

Respecto a lo visual, se puede afirmar que la representación de la mirada es muy relevante, pues adquiere un carácter de denuncia y de configuración de una subjetividad reprimida tanto en el mirar como en el ser visto, lo que se asocia a la vigilancia y el control.

Si bien las arpilleras son el registro de historias de la represión, también se puede afirmar que constituyen un trabajo de memoria (Jelin, 2002), pues no solo se trata del relato de lo acontecido, sino

de los significados que tienen los hechos para el colectivo social. Por una parte, la represión, la violencia, la desaparición surgen como creación desde aquello inutilizable y parcial, para crear un tejido con un sentido simbólico novedoso que resignifica la realidad vivida mediante el recuerdo que se reorienta hacia la vida. En este caso, se entiende la resignificación como la “práctica social de transformar o reorientar el significado, el sentido y/o el valor de un acontecimiento, situación, lugar, acción, etc. haciendo que adquiera características diferentes en función de un contexto o un imaginario social” (Vázquez, 2018, p. 423). De esta manera, una primera resignificación es desde la muerte o desaparición hacia la vida simbólica en la tela.

Por otra parte, la producción de las arpilleras no solo es un trabajo de memoria, por la resignificación que considera el hacer algo novedoso en tanto materialidad de la historia, sino también porque produce belleza estética. Las arpilleras tienen una composición armónica, que, además, comprende una variedad de estilos dada por los colores, texturas de los géneros, técnicas de aplicación, aplicaciones, etc. Esto determina que el recuerdo de sucesos tan dolorosos sea posible de enfrentar mediante el arte.

De esta forma, las arpilleras adquieren sentidos polisémicos que van más allá de los hechos y se mantienen, como se señaló, más allá del momento en que ocurrieron. Un aspecto relevante es cómo estas producciones promueven valores como la dignidad, la recuperación del sentido de vida, la búsqueda de ideales. Así, el recuerdo y el registro mediante la creación de las arpilleras, permite potenciar nuevas maneras de vivir. Tal como afirma Moya (1982),

la pobladora pasa de observadora pasiva a ser participante activa en un proceso de trabajo colectivo [...] que va a cambiar radicalmente su vida proporcionándole un claro objetivo: “que después de muchos sufrimientos logremos la liberación” en las palabras de una de ellas (p. 3).

Borda sus ojos, de Lilian Urzúa y María Ignacia Jérez, y Todo Chile será tus ojos, de Álvaro Silva Wuth

*Y mis ojos serán tus ojos
y todo Chile será tus ojos*

Raúl Zurita

Durante la revuelta popular de octubre del 2019, artistas y activistas populares retomaron la tradición de la costura de la resistencia con fines similares. En esta sección, se analizarán dos tapices que tienen como tema central las más de cuatrocientas lesiones y pérdidas oculares, producto de la represión a las manifestaciones sociales. Ambas intervenciones comparten la característica de haber tenido convocatoria dentro y fuera de Chile. Una de estas creaciones es *Borda sus ojos*, tapiz bordado compuesto por 875 retazos que fueron cosidos entre sí. Las impulsoras del proyecto colaborativo fueron Lilian Alejandra Urzúa Rodríguez y María Ignacia Jérez Chacan, ambas de Concepción, quienes realizaron una convocatoria a través de redes sociales, entre el 14 de noviembre y el 1º de diciembre, y obtuvieron esta masiva respuesta; cuatro de los bordados, incluso, llegaron del exterior del país, desde Argentina, Brasil y Estados Unidos. La convocatoria solo pedía que los retazos tuvieran las medidas de 15 cm x 15 cm, pero el estilo del bordado era libre y abierto. Actualmente el tapiz se encuentra en el Museo de la Memoria y Derechos Humanos de Santiago de Chile.

La segunda intervención o acción de arte es *Todo Chile será tus ojos*, llevada adelante por el chileno Álvaro Silva Wuth y otros diferentes colectivos e individuos convocados en diferentes espacios públicos de Chile a partir del estallido social. *Todo Chile será tus ojos* surgió a fines de 2019 en Madrid, donde reside Silva, en respuesta a la represión del Estado tras el estallido social, y luego se trasladó a Chile y se realizó en espacios como frente a la Corte

Suprema, frente al Museo Nacional de Bellas Artes y en la Convención Constitucional.

La acción de *Todo Chile será tus ojos* consistía en desplegar el mapa de Chile de 14 metros por 3,5 metros a los que se cosían ojos de alambre para visibilizar la problemática de las violaciones a los derechos humanos, especialmente de los cientos de víctimas de trauma ocular por la represión. Con anterioridad, Silva ya había hecho exposiciones con alambre, como la obra *Últimas palabras*, que consistió en la transcripción íntegra del último discurso de Salvador Allende en un solo hilo de alambre de cobre, 70 metros lineales de palabras manuscritas. El 11 de septiembre del año 2017 fue invitado a exponerla en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio de la Moneda en Santiago de Chile.

Entre los tejedores de *Todo Chile será tus ojos* figuraban el propio Silva y un grupo de convocados por las redes sociales. Durante las intervenciones, los transeúntes se unían a coser con ellos. Así, la acción se fue hermanando con otros proyectos que forman parte de la gran red de bordadoras de la resistencia textil, por lo que la acción contó con la participación y apoyo de agrupaciones como el grupo de bordadoras de Villa Grimaldi, Bordadoras en Resistencia y Bordadoras de Villa Frei.

El coser colectivo, tanto de *Borda sus ojos* como de *Todo Chile será tus ojos*, remite sin duda a una acción reparadora, la de unir lo separado, lo que se rompió o fue roto, lo violentamente extraído, el suturar una herida. Podría pensarse que la tela es una venda, el vendaje para hacer cicatrizar la piel. Sin embargo, la multiplicidad e inevitable fragmentariedad con que los ojos se cosen al mapa de Chile en *Todo Chile...* y el tapiz de *Borda sus ojos* producen al mismo tiempo el recordatorio de lo que es imposible olvidar: el daño, la mutilación, el trauma. Estos ojos no son devueltos a sus caras, sino que, separados, se unen al mapa de todo Chile y al tapiz, el gesto metafórico de pegarse a todo el cuerpo nacional.

Estas intervenciones llaman la atención, además, porque tienen como objetivo denunciar la violencia “legítima” estatal que

ya no se expresa como el derecho a matar sino como el derecho a “mutilar”, como ha estudiado Jasbir Puar (2017). El Estado represor en una economía neoliberal no busca necesariamente deshacerse de los cuerpos que desobedecen, sino que busca debilitarlos, incapacitarlos, como es el caso de la mutilación ocular. Un cuerpo débil o incapacitado es más útil que uno muerto o desaparecido para el Estado y también para el gran complejo industrial de salud. Los cuerpos disidentes no son eliminados totalmente, sino reabsorbidos en la maquinaria perversa del sistema económico como cuerpos debilitados, porque se pretende que ese cuerpo vulnerabilizado se vuelva más fácilmente controlable, domesticable, gobernable. Se trata de una técnica más perfeccionada de control social, de regularización y normativización de los cuerpos en la era de la militarización del control biológico.

Estamos en presencia aquí no tanto de lo que Foucault (1977) ha llamado la biopolítica o el derecho del Estado a regular la vida, sino más bien de lo que Achille Mbembe ha descrito como la necropolítica o el poder de regir la muerte (2019). Con esta necropolítica el cuerpo vive una muerte lenta, como la del ojo solo que sigue viendo pero que se cansa más porque no tiene su par, porque solo debe hacer el esfuerzo de dos para leer, para trabajar, para descifrar los gestos, las acciones, medir y ajustarse al espacio, calcular distancias y hasta para llorar. Esta práctica represiva no busca entonces dejar cuerpos dóciles, sino cuerpos débiles.

Tanto *Borda sus ojos* como *Todo Chile...* proponen una suerte de sinestesia. La actividad sensorial que se despliega excede lo visual para transformarse en táctil y, al hacerlo, vuelve a corporeizar lo visual, a conectarlo a la piel, a los nervios, a los huesos de quienes realizan la tarea y quienes tocan los hilos y la tela. En *Todo Chile...*, además, estos ojos de alambre tienen que ser doblados y moldeados con pinzas y tenazas, para luego ser cosidos, entrelazando diversas materialidades. Se intenta así una “reincorporación” (reincorporación) de los ojos y es aquí donde radica la fuerza reparadora de esta intervención. En esta multiplicidad y fragmentariedad ocular

se desmonta el panóptico de Jeremy Bentham (1791), el ojo central del presidio, el foco supervisor que observa a todos pero que no es visto por nadie desde su celda. Michel Foucault (1975) retoma esta idea para explicar el poder de la mirada en la vigilancia y el castigo de los cuerpos bajo la vigilancia del Estado y sus instituciones, como las escuelas, los hospitales y las prisiones. Además, la mirada ha sido instrumento de dominación tanto por parte del estado moderno como proyectos imperiales, a través de mapas, grabados, fotografías, exhibiciones etnográficas, etc. (Pratt, 1992; Andermann, 2007, entre otros).

Los ojos de las víctimas cosidos en la tela son una denuncia de este ojo poderoso del Estado, el “panóptico”. En el proceso de bordar los ojos en múltiples retazos de telas se pone lo visual en pie de igualdad con otros sentidos. Lo visual, como el sentido privilegiado de la modernidad occidental, colonizadora y patriarcal, se abre a otras formas de comprender y aprehender la realidad, como las de lo táctil. En este sentido, la tela se vuelve vendaje para urdir las múltiples sensorialidades de acceso a lo real. Resulta interesante, además, lo que estos ojos cosidos en la tela hacen visible: el descrédito y desconfianza hacia Carabineros, una institución que hasta hace años contaba con alta credibilidad entre la población. En el ensayo de título sugerente “La crisis de Carabineros: cuando no vemos lo evidente”, la investigadora Lucía Dammert (2019) la describe como una institución no comparable con ninguna otra policía de América Latina. Por décadas fue legitimada además por la Constitución, que dejó sus crímenes y corrupción impunes. Sin embargo, y dados los fuertes mecanismos represivos contra la población y también contra los líderes mapuches, la reacción contra Carabineros se convirtió en un elemento central de las manifestaciones. Los grafitis y cánticos, así como las tendencias principales de las redes sociales, marcaron un descontento generalizado con la policía y sus métodos.

En este juego paradójico de lo visible del ojo y lo invisible de la costura radica otra forma de desautomatización de jerarquías

patriarcales. La costura como práctica invisibilizada a cargo generalmente de mujeres es llevada a la calle para tomar e intervenir el espacio público. La costura invisible se hace visible captando el espacio de la mirada, los olores, los sonidos de la calle. Se devuelve al tejido y la costura de las mujeres el lugar preeminente que tuvo en periodos precapitalistas y precoloniales.

Ahora bien, en *Todo Chile será tus ojos*, ¿son estos ojos de cobre? Chile es el país líder indiscutido en la producción y exportación de cobre a nivel global. En 2021, las exportaciones chilenas alcanzaron la cifra récord de USD 53.424 millones, con un alza del 41 % frente a 2020, llegando a representar el 56 % de los embarques del país. Es sabido, sin embargo, que esta riqueza tiene graves consecuencias medioambientales y socioambientales. Como sostienen estudiosos tales como Hugo Romero Toledo, Angélica Videla y Felipe Gutiérrez de la Universidad de Temuco (2017), hay una compleja contradicción entre el crecimiento económico de Chile, que es fuertemente dependiente de la producción de minerales para el mercado global, y los acuerdos nacionales e internacionales que apuntan al reconocimiento y protección de los pueblos originarios, así como también del territorio que habitan. Un caso palpable es la problemática de acceso y control del agua, y el daño ambiental registrado en los recursos hídricos localizados en territorios de comunidades. La riqueza de la industria minera que define en gran parte la identidad nacional se asienta sobre una base de desposesión y extracción colonial. Estos ojos de cobre que denuncian la mutilación de los ojos a manos del Estado se unen a la crítica del trauma colonial y su legado. La revuelta social de octubre del 2019 fue justamente una reacción a las políticas económicas de un estado neoliberal con alto costo social.

El poema de Raúl Zurita, algunos de cuyos versos son epígrafes de esta sección, fue la inspiración de la acción de arte de Silva *Todo Chile será tus ojos*. En el poema se alude a una solidaridad social profunda, que hace propio el dolor y el trauma del prójimo. Estas acciones de arte colectivas fueron muestras de esta misma

solidaridad que el arte volvió palpable. El poema se cierra con versos de esperanza: “porque nos cegaron, nos rompieron / nos mataron, pero no vencieron nuestro abrazo”.

Conclusiones

Este artículo se ha centrado en describir y analizar los significados asociados con algunas producciones textiles de resistencia en Chile, seleccionadas para esta investigación, a saber, los textiles de Violeta Parra, aquellos confeccionados durante la dictadura y las producciones más recientes vinculadas con la revuelta social de 2019. Un primer asunto a concluir es que, en estos casos, los textiles se consideran como prácticas de resistencia de mayormente mujeres que articulan otras formas intersubjetivas de producción femenina que desafían, desde el quehacer colectivo orientado hacia lo público, los ideales y estereotipos sobre la mujer. La resistencia opera también en la creación entendida como práctica comunitaria y social que a veces logra reinsertarse en el circuito económico productivo de gran especialización.

En todos los casos estudiados se confirma el supuesto de que el textil permite, tanto al autor/a que produce la obra como al espectador/a, acceder al arte y sus mensajes desde una multiplicidad de códigos que, si bien se entrelazan, privilegian lo sensorial auditivo, táctil y/o visual. Al respecto, se puede concluir que las arpilleras y textiles constituyen una forma de creación que al surgir desde lo corporal, adquiere múltiples sentidos cuya polisemia permite complejizar y ampliar los significados sociales y políticos comunicados, enfrentándose a la negación, la represión y la censura de los sistemas dominantes patriarcales y visibilizando y estableciendo diálogos con quienes forman parte de lo popular o marginal y han sido excluidos del tejido social o no son reconocidos como parte del cuerpo de la nación.

En particular, se puede sostener que, en el caso de Violeta Parra, el predominio de lo auditivo se vincula con la herencia familiar y social popular. Lo sonoro representado en los textiles, mediante la canción o el relato oral bordado, se presenta en la forma de un ritual que permite reelaborar la conflictiva relación con el origen étnico, rural, provinciano y latinoamericano del que participa.

En relación con las arpilleras producidas en dictadura, lo táctil facilita a nivel social el vínculo con el ausente y la realidad de la desaparición, desde una composición formada por trozos o fragmentos de telas que simbólicamente reinterpretan la vida, la belleza en su simplicidad y orientan la condición humana hacia nuevos valores y principios urgentes de restituir en la sociedad del Chile dictatorial.

En el caso de los textiles de Urzúa, Jérez y Silva, la alusión simbólica a lo visual surge de la referencia directa a la herida, el daño y el trauma del cuerpo, del ojo, que es suturada en el textil como una manera de reparar la mutilación del cuerpo social.

Se puede afirmar, desde los casos seleccionados, que los textiles atienden a una nueva forma de configurar sentidos sobre la historia de Chile. Si bien todos pueden ser considerados como registros o testimonios de acontecimientos que han marcado la trayectoria de violencia, tan característica de la lucha social y política del país, pueden ser interpretados como estrategias de resistencia desde la condición de producir memorias creativas de nuevos y múltiples sentidos sobre el pasado acontecido. Al respecto, pueden ser calificados como trabajos de memoria cuyo sentido no queda circunscrito al pasado, pues generan en el receptor la reflexión y tendencia a la movilización desde la acción social. En este sentido, los textiles adquieren una proyección futura cuya herencia es no olvidar y continuar buscando nuevos horizontes culturales que mantengan viva la resistencia social.

Finalmente, cabe preguntarse, en un sentido más amplio, por el reconocimiento del arte que promueve la creación en territorios que han padecido históricamente de contextos adversos, así como

por sus posibles determinaciones y limitaciones. Investigaciones futuras pueden potenciar el estudio de los nexos entre la geografía social y sus condiciones de producción.

Bibliografía

Andermann, Jens (2007). *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburg: University of Pittsburg.

Assmann, Jan (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo*. Madrid: Gredos.

Auslander, Philip (2006). Musical Personae. *Project Muse*, 50, 100-119.

Bacic, Roberta (2009). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Hechos del Callejón*, 4(42), 20-22.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Bentham, Jeremy (1791). *Panopticon; or, The Inspection House*. Lausanne: University of Lausanne.

Bubnova, Tania (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta Poética*, 27, 97-114.

Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2012). *Arpilleras*. Santiago: Gobierno de Chile - DIBAM.

Dammert, Lucía (2019). La crisis de Carabineros: cuando no vemos lo evidente. En Katya Araujo (comp.), *Hilos tensados: para leer el octubre chileno* (pp. 149-172). Santiago: USACH.

Donoso, Karen (2009). Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. *Revista Musical Chilena*, 212, 29-50.

Foucault, Michel (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Pantheon Books.

Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. París: Gallimard.

Fugellie, Daniela (2019). Les tapisseries Chiliennes de Violeta Parra. Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964. *Arteologie*, 13.

Gómez de Silva, Guido (2006). *Diccionario etimológico*. México: Fondo de Cultura Económica.

González, Juan Pablo (2010). La mujer sube a escena. Estrellas en el Chile de la canción del sesquicentenario, *Neuma*, 3, 10-33.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Mbembe, Achille (2019). *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.

Moya, Elena (1982). Las Arpilleras: cultura chilena de la resistencia. *Literatura chilena, creación y crítica*, 21(7), 3-4.

Plante, Isabel (2019). Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional. *Arteologie*, 19.

Pratt, Mary (1992). *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation*. Londres: Routledge.

Puar, Jasbir (2017). *The Right to Maim: Debility, Capacity, Disability*. Durham: Duke University Press.

Rabe, Ana (2011). El arte y la creación de futuras memorias. Monumento e intervención artística en espacios urbanos. En Faustino Oncina y María Cantarino (comps.), *Estética de la memoria* (pp. 159-192). Valencia: Universidad de Valencia.

Romero, Hugo; Videla Angélica y Gutiérrez, Felipe (2017). Explorando conflictos entre comunidades indígenas y la industria minera en Chile: las transformaciones socioambientales de la región de Tarapacá y el caso de Lagunillas. *Estudios Atacameños*, 55, 231-50.

Sepúlveda, Fidel (2015). *Arte vida*. Santiago: Liberalia.

Stambuck, Patricia y Bravo, Patricia (2011). *Violeta Parra. El canto de todos*. Santiago: Pehuén.

Taylor, Diana (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vázquez, Félix (2018). Resignificación. En Ricard Vinyes (comp.), *Diccionario de la Memoria Colectiva* (pp. 422-423). Barcelona: Gedisa.

Filmografía

Cantar con sentido, una biografía de Violeta Parra (Chile 2016). Cortometraje dirigido por Leo Beltrán.

Viola chilensis (Chile 2003). Documental dirigido por Luis R. Vera.

Arpilleras del siglo XXI

Lorna Dillon

■ Doi: 10.54871/ca26ns04

El arte textil se encuentra hoy en plena efervescencia. Desde mediados del siglo XX ha existido un creciente y sostenido interés por las prácticas textiles, que devino en el siglo XXI en una renovada apreciación por el quehacer artesanal y un dinamismo en el activismo cultural. Al mismo tiempo, diversas expresiones estéticas han cobrado visibilidad en Abya Yala (América Latina), como expresión de lo que Patricia Oliart (2020) denomina las “pedagogías de la disidencia”. En este artículo me propongo, en primer lugar, delinear las iniciativas contemporáneas de bordado en Chile y mostrar cómo esta práctica artística se emplea en la construcción de nuevas formas de activismo.

Mencionaré brevemente algunos aspectos del contexto más amplio de las iniciativas de bordado activista en las Américas (que son, por su propia naturaleza, heterogéneas) y el movimiento original de arpilleras de la década de los años setenta y ochenta, antes de seguir la pista del nuevo y vibrante movimiento de arpilleras que ha surgido en el siglo XXI. La intención es describir las características del movimiento de arpilleras de hoy, reflexionando sobre cómo se diferencia de la práctica original de los años 1970 y 1980, y analizando los vínculos que tiene con el feminismo. Para llevar a cabo esta deconstrucción del movimiento de hoy, lo posiciono dentro de los discursos sobre pedagogías de disidencia

(Oliart, 2020) y activismo feminista (Gago y Malo, 2020). Es necesario, primero, reflexionar brevemente sobre las raíces de dicho fenómeno, para luego realizar una comparación con su legado actual. Con ello, se analizará la relación entre arpilleras y democracia, el proceso como una práctica encarnada y performativa, y algunos de los temas que hoy documentan las arpilleras, como el problema ambiental. La metodología utilizada en este proyecto de investigación comprendió entrevistas virtuales y presenciales, la facilitación y participación en talleres, y la curaduría de exposiciones. La aprobación ética para esta investigación fue otorgada por la Universidad de Cambridge. El caso de estudio que se abordará en este capítulo corresponde a uno de los colectivos de arpilleras: el Colectivo Memorarte.

La constelación de pedagogías activistas vinculadas a múltiples expresiones estéticas surge del contexto social y político de la región, y en el caso de Chile, del modelo neoliberal impuesto por la dictadura en 1973. Como señala Oliart (2020), “múltiples expresiones estéticas han formado parte de renovadas ‘pedagogías de la disidencia’, enmarcadas en el contexto de movimientos diversos de oposición y resistencia a la implementación y consecuencias –éticas y culturales– del modo económico impuesto globalmente hace casi cinco décadas” (p. 13). Al mismo tiempo, en los últimos cincuenta años ha habido un resurgimiento del activismo feminista, protagonizado por mujeres que luchan por la justicia social y por una ciudadanía más inclusiva (Lebon, 2010, p. 3).

Iniciativas de bordado en América Latina

Uno de los tipos de arte textil más famosos a nivel mundial es la arpillera chilena, y a quienes las bordan se los llama arpilleras. Existe una tradición de utilizar telas, lanas e hilos para plasmar escenas de la vida cotidiana en Chile. Las obras se llaman arpilleras y están vinculadas al activismo en pro de la justicia social en Chile.

Esto se remonta a las décadas de 1970 y 1980, cuando las arpilleras transmitieron experiencias de la vida bajo una dictadura militar. A pesar de haber sido históricamente relegado en la historiografía del arte debido a sesgos excluyentes, el trabajo de las arpilleras ha ido ganando visibilidad. Con el tiempo, han conseguido superar barreras estructurales e insertarse en espacios de exhibición formal, como las galerías. La producción académica contemporánea ha abordado extensamente la conmemoración del arte textil de las arpilleras chilenas de las décadas de 1970 y 1980 (Adams, 2012; Agosin, 1987; De la Maza, 2021; Franger, 1988). Es notable, sin embargo, que los primeros estudios sobre las arpilleras de la década de 1970 se desarrollaron principalmente desde la perspectiva de la sociología y los estudios culturales. Adams (2012), por ejemplo, empleó una metodología de sociología visual para analizar el movimiento arpillera. Fue recién en la última década cuando historiadoras del arte como Josefina de la Maza comenzaron a abordar el estudio de las arpilleras desde la historia del arte. A continuación, me detendré en otras iniciativas de costura desarrolladas en América Latina, antes de retomar el análisis del movimiento arpillera original.

En Ecuador, varios colectivos utilizan el bordado para iniciativas feministas. Un ejemplo notable es el grupo Bordar la Ternura, entre cuyas obras se incluye una manta que conmemora víctimas de feminicidios y transfeminicidios cometidos en 2020 durante la pandemia (imagen 1).

En México, Bordando por la Paz es un movimiento que reúne a personas en lugares públicos para coser sobre pañuelos blancos los nombres de las víctimas de la guerra contra las drogas (Olalde Rico, 2019).

Imagen 1. Bordar la ternura. Arpillera de feminicidios y transfeminicidios, manta 8 m x 1,50 m (2022)



Fotógrafa: Karla Morales

En Colombia se han organizado diversos colectivos que realizan colchas y bordados, entre otras piezas textiles. Se denominan tejedoras, y su trabajo se ha abierto camino con sorprendente alcance. Sobre estos proyectos se han escrito varios artículos académicos, los cuales concluyen que la práctica textil colombiana de explorar experiencias históricas está muy extendida. Diversos grupos en Colombia utilizan acolchados y otras técnicas de costura para elaborar obras de arte que relatan tanto su experiencia en el conflicto armado como episodios históricos, entre ellos la esclavitud transatlántica, cuya memoria ha sido transmitida oralmente a través de generaciones. Entre estos grupos se encuentra Las Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, que ha recibido un premio de paz y cuyas obras se exhiben en museos internacionales. Sin embargo, la variedad de colectivos de tejedoras es amplia, como

puede apreciarse en el Archivo Digital de Textiles Testimoniales de Colombia.¹

También existen iniciativas de bordado feminista en América Latina que trascienden las fronteras nacionales. Un poderoso ejemplo de la supranacionalidad de estos grupos es el proyecto Bordado Abya Yala, en el que participantes de países como Ecuador, México, Colombia y Chile bordaron noventa y dos frases para crear una obra de arte que, montada a modo de libro textil, funciona también como una carta para las generaciones futuras. La iniciativa fue impulsada por Melisa Santilli Bara y Erandi Villavicencio, integrantes de la Red Feminista Latinoamericana: Espacios Comunitarios de Autocuidado. Esta red tiene como objetivo articularse con colectivos feministas y organizaciones comunitarias. A través de la plataforma *Zoom*, han logrado entrevistar a los colectivos de bordadores más importantes como: Memorarte (Chile), Bordar la Ternura (Ecuador), Grabado Andante y Gráfica La Voz de la Mujer (Argentina), Las Siemprevivas (México) y Suba (Colombia). En América Latina, estas organizaciones de bordado y activismo del siglo XXI son parte de un movimiento feminista transversal. Como explican Verónica Gago y Marta Malo en su evaluación del movimiento feminista latinoamericano, este se caracteriza por una variedad de luchas heterogéneas que convergen transversalmente a través de una variedad de redes de compromiso: “Efectivamente, un modo de constatar y delinear la mutación y la importancia del movimiento feminista actual es que, en toda su heterogeneidad, ha tejido (y sigue haciéndolo) un plano global de intervención, resonancias y coordinaciones” (Gago y Malo, 2020, p. 10).

En el siglo XX surgieron disciplinas educativas relacionadas con los textiles y el diseño, acompañadas de un importante trabajo documental sobre la dimensión de género en estas prácticas (Parker, 1984). En el siglo XXI, se mantiene un interés continuo por las iniciativas de bordado, así como por los estudios que exploran las

¹ www.textiletestimoniales.org

identidades *queer* en la artesanía. En los últimos años, se ha producido un giro significativo hacia la revalorización del arte textil en el ámbito internacional, evidenciado por el creciente reconocimiento de obras de artistas textiles en instituciones de renombre como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España), el Museo de Bellas Artes de Santiago (Chile) y el *Barbican Centre* (Reino Unido). De forma paralela, ha surgido un corpus académico que investiga el bordado en América Latina como una práctica feminista (Tapia de la Fuente, 2022).

Un giro global hacia el arte textil

En distintas regiones del mundo –desde África hasta Europa y Estados Unidos– se observa un interés creciente y sostenido por las prácticas textiles, evidenciado tanto en la diversidad de artistas que adoptan este medio como en la proliferación de estudios dedicados al arte de las fibras. En el contexto europeo, los colectivos de costura tienden a caracterizarse por un enfoque más modesto y, en general, apolítico, en contraste con sus contrapartes latinoamericanas, donde estas prácticas suelen estar más estrechamente vinculadas a discursos de resistencia y transformación social. Los grupos feministas latinoamericanos han sacado sus bordados al espacio público en una forma innovadora de protesta. Este uso del medio del bordado es menos frecuente en Europa, aunque existen artistas que usan el arte textil con fines activistas y grupos que usan el medio para explorar temas relevantes. En Londres, por ejemplo, hay un grupo de arpillera asociado con la comunidad de chilenos exiliados. Se llama Bordando por la Memoria y está coordinado por Jimena Pardo. Pero con la excepción de grupos como este, profundamente arraigados en las prácticas culturales chilenas, los colectivos británicos y europeos de bordado son por lo general muy distintos de sus pares latinoamericanos de carácter feminista y de raigambre popular.

Las arpilleras chilenas creadas durante la dictadura

Las arpilleras de los años 1970 y 1980 representan una de las formas más conocidas de arte activista. Consisten en apliques narrativos que abordan temas sociales y políticos. Como es ampliamente reconocido, hacia 1973, en el contexto de la dictadura chilena, grupos de mujeres –en su mayoría familiares de personas detenidas y desaparecidas– recurrieron al bordado como una forma terapéutica de procesar su experiencia, así como una estrategia para generar ingresos económicos. Este movimiento tuvo sus inicios en un taller terapéutico impulsado por el Comité Pro Paz. El comité contrató a una mujer llamada Valentina Bone para impartir este taller con familiares de desaparecidos. Bone había estudiado en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela de Bellas Artes de Chile (De la Maza, 2021, p. 7). En su testimonio ofrecido al Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) en agosto de 2007, Bone explicó el proceso de inicio de los talleres de arpilleras:

Prontamente fui requerida por el Comité Pro Paz para realizar una especie de terapia manual con las mujeres de los detenidos desaparecidos, en el departamento jurídico. Gloria Torres, la abogada que me convocó, me trasmitió el impacto emocional, político y social de las mujeres con las que trabajaríamos. Desde el primer encuentro la angustia de las mujeres me sobrepasó, después de escucharlas era evidente que lo único que serían capaces de hacer era contar sus historias. Que las escribieran [sus historias] no podían, que las pintaran, no había recursos ni tiempo para enseñarles, que las bordaran era muy lento. Me tomé unos días para pensar, mirar libros, revistas. Finalmente logré una idea que me pareció adecuada, mezcla de mola panameña y *patchwork* americano. Armé el estilo, probé con algunas telas en mi casa, no se veía mal [...] y partimos, sin pensar que la historia nunca nos olvidaría. A medida que pasaba el tiempo, crecía el número de mujeres que necesitaban apoyo. La Iglesia a través de las Vicarías y la fundación Missio cobijó a las nacientes talleristas, brindándoles un lugar de encuentro y trabajo. Las nuevas arpilleras no

solo hablan de denuncia política; cuentan del hambre, de la cesantía, de los dramas del sobrevivir sin recursos, de los allanamientos, de los cortes de luz, del agua, de las pérdidas de sus enseres de sus casas, de no tener donde vivir (citado en De la Maza, 2021, pp. 140-141).

Si bien la iniciativa comenzó como una práctica terapéutica para las familias de los detenidos desaparecidos, pronto se hizo evidente que podría extenderse y convertirse en una fuente de ingresos para las familias que atravesaban dificultades económicas durante la dictadura. Durante cerca de diez años, algunas organizaciones religiosas exportaron obras de arte textil con esta finalidad.

Chile volvió a la democracia en 1990, tras un plebiscito celebrado en 1988, y los talleres se convirtieron en una organización sin fines de lucro llamada Fundación Solidaridad (Adams, 2012, p. 265). La Vicaría de la Solidaridad cerró en 1992, pero la elaboración de arpilleras continuó durante los años noventa como una forma de sustento económico, y nuevas empresas sociales comenzaron a comercializarlas en beneficio de las arpilleras (Adams, 2012, pp. 255-266). Existen arpilleras, como Gloria Gallardo, que comenzaron a bordar durante la dictadura y continúan haciéndolo en la actualidad. Durante los años noventa, el contenido de las arpilleras fue menos político. Durante este período se observó un aumento de lo que podría denominarse arpilleras puramente decorativas, en las cuales se representaban paisajes y otras escenas figurativas de carácter estético, con menor tendencia a incluir narrativas políticas o de compromiso social. Estas nuevas arpilleras apolíticas fueron las preferidas por las organizaciones recientes encargadas de su comercialización (Adams, 2012, pp. 255-266).

Las arpilleras del siglo XXI

En 2009, Michelle Bachelet, la primera mujer presidenta de Chile, viajó con dos de las arpilleras originales a la India. Las artistas fueron Patricia Hidalgo y María Teresa Madariaga, quienes habían

elaborado arpilleras desde 1975 en un barrio de Santiago llamado Lo Hermida de Peñalolén. Al incluir a estas mujeres en la delegación oficial, Bachelet ayudó a consolidarlas como artistas, dirigió atención sobre la importancia de esta tradición y promovió la revitalización de su práctica. En el siglo XXI, nuevas generaciones comenzaron a adoptar esta práctica en una nueva ola artística fuertemente vinculada al movimiento feminista, particularmente en América Latina (o Abya Yala, como también se conoce a la región) y que resuena con un movimiento artesanal más global. Lo que hemos visto en el siglo XXI es que estas jóvenes artistas, en colaboración con sus antecesoras, iniciaron la reactivación de la tradición de la arpillera. Esto coincidió con el creciente interés en las prácticas textiles a nivel mundial que antes he mencionado. Otro factor que contribuyó al aumento de la popularidad de los colectivos de arpilleras fue el surgimiento de lo que Patricia Oliart llama las “pedagogías de la disidencia”:

En las décadas recientes, un desbordante dinamismo y variedad en el activismo cultural se han hecho visibles en América Latina. En particular, múltiples expresiones estéticas han formado parte de renovadas “pedagogías de la disidencia” enmarcadas en el contexto de movimientos diversos de oposición y resistencia a la implementación y consecuencias “éticas y culturales” del modo económico impuesto globalmente desde hace casi cinco décadas (Oliart, 2020, p. 13).

En la década de 1980, la feminista chilena Julieta Kirkwood utilizó la analogía de una red de nudos para tejer una red de feministas. De manera parecida, se habló de la transversalidad de feminismo con diferentes grupos que se conectan y forman un tejido de feminismo. Esa misma metáfora podría describir a su vez el movimiento de arte textil en América Latina, ya que, como parte de la gramática del movimiento feminista supranacional, estos grupos se conectan en la sociedad red. Cruzando fronteras nacionales, se comunican por medio de redes sociales y correo electrónico, y se envían sus obras mediante el correo postal.

En Chile existe un importante movimiento de arpilleristas que, además, está estrechamente vinculado al activismo y al feminismo. Una de las características más destacadas de este movimiento es su transversalidad. Las prácticas de bordado en América Latina tienden a tener un compromiso político más marcado que las europeas, además de diferenciarse por procesos creativos más colaborativos. Los proyectos de arte textil contemporáneo se basan en el trabajo de las arpilleristas originales, y evidencian una proyección en el espacio público y virtual de sus creaciones. Los grupos modernos que continúan con el legado de las arpilleristas de la dictadura en Chile, como Memorarte, Bordadoras de Angachilla, Bordadoras en Resistencia, Bordadoras Villa Frei, crean arpilleras sobre temas ecológicos, memoria, feminismo y justicia social, entre otros.

Las arpilleras y la democracia

Imagen 2. Mujeres con una arpillera en la marcha contra la violencia hacia las mujeres en Santiago de Chile, 25 de noviembre de 2022



Fotógrafa: Isamar Carrasco

El fin de la dictadura en Chile dio paso a la instauración de una democracia que, con el tiempo, reveló profundas fracturas. El bordado de arpilleras se activó en los territorios y reveló aquellas grietas en un contexto distinto, pues las redes sociales se transformaron en aliadas que permiten divulgar las imágenes, sus demandas y su impronta. La calle se colmó también de demandas largamente esperadas por la ciudadanía, y las expresiones artísticas inyectaron belleza y sentido a las luchas compartidas; las arpilleras pasaron entonces de transitar por las vías de la clandestinidad de la dictadura a tomarse las marchas y las redes sociales denunciando lo inmerecido (imagen 2). La fotografía presentada en la imagen fue tomada durante una marcha contra la violencia de género en noviembre de 2021. Esta imagen ilustra la transversalidad de los temas abordados. Una mujer sostiene una arpillera en la que se lee: “Abracemos la historia de quien dio su vida x la ñuke mapu los animales y x sus amigxs”. El textil es una pancarta y una arpillera. Solicita que abracemos la historia de las personas que perdieron su vida luchando por los territorios mapuches. A la vez, tiene en su mano un cartel con la frase: “Ni una mujer menos, ni una muerte más”. En el cartel se lee “Willianysis R 17”, en referencia a Willianysis Rojas Rosales, una joven de 17 años que fue asesinada en junio de 2021 en Arica por su pareja.

Aquí se evidencia el nuevo rol de la arpillera en el contexto democrático. Si bien las arpilleras fabricadas bajo la dictadura tuvieron que crearse de manera encubierta y exportarse clandestinamente, ahora, en democracia, las arpilleras son más grandes y se han convertido en pancartas de protesta. Como señala Ana María Barrientos, “llevar a la calle las arpilleras como una forma de acción política, ha sido un fenómeno que se ha desarrollado con fuerza durante la última década” (2023, p. 195).

Muchos colectivos modernos de arpillерistas producen obras que exploran la política contemporánea, incluyendo el polémico tema de la Constitución chilena. Esta Constitución, redactada durante la dictadura, es considerada por muchos como un

fundamento de las desigualdades presentes en el país y un obstáculo para la implementación de políticas progresistas por parte del gobierno y el parlamento. Un ejemplo de un grupo arpillera políticamente comprometido son las Bordadoras de Pichilemu, cuyos bordados refieren temáticas políticas y feministas. Asimismo, el grupo Memorarte tiene como objetivo crear conciencia e influir en las decisiones gubernamentales por medio de obras de arte textil.

Colectivo Memorarte

Imagen 3. Memorarte 2021. Alejandra Campos, Erika Silva y Cynthia Imaña



Fotógrafa: Valeria Alesandrini

Memorarte es un colectivo de arte feminista que usa arpilleras y sus propios cuerpos para realizar una especie de protesta. Alejandra Campos, Cynthia Imaña, Pamela Monasterio y Erika Silva coordinan los eventos y talleres de Memorarte y se refieren a sí mismas

como las directoras del colectivo. Ellas diseñan y bordan imágenes narrativas en colaboración con las participantes en sus talleres. También bordan su propia ropa e incluyen otros detalles performativos en su enfoque, como el uso de flores de tela en el pelo o de pañuelos alrededor del cuello, lo que demuestra su afiliación con el feminismo latinoamericano. El pañuelo se ha convertido en un motivo representativo del movimiento feminista latinoamericano, tras su uso por activistas proaborto en Argentina. La ropa que visten los integrantes de Memorarte, las flores que adornan su cabello y los espacios que ocupan al coser sus obras de arte significan que están generando una especie de práctica de arte encarnado. El trabajo de Memorarte se centra en el lema “Bordar para incidir” y es una forma de arte político, como me explicó Erika Silva, una de sus directoras: “Memorarte es un colectivo [...] Trabajamos utilizando el arte textil del bordado de arpilleras para incidir en las decisiones públicas. Nosotros hacemos bordado político” (comunicación personal, 21 octubre de 2020).

En el centro de su trabajo está el impulso de influir en las decisiones gubernamentales. Aunque el trabajo de Memorarte puede definirse por el uso de arpilleras bordadas en una forma de protesta encarnada, su trabajo surge de los talleres de costura que dirigen en una variedad de entornos: desde centros comunitarios y parques hasta instituciones culturales más formales como galerías de arte y museos. Los talleres están abiertos al público. En *Pedagogías de la disidencia en América Latina*, Oliart (2020) describe un fenómeno del siglo XXI que consiste en “la importancia de producir eventos que en sí mismos constituyan experiencias emancipadoras” (p. 14). Esta idea resulta clave para comprender el objetivo de los eventos de Memorarte. La obra de Memorarte también puede situarse en un contexto de activismo contra el sistema neoliberal en Chile, así como en el marco de un activismo cultural de carácter participativo y emancipador, tal como lo plantea Erika Silva:

El objetivo general es bordar para incidir, ese es el objetivo general, y los objetivos específicos tienen que ver con: promoción y difusión del oficio a través de generar talleres, establecer alianzas con artistas textiles, organizaciones no gubernamentales, nacionales e internacionales, justamente para potenciar la fuerza de los haceres, del hacer, por así decirlo (comunicación personal, 21 octubre de 2020).

Este tipo de metodología es lo que Patricia Oliart llama una pedagogía de la disidencia:

Además de la denuncia, una parte central de esa práctica buscaba promover o fortalecer alianzas con las organizaciones de campesinos, trabajadores, estudiantes y más adelante, pobladores de barrios urbanos emergentes como forma de fortalecer sus luchas por acceso a derechos, a través de la mejora de sus condiciones de vida, participación política y acceso a la justicia (Oliart, 2020, p. 18).

A menudo se cobra una tarifa de participación a quienes no son miembros de Memorarte; sin embargo, asistir a un taller funciona como un rito de iniciación que permite a los participantes integrarse al colectivo y acceder gratuitamente a futuros talleres. Convertirse en miembro de Memorarte implica esencialmente ser agregado a un grupo de discusión que los organizadores administran en la aplicación para teléfonos móviles *WhatsApp*. Ser miembro del grupo permite involucrarse en las diversas iniciativas, exposiciones, protestas y actividades pedagógicas que se publicitan en el grupo de discusión. Varias de las iniciativas son facilitadas por los directivos de Memorarte. Memorarte organiza cientos de talleres cada año en una variedad de entornos. El uso de esta metodología –como el grupo de *WhatsApp*– es característico del feminismo latinoamericano contemporáneo, y los temas que se abordan en dicho espacio son, en su mayoría, de carácter inherentemente feminista.

Memorarte se fundó en 2011 y es uno de los colectivos más importantes. Cuando conocí Memorarte, me sorprendió la performatividad de su trabajo: vestían monos naranjas que recuerdan los

uniformes de los trabajadores del sector público que limpian las calles y recogen la basura en Chile. Desde entonces, las he visto presentarse con una variedad de conjuntos coordinados, generalmente bordados. Suelen emplear la misma metodología: talleres participativos combinados con exposiciones. Esto combina el proceso encarnado de costura con trajes bordados coordinados, accesorios de flores de tela en el cabello y accesorios de fieltro hechos a mano. Constantemente recuerdo la forma en que artistas icónicos como Frida Kahlo y Violeta Parra utilizaron la moda para transmitir su identidad nacional.

Si en su momento las mujeres escondían las arpilleras bajo la ropa para evitar que fueran detectadas por la dictadura militar, en la actualidad estas adquieren formatos de gran escala y, a la vez, se han trasladado al vestuario como forma de expresión visible. En los encuentros de arpillерistas se produce un intercambio de ideas y una exhibición de obras textiles. Resulta especialmente llamativo el carácter performativo de su vestimenta. Al igual que el pañuelo verde –cuyo simbolismo se origina en las Madres de Plaza de Mayo–, las feministas latinoamericanas visten prendas que representan su feminismo y se relacionan con las causas que consideran importantes. La ropa bordada se ha convertido en una parte significativa de la semiótica feminista latinoamericana.

Existe un fuerte vínculo entre la iconografía de los derechos humanos y las prácticas corporales de las feministas latinoamericanas. El símbolo feminista más evidente en la región es el pañuelo atado al cuello, cuyas raíces se remontan a los velos que llevaban las madres y abuelas de los desaparecidos en Argentina durante la dictadura. Las Madres de Plaza de Mayo llevaban pañuelos en la cabeza como símbolo de sus seres queridos desaparecidos, los cuales fueron adaptados y adoptados por las feministas contemporáneas. Actualmente, los pañuelos se usan mayormente alrededor del cuello, aunque también hay quienes los llevan en la cabeza. El color verde ha llegado a simbolizar el derecho al acceso libre al aborto en América Latina, y el pañuelo verde se ha consolidado

como un emblema de la marea verde latinoamericana. Las organizadoras de Memorarte confeccionan pañuelos bordados que venden en eventos, museos y galerías. El colectivo de arte Memorarte es uno de los grupos que promueven un tipo de protesta que integra arpilleras, un compromiso con el espacio público y el uso de sus propios cuerpos. Memorarte cuenta con más de cien miembros que se comunican mediante un canal de *WhatsApp*. El activismo encarnado que practica este colectivo es representativo del activismo contemporáneo del siglo **xxi**.

En 2024, Memorarte fue reconocido como punto de cultura, un reconocimiento de gran relevancia en Chile. Esta distinción genera confianza en las organizaciones, incluso cuando no cuentan con personalidad jurídica para realizar trabajo territorial.

Conclusión

Las arpilleras constituyen una forma de arte feminista. Esta manera de hacer política desde el arte representa un recurso de valor público, no solo en Chile, sino para la humanidad. Lo considero a través de lo que Patricia Oliart ha llamado las “pedagogías de la disidencia” en América Latina. Este lenguaje identitario y patrimonial de las mujeres chilenas se ha propagado por el continente y ha cruzado incluso los océanos. La técnica se transforma, entonces, al igual que las artes visuales, en un arma de paz en tiempos hostiles, como señala Alfredo Jaar . Por ello, es justo reconocer el papel que han desempeñado las bordadoras de arpilleras chilenas a nivel mundial, ya que ellas escriben parte de la historia con sus hilos y agujas. Es un arma porque confronta, porque interpela, porque emociona y conmociona, si es necesario, para alertar, para quebrar las realidades que ocultan los dolores de un país desigual, donde pocos tienen mucho y muchos tienen poco. Es un arma porque enfrenta a quienes ostentan el poder y colabora en la instalación de clivajes sociales que pueden generar, sin violencia, los

cambios profundos largamente esperados. Las arpilleras fabricadas han cambiado mucho en los últimos cincuenta años y las contemporáneas son una forma de arte contemporáneo.

Deseo expresar mis agradecimientos a Natalia Quiceno Toro y Bruno López Petzoldt por la oportunidad de participar en este volumen. Agradezco a todas las bordadoras que tan generosamente han apoyado mi trabajo. Agradezco a Erika Silva, una de las directoras de Memorarte, con quien desarrollé algunas de las ideas para este artículo. Mi proyecto de investigación sobre colectivos de bordado latinoamericanos fue financiado por el Fondo Leverhulme con una *Leverhulme Early Career Fellowship* y una beca Isaac Newton Trust.

Bibliografía

Adams, Jacqueline (2012). *Surviving Dictatorship: A Work of Visual Sociology*. Nueva York: Routledge.

Agosin, Marjorie (1987). *Scraps of Life: Chilean Arpilleras: Chilean Women under the Pinochet Dictatorship*. Londres: Zed.

Barrientos, Ana María (2023). “Bordar para incidir”: práctica textil artista del colectivo chileno Memorarte Arpilleras Urbanas. *Cuadernos de Antropología Social*, 58, 193-218.

De la Maza, Josefina (2021). “Nunca te entregues ni te apartes del camino”: textiles de resistencia en la década de los setenta. *Historia* 396, 11(2), 133-164.

Franger, Gaby (1988). *Arpilleras: cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima: Taller de Artesanía “Mujeres Creativas”.

Gago, Verónica y Malo, Marta (2020). La Internacional Feminista. Luchas en los territorios y contra el neoliberalismo. En Verónica Gago, Marta Malo y Luci Cavallero (comps.), *La Internacional Feminista: luchas en los territorios y contra el neoliberalismo* (pp. 9-21). Madrid: Traficantes de Sueños.

Lebon, Nathalie (2010). Women Building Plural Democracy in Latin America and the Caribbean. En Elizabeth Maier y Nathalie Lebon (comps.), *Women’s Activism in Latin America and the Caribbean: Engendering Social Justice, Democratizing Citizenship* (pp. 3-25). New Brunswick: Rutgers University Press.

Olalde Rico, Katia (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Coyoacán: Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales.

Oliart, Patricia (comp.) (2020). *Pedagogías de la disidencia en América Latina*. Lima: La Siniestra Ensayos.

Parker, Rozsika (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: Women’s Press.

Tapia de la Fuente, María Belén (2022). Círculo digital de bordado como método de investigación feminista. *CS*, 38, 252-274.

La urdimbre audiovisual y el hilo comunicante

Diálogos transculturales y el lenguaje de lo sensible

Mariana Xochiquétzal Rivera García

■ Doi: 10.54871/ca26ns05

Introducción

Mi incursión investigativa como antropóloga parte de dos intereses de estudio que se entretajan y dialogan: las narrativas textiles y las narrativas audiovisuales. Desde estos dos campos del quehacer narrativo y práctico –del hacer con las manos, por un lado, y la evocación de emociones con imágenes y sonidos, por el otro– me he convertido en una practicante experimental de metodologías etnográficas que me han permitido conocer, dialogar y generar caminos de colaboración, creación y creatividad transcultural para abordar temas sensibles y dolorosos, como lo es el caso de un feminicidio ocurrido en un pueblo originario en México al cual dedicaré esta reflexión.

Analizaremos cómo el estudio etnográfico experimental aplicado en esta investigación permitió conocer las formas narrativas, técnicas y simbólicas implícitas en el conocimiento tradicional del textil amuzgo o *ñomndaa* en Xochistlahuaca, Guerrero, México.

Este entramado de investigación colaborativa nos fue llevando a las tejedoras y a mí como equipo de trabajo a desarrollar colectivamente una serie de talleres, exposiciones y tejidos testimoniales que fueron parte de la investigación inicial, para culminar en el 2021 –después de un ciclo de diez años de trabajo en común– con la creación colectiva del documental *Flores de la llanura*,¹ que resultó como consecuencia de esta relación de trabajo y amistad en donde decidimos plasmar y denunciar el feminicidio de Silvia, una compañera tejedora cuyo asesinato fue perpetrado por quien era su esposo.

Este documental se convirtió en un espacio de sanación colectiva, consensuando una forma poco común de documentar el dolor, la indignación y la rabia, no desde una narrativa punitiva y amarillista, sino de una que privilegia la dignidad, que recupera la poesía de la lengua, pero también la poesía que significa tejer en telar de cintura, recurriendo sonora y visualmente a la construcción de metáforas textiles de vida y muerte que envuelven la cosmovisión y la filosofía textil de este grupo de mujeres *Nn'anncue Ñomndaa*.

Para llegar a la creación de este tejido audiovisual, fue necesario atravesar por un proceso creativo que se fue cultivando durante los diez años de investigación etnográfica, apelando a los marcos teórico-metodológicos de la disciplina de la antropología audiovisual, más recientemente nombrada como antropología multimodal. En este sentido, la investigación marcó una pauta de corte experimental, donde los medios audiovisuales, así como el telar, los hilos y las agujas, se volvieron las herramientas que a lo largo de este tiempo nos han permitido narrar nuestras historias, dolores y experiencias para poder conocer a mayor profundidad la función afectiva, simbólica, ritual y femenina que tiene la tradición textil en este pueblo originario.

¹ Tráiler de *Flores de la llanura*: vimeo.com/604176385

Para ver la película completa en territorio mexicano: www.nuestrocine.mx/detail/2471

Algunas de las preguntas que surgen en esta investigación y a las cuales intentaremos brindar horizontes y respuestas son: ¿cómo se evoca poéticamente el dolor?, ¿cómo se teje una experiencia filmica en común?, ¿es el cine una experiencia ritual, curativa y performática?

Narrativas textimoniales y metodologías audiovisuales

Desde hace algunos años venimos tramando una red latinoamericana de investigadoras alrededor del tema del tejido y la memoria. En septiembre del 2022 nos reunimos en Guadalajara en el marco del evento Plataforma para el Diálogo-CALAS: “Narrativas textiles. Tramas de dolor y empatía en América Latina”, con la idea de reflexionar sobre las prácticas textiles, cinematográficas y artísticas vinculadas a procesos de paz, denuncia de situaciones de violencia y recomposición del tejido social.

De igual forma, en 2022 el mismo grupo de investigación coordinamos el *dossier* de la revista *CS*, editada por la Universidad ICESI de Cali, con el tema “Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil”. En este número hicimos pública una reflexión sobre el concepto *textimonia*, cuya designación fue producto de varias conversaciones en donde sentíamos que este juego de palabras permitía conjugar algunas características que definen a estos textiles con contenido testimonial:

Hablamos de prácticas textimoniales, un concepto y juego de palabras en el que se encuentran el texto, lo textil, el testimonio y la textura como otras formas de inscripción material que constituyen gramáticas situadas en contextos espaciales y temporales específicos, y que producen conocimientos que entrelazan las técnicas y tecnologías empleadas para su creación. Así, el textil como texto construye testimonio a través de su dimensión material. Esto con el fin de plasmar, documentar, denunciar y visibilizar no solo desigualdades, vulneraciones o luchas relacionadas con las violencias

estructurales, sino aquello que sostiene lo cotidiano y sus vínculos afectivos (Cuéllar-Barona et al., 2022, p. 9).

Con este andamiaje terminológico y creativo, hemos venido dando forma a un debate teórico pero también metodológico y práctico para estimular procesos sociales y formativos que recurran, utilicen y reinterpreten las prácticas y los haceres textiles como una vía, entre muchas otras, de interpelar y conocer las historias de otros y otras, pero también como formas narrativas de vivencias específicas y temporales que permitan que estas piezas creadas manualmente con diversas técnicas salgan del espacio privado en donde históricamente eran relegadas estas actividades al espacio público, para concretar el objetivo político de comunicar conocimientos, vivencias y emociones a una diversidad amplísima de públicos.

Algo similar ocurre con el trabajo audiovisual, su creación misma conlleva un proceso creativo que necesariamente pasa por un proceso de investigación profunda y prolongada para construir de manera sensible y genuina una experiencia humana. Los elementos sonoros, visuales y narrativos con los que se cuenta una historia evocan, recrean y comunican, del mismo modo que lo hace un tejido. En ambas creaciones se utiliza un lenguaje universal y común que permite conectar con muchas personas con diversos bagajes culturales, políticos y territoriales, lo cual da un poder inmenso a estas prácticas para intervenir la realidad desde las voces de las disidencias, históricamente silenciadas.

Es en esta reflexión donde se introduce el área de conocimiento de la cual me valgo teóricamente para sustentar el tipo de etnografía que aquí se propone (textil y audiovisual) y que tiene que ver con el giro epistemológico que la disciplina de la antropología audiovisual está teniendo en varios campos institucionales, y la reciente invitación que hacen algunos colegas a virar la orientación de la disciplina audiovisual para pensar, en su lugar, en una antropología multimodal, desde donde argumento que las narrativas textimoniales y la creación audiovisual son formas de construir

conocimiento compartido, con el fin de cuestionar las formas obsoletas de pensar la etnografía que ya no son pertinentes para los contextos contemporáneos de investigación.

We are not necessarily interested in developing multimedia approaches to *representing* or *disseminating* anthropological knowledge; rather, we are concerned with how multimodality may contribute to a *politics of invention* for the discipline. We argue that multimodality offers a line of flight for an anthropology yet to come: multisensorial rather than text based, performative rather than representational, and inventive rather than descriptive. This reimagined anthropology requires a move away from established forms of authorship, representation, and academic publishing toward projects that experiment with unanticipated forms, collaborations, audiences, and correspondences (Dattatreyan y Marrero-Guillamón, 2019, p. 271).²

Siguiendo esta premisa y dando continuidad a esta ruptura epistémica que plantea para la antropología tradicional pensar en este tipo de antropología multimodal, me interesa explorar en la política de invención antropológica en términos metodológicos, es decir, incentivar, imaginar y adaptar metodologías transdisciplinarias que permitan establecer en campo otro tipo de vínculos afectivos con las comunidades y vías alternativas para construir un conocimiento que sea compartido y formulado colaborativamente.

Esta postura política, teórica y metodológica implica desarticular ciertos procedimientos e incluso actitudes etnográficas que eran impuestas por una antropología que no se atrevía a participar, incidir y transformar la realidad.

² “No estamos necesariamente interesados en desarrollar enfoques multimedia para representar o difundir el conocimiento antropológico; más bien, nos preocupa cómo la multimodalidad puede contribuir a una política de invención para la disciplina. Sostenemos que la multimodalidad ofrece una línea de fuga para una antropología aún por venir: multisensorial más que basada en texto, performativa más que representacional, e inventiva más que descriptiva. Esta antropología reinventada requiere alejarse de las formas establecidas de autoría, representación y publicación académica hacia proyectos que experimenten con formas, colaboraciones, audiencias y correspondencias imprevistas” [traducción propia].

Es interesante este viraje no solo de la mirada sino del regreso a las preguntas más fundamentales de la antropología para responderlas con nuevos enfoques y sobretodo con nuevas metodologías que exploran en las formas creativas de generar conocimiento compartido con las personas y comunidades de estudio.

La etnografía se ha adaptado progresivamente a las nuevas realidades empíricas de nuestro mundo y como parte de esa transformación nos encontramos también con exploraciones singulares de otros modos de representación del conocimiento antropológico que van más allá de lo textual. Ejercicios en los que se exploran lenguajes visuales, formatos expositivos o géneros de representación no tradicionales como la ilustración. A través de ese amplio repertorio de experimentaciones el oficio antropológico se ha abierto a otros tipos de relación más colaborativas al tiempo que abraza nuevos públicos a los que interpelar con sus creaciones (Estalella, s./f.).

Vinculado lo anterior al aspecto metodológico, reflexiono por un lado, en el trabajo performático que se puso en marcha para la grabación de las secuencias de *Flores de la llanura*, las cuales van más allá de los dispositivos tradicionales del documental antropológico, y que se volvieron aspectos lúdicos de creación colectiva porque cada metáfora, símbolo e imagen construidos develaba aspectos de la cultura textil *ñomndaa* que se iban traduciendo en una poética etnográfica.

Podemos comprender la poética etnográfica como un espacio liminal entre el arte y la ciencia, como una forma de creación que combina el conocimiento antropológico con formas narrativas del ámbito artístico, o bien que estimula procesos creativos. Cada vez más mi quehacer etnográfico se inserta en el campo de la etnografía creativa y en la antropología multimodal, se acerca más a la práctica artística y sensible, lo que posibilita generar empatía con los receptores de la investigación y con quienes hacen parte de la misma.

La etnografía artística implica tratar la relación entre cuerpos, lugares y textualidades como campo experimental. El practicante de la

etnografía artística crea textos abiertos. Ello implica que el etnógrafo desarrolle diversas formas de documentación que revelen el proceso dialógico, es decir, el proceso de afectación mutua entre los participantes de la investigación como un largo proyecto conversacional en el que el aprendizaje ocurre en distintas direcciones y produce finalmente un texto antropológico y un proceso artístico [...] Comprender, desde la sensibilidad y la intuición, la manera como las cosas aparecen, se hacen visibles, se imaginan. Decir, recordar y soñar a través de las imágenes y el sonido define también una intencionalidad y hace posible la condensación y la unidad entre distintas dimensiones del hacer y del contexto de creación (Tovar, 2023, p. 8).

Actitudes como la capacidad de asombro y la curiosidad son vitales para que las formas de documentación antropológica y los procesos de creación etnográfica puedan construirse de manera poética, encontrando una estética que por sobretodo utilice la imaginación, aspecto fundamental y a la vez menospreciado por las ciencias sociales, para experimentar con la realidad como una forma de conocimiento y de diálogo intercultural.

En este sentido, retomamos el concepto de *etnografía creativa* para apoyar la idea anterior y sembrar una semilla de posibilidad frente a nuevas formas del quehacer social. ¿Cómo influyen las prácticas creativas en nuevas formas de hacer etnografía? ¿Qué nuevas formas de expresión y compromiso son posibles como resultado de estas sinergias creativas?

We define ethnography not only as a conceptual lens and series of methods but also as a type of creative practice. Ethnography as both a method and a conceptual lens plays a crucial role in the process and transmission of creative practice, by challenging a tradition of mono-directional meaning-making through collaborative and creative work for social change (Hjorth et al., 2020, p. 1).³

³ “Definimos la etnografía no solo como un lente conceptual o una serie de métodos, sino también como un tipo de práctica creativa. La etnografía tanto como método y lente conceptual juega un papel crucial en el proceso y transmisión de la práctica

Diálogos transculturales y el hilo comunicante

Imaginar una antropología multimodal, colaborativa y creativa en el contexto de un pueblo originario en donde me desarrollo como investigadora, y dado que no pertenezco a este territorio cultural, político y lingüístico, me hace cuestionar los límites y/o fronteras que la misma disciplina antropológica ha establecido como centro de sus estudios, negando muchas veces la posibilidad de espacios de cocreación e interacción para crear nuevos horizontes de sentido común.

Este enfoque permite ir al origen colonial de la práctica antropológica, por ejemplo, la connotación que la misma palabra “investigación” tiene para nombrar la experiencia de implicarse en el terreno de lo no propio, y entonces pensar en todos los sesgos que este tinte le imprime a nuestro quehacer.

En muchos contextos indígenas, cuando se menciona la palabra investigación, incita silencio, conjura malos recuerdos, provoca una sonrisa que proviene del conocimiento y la desconfianza [...] Los modos en que la investigación científica ha sido partícipe en los peores excesos cometidos por el colonialismo, continúa siendo una historia asiduamente recordada por muchos de los pueblos colonizados del mundo. Es una historia que todavía ofende el sentido más profundo de nuestra humanidad [...] Esta memoria colectiva del imperialismo se ha perpetuado a través de los mecanismos utilizados para recoger, clasificar y luego representar, en sus diversos modos, los conocimientos sobre los pueblos indígenas (Tuhiwai Smith, 2016, pp. 19-20).

Por esta razón es importante acompañar y conocer las contrahistorias o contranarrativas de los pueblos originarios, no para que sean contadas desde la voz del investigador, sino para articular mecanismos de escucha, de aprendizaje y poner al servicio de dichas comunidades nuestros conocimientos y herramientas para

creativa, desafiando a través del trabajo colaborativo y creativo para el cambio social, una tradición de creación de significado monodireccional” [traducción propia].

que ese saber se desenvuelva, crezca, se alimente de otras perspectivas, pero sobre todo para que emerja la voz de los propios actores y actoras, los relatos que encarnan las personas con quienes entablamos este diálogo transcultural.

Antes de narrar la experiencia de la realización del documental *Flores de la llanura*, me gustaría definir el concepto de *diálogo transcultural*, pues considero que entre el equipo filmico que somos, la casa productora Urdimbre Audiovisual⁴ y la cooperativa de tejedoras, hemos entablado un vínculo intercultural, creando piezas colectivas que son transculturales, donde entretejemos formas de pensar y entender el mundo, pero también establecemos diálogos y consensos éticos, estéticos y políticos que hacen parte de nuestra relación creativa ¿Es posible establecer relaciones recíprocas, sinceras, honestas, horizontales con un objetivo en común?

En algunos planteamientos antropológicos encontramos un tipo de consenso donde se define lo transcultural como “un proceso mediante el cual las identidades múltiples se reproducen y se manifiestan como un ‘tercer espacio’. Es la parte donde la multiplicación se convierte en una ‘nueva identidad’ a partir de préstamos e intercambio” (Zebadúa, 2011, p. 42).

Sin embargo, me parece que la transculturalidad puede ser estudiada y comprendida bajo diversos ángulos. Uno de ellos, que estimula mi pensamiento hacia otras formas de interrelación humana, es la propuesta que hace Silvia Rivera Cusicanqui en su libro *Un mundo ch'ixi es posible*, donde describe las interesantes

⁴ Hemos llamado a nuestro colectivo audiovisual con este nombre porque representa la metáfora que envuelve la urdimbre como base o cimiento sobre el cual se teje, es decir, la plataforma necesaria sobre la cual emerge la creatividad. Sin una buena base de urdimbre, el tejido no podrá desarrollarse de una manera correcta, por eso es fundamental que la base esté firme desde su inicio en el proceso de urdido y montaje de urdimbre. Algo similar ocurre con el tejido de las imágenes: la urdimbre equivale al vínculo afectivo con lo que se filma, el argumento cinematográfico. La trama es el ritmo con el que se entretejen imagen y sonido, y los hilos, las múltiples combinaciones de los elementos narrativos que generan evocaciones y significados. www.urdimbreaudiovisual.mx

alegorías a partir del concepto *ch'ixi* para explicar el mestizaje descolonizado que nace de la yuxtaposición, del contraste, de la unión de lo opuesto, de un encuentro donde las partes no se diluyen ni pierden sus matices. La palabra *ch'ixi*

designa en aymara a un tipo de tonalidad gris [...] Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal, distingue a ciertas figuras –el *ku-sillu*– o a ciertas entidades –la serpiente– en las cuales se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos [...] las entidades *ch'ixis* [...] son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez. La serpiente es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni en el cielo ni en la tierra pero habita ambos espacios (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 98).

Con estas alegorías, Silvia utiliza este concepto para cuestionar lo irracional que resulta enfrentar oposiciones, ya que desde una visión occidental no se puede estar en puntos medios: debes definirte o afiliarte como perteneciente a un mundo u a otro. Sin embargo, es totalmente necesario asumir que se puede estar en un camino intermedio: “Estamos caminando por un terreno donde ambas cosas se entreveran y no es necesario optar a rajatabla por lo uno o por lo otro”. ¿Podrían el cine/audiovisual y las narrativas textiles ser parte de un mundo *ch'ixi*? Pienso que sí, que estas prácticas caminan, atraviesan fronteras, integran conocimientos y formas sin perder sus características técnicas e históricas.

Siguiendo esta línea de pensamiento, asumo la transculturalidad en primera instancia como una forma de diálogo. Para este caso de estudio entiendo la transculturalidad en términos de la adopción, creación y enriquecimiento de múltiples lenguajes adquiridos a través del permanente diálogo con experiencias de colectivos textiles como lo ha sido que las tejedoras *Nn'anncue Ñomndaa* conozcan el lenguaje textil de las arpilleras chilenas, de los telones tejidos por mujeres sobrevivientes del conflicto armado en Colombia, las muñecas que elaboran las mujeres amazónicas

en el Ecuador para hablar de la defensa de los territorios, entre otras: diálogos que han llevado a que las tejedoras *Nn'anncue Ñomnda* se asuman a partir de estos encuentros como *tejedoras de la memoria*, concepto que no hacía parte de su universo lingüístico o narrativo antes de entrar en contacto con dichos colectivos. Por otro lado, el lenguaje del cine es un diálogo transcultural también, ya que es una forma de expresión y comunicación que ha permeado nuestra relación etnográfica como cocreadoras.

Qué tan bien percibamos la experiencia de otros depende de los campos de conciencia que compartamos con ellos. Esto supone un proceso transcultural (ahora en el sentido de cruzar lindes culturales) y una voluntad de entrar en un contrato de comprensión con otros, incluido el cineasta o el escritor como intermediario (MacDougall, 2009, p. 81).

El hilo comunicante es una alegoría para explicar cómo se atraviesan nuestras experiencias y objetivos en común, como lo ha sido en este caso terrible del feminicidio que nos trastoca transculturalmente, aunque no compartamos la misma lengua o condición socioeconómica y cultural.

Para nosotros como equipo de trabajo, el proceso documental, así como los tejidos colectivos, son formas de crear una relación social o un vínculo sensible, por lo que buscamos reflexionar sobre el proceso emocional a través de la creatividad colectiva ¿Qué elementos narrativos dispone el cine en diálogo con lo textil en tanto materialidad como evocación de lo real?

La sensibilidad antropológica es también un tema que afortunadamente está cada vez más presente en las investigaciones, ya que es una forma de conocimiento que nos permite tanto conocer el mundo como compartir esta experiencia o forma de entendimiento social.

Nuestras memorias, fantasías y sueños, así como una comprensión sensible del pensamiento y acciones de los demás, se ha modificado por una revalorización de la sensación y el sentimiento en el

proyecto de construcción de realidades antropológicas. Ciertamente, la sensibilidad tiene un significado común relativo a la idea de saber apreciar las cosas de una manera más sensual, es decir, con ayuda de los sentidos (Buxó Rey, 1996, p. 235).

La búsqueda de esta sensibilidad antropológica implica un ejercicio de traducir el conocimiento académico en un lenguaje de lo emocional. En el siguiente apartado abordaré la experiencia creativa de tejer un audiovisual para documentar la experiencia en torno a un feminicidio en el contexto familiar de las tejedoras.

Flores de la llanura. Una apuesta a la creatividad colectiva

Para documentar el universo textil es muy necesario aprender a tejer en la técnica que se estudia, de modo que el conocimiento atraviesa el cuerpo desde el hacer práctico y esto permite entender el lenguaje textil, el cual tiene un código, una lógica que cobra significado cuando es experimentado en el cuerpo físico y en los planos afectivos y sensoriales. Lo mismo ocurre a nivel corporal y mental al tomar la cámara, la grabadora de sonido, al aprender a editar y utilizar estos recursos evocativos de la realidad y ponerlos a disposición de una poética etnográfica. Siento que ambos procesos son análogos entre sí, tanto el de tejer o escribir en un telar,⁵ como el de tejer con imágenes y sonidos.

Durante la creación del documental *Flores de la llanura*, se entrecruzaron el lenguaje textil y el lenguaje cinematográfico.⁶

⁵ Entre las tejedoras *Nn'anncue Ñomndaa* existe una relación semántica entre las palabras tejer y escribir, son sinónimos. Cuando ellas dicen “estoy tejiendo” es lo mismo que “estoy escribiendo sobre el telar”, que literalmente se dice *Cuilal' jeu Nacjoo' jnom*, donde la palabra *jnom* significa tejer. Es decir, la palabra y el pensamiento son tejidos y plasmados –literal y metafóricamente– a través de los hilos que tejen una tela (Rivera, 2017).

⁶ Entendemos por “lenguaje cinematográfico” las posibilidades infinitas de creación narrativa a partir de la apropiación técnica de una cámara de cine o video y una grabadora de sonido, sin la necesidad de seguir un protocolo o manual y sin un

¿Cómo encontrar lo narrativo / lo estético ante el dolor? ¿Cómo contar sin revictimizar?

El objetivo principal de este documental era comunicar el feminicidio de Silvia; sin embargo, durante el proceso, se convirtió en un medio de expresión y sanación colectiva para el equipo de trabajo y las tejedoras durante la construcción de cada secuencia, encontrando conjuntamente los símbolos y evocaciones que nos permitían jugar con las atmósferas oníricas, la poesía, los sonidos, la música y el ritmo, siempre cuidando el abordaje sensible a un tema tan delicado.

Fuimos construyendo colectivamente un relato que era doloroso y al mismo tiempo reparador, hilvanando el tejido común que hiló la rabia y la indignación por el asesinato de Silvia.

Ahora que han pasado dos años desde que la película salió al mundo, han venido nuevas reflexiones a partir de los visionados colectivos, de las presentaciones de la película en diversos espacios y de verbalizar los procesos creativos que están impresos en la película y cómo cada uno de estos momentos fueron tramando un sentido ritual de sanación que le dan a la película una fuerza narrativa muy poderosa y que hemos notado al percibir la reacción y comentarios de diversos espectadores en distintos territorios donde la película ha sido vista.

Como primera revelación se encuentra la percepción del cine como un ritual. Para poder llegar a esta construcción, fue importante el tipo de dispositivo testimonial que se puso en marcha al desarrollar las distintas secuencias o momentos de la película. En este sentido, la performatividad fue sustancial en la experiencia, es decir, nos dimos la libertad de poner en escena, pero no en un sentido de apelar a la invención de lo falso, sino más bien de construir circunstancias donde las tejedoras pudieran de manera segura hablar e interactuar de forma natural ante su realidad.

adoctrinamiento o idea preconcebida sobre los significados visuales. Y por “lenguaje textil”, las normas, reglas, técnicas, procesos, cadenas productivas y sociales que se desarrollan alrededor del textil, es decir, cómo estos significan y comunican dentro y fuera de la comunidad donde se producen, usan y circulan (Rivera, 2021, p. 101).

Por ejemplo, la secuencia de la ofrenda de día de muertos: ellas sabían que había que montar el altar como lo hacen de costumbre, sin embargo, la instrucción para la grabación era que sería un altar dedicado a la memoria de Silvia y que cada una de las tejedoras debía ofrendar algún elemento del telar en su memoria y decir por qué lo entregaba. Sin saber qué pasaría comenzamos a grabar el montaje del altar. Poco a poco esta vivencia se fue tornando cártica, pues se comenzó a articular un dolor colectivo que se iba liberando conforme se asomaban algunas lágrimas, se decían palabras de aliento y se abrazaban. Se ofrendó por supuesto el hilo de algodón, que es el material que cultivan y con el cual tejen, y este símbolo se convirtió en metáfora de unión. Lo utilizaron para hablar de cómo ellas se unen, se abrazan, se remiendan y cómo este elemento simboliza la conexión y solidaridad entre mujeres.

Lo mismo ocurrió con la visita que hicimos al panteón donde Yecenia, la prima de Silvia y protagonista de la película, le lleva flores a su tumba. En ese momento no sabíamos qué pasaría, sin embargo, de forma muy auténtica, Yecenia comenzó a establecer un diálogo con Silvia, le expresó en voz alta su sentir frente a su asesinato, le dice lo difícil que fue lograr justicia y meter preso a su victimario y finalmente le promete que cuidarán de los hijos que dejó huérfanos y que se compromete en apoyar a otras mujeres que se encuentren en la misma situación de violencia.

Otro dispositivo narrativo fue la voz en *off* que atraviesa el relato y que se vuelve hilo conductor. Esta voz en *off* fue construida por mí junto a Yecenia, basadas en toda la investigación sobre la cosmovisión en torno al textil *ñomndaa* que hemos realizado los últimos años. Gracias a esto, pudimos recuperar metáforas tan poderosas como el hilo de algodón y su analogía al cordón umbilical; la telaraña y el telar; el mito de origen sobre el tejido como una imitación del vaivén de las olas del mar; las trenzas del cabello que se unen; la radio comunitaria que es el espacio político donde se genera un discurso en torno al feminicidio, entre otros.

Imagen 4. Cartel de la película

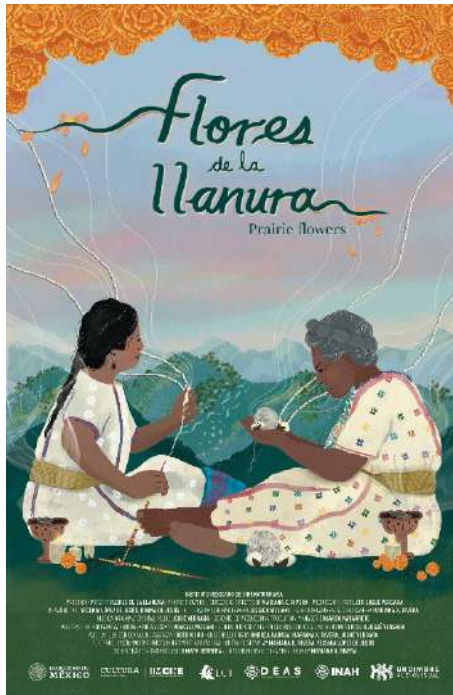


Imagen 5. Still de Flores de la llanura



Por otro lado, desarrollamos una apuesta sonora que recupera el ritmo y la musicalidad de las tejedoras diestras en el arte de tejer en el telar de cintura, el teñido de las fibras de algodón con las flores de cempasúchil, que en México son las flores atribuidas a los muertos, y por su puesto la propia poesía que habita en la lengua *ñomndaa*. Fuimos así tejiendo un relato poético que en todo momento se centró en resaltar la belleza y la dignidad con la que este grupo de tejedoras hacen un duelo poético para tramitar el dolor frente al feminicidio.

Cierro esta reflexión compartiendo un interesante proceso creativo y colectivo que ocurrió unos meses después de finalizada la película y que resultó en la creación de lo que las tejedoras *Nn'anncue Ñomndaa* denominan como su primera arpillera. En esta arpillera tradujeron las secuencias de la película de vuelta al lenguaje textil y las plasmaron en una tela. Este ejercicio puede leerse como una traducción transcultural de lenguajes a la que hemos venido haciendo referencia. Lo anterior me lleva a pensar en el textil como textualidad o como un sistema de inscripción (Ingold, 2007). Me vienen a la mente todas las formas en que la práctica textil puede traducirse de manera creativa en distintos lenguajes para comunicar de distinta forma la misma experiencia. En este caso, es de mi interés observar la manera en que el textil se convierte en relato cinematográfico y cómo el relato cinematográfico deviene textil. Este tapiz –que se muestra en la siguiente imagen– forma parte de las piezas de su acervo histórico como organización y lo exponen cuando presentan la película o se la piden para exposiciones. Esta combinación de lenguajes emocionales hace que las historias sean universales y que tengan una incidencia en la realidad concreta, tanto por lo que significa como por lo que ocurre socialmente durante su creación y luego en su circulación o exhibición.

Imagen 6. Arpillera Flores de la llanura



Conclusiones

Según Ziri3n (2015), el cine es, primordialmente, una forma de experiencia humana, un fen3meno est3tico y cognitivo m3s all3 de un lenguaje, una tecnolog3a, una disciplina art3stica o una industria. Es posible afirmar que “hay cine cuando se da una interacci3n entre determinada secuencia de im3genes y un sujeto dispuesto a navegar a trav3s de ellas” (p. 53). Por otro lado, m3s que 3nicamente im3genes y sonidos que nos mueven, nos conmueven, nos hacen pensar y sentir, y a veces tambi3n nos impulsan a actuar (Ziri3n, 2015, p. 53).

Tenemos un reto como investigadores que apostamos por las pr3cticas etnogr3ficas creativas para demostrar que la narrativa de historias en clave antropol3gica o desde una perspectiva etnogr3fica no est3 peleada con las formas est3ticas y que puede convertirse en un lenguaje cinematogr3fico que permita transmitir experiencias, sentimientos, emociones y no solo informaci3n.

El cine puede ser una importante herramienta de transformaci3n social, de divulgaci3n y reflexi3n. Tiene la capacidad de crear atm3sferas que lleven a los espectadores a sentir aspectos de una

cultura y involucrarse sensiblemente con las historias o identificarse y empatizar con los protagonistas.

El cine, realizado desde las entrañas de una historia, apelando a la intimidad y confianza que las personas desarrollan no solo frente a la cámara y el sonido, sino a quienes las sostienen y manejan, tiene la capacidad de incidir en la realidad cuando estas películas llegan a las personas adecuadas.

Las herramientas metodológicas aquí interpeladas –el textil como narrativa textimonial y el cine como experiencia compartida– nos ofrecen argumentos teórico-metodológicos tan poderosos que posicionan a ambas prácticas como narrativas creativas, como un ejercicio de la memoria colectiva.

El diálogo transcultural es un ejercicio que se practica, que debe enriquecer y nutrir las experiencias compartidas, y justo por ello este ejercicio debe ser cuidadoso y respetuoso.

Tanto los talleres prácticos de tejido como los medios audiovisuales nos permitieron fortalecer los diálogos de intercambio y enriquecimiento creativo. Podemos leer este documental como se lee una arpillera, como un tejido textimonial que entreteje atmósferas, metáforas, alegorías, poéticas y sonidos.

Concluimos que el cine que conmueve y crea conexiones universales es aquel que no solo registra, sino que construye, pone en escena e imagina. El cine me ha permitido comprender mejor los procesos textiles, ha sido una herramienta para estimular la escucha, tomar distancia, verlo desde otra dimensión y perspectiva, revisarlo, volver a él, vestirlo y adornarlo con su propio sonido, su propia voz, darle tridimensionalidad.

El cine, como el textil, es un poderoso elemento ritual, es una forma de cuidar, abrazar y sanar. En esta experiencia pudimos hacer del dolor un proceso lúdico, cuyo motor fue la creación y la poesía que habita en las posibilidades de justicia.

El potencial interdisciplinario de la antropología visual se extiende incluso más, a través de sus aspectos performativos, pues por lo

menos el cine es una forma de *performance*. Por medio de películas es que estamos expuestos a la dimensión ilocucionaria no sólo del ritual sino también de la autorepresentación e interacción social (MacDougall, 2009, p. 68).

Flores de la llanura ha tenido una exitosa recepción, tanto en festivales de cine como en espacios comunitarios, escuelas y universidades. Culminamos el primer año de exhibición obteniendo el premio Ariel a mejor cortometraje documental (2022). Esta recepción y su exhibición en espacios transculturales nos han llevado a formularnos preguntas con relación a lo que implica un trabajo colaborativo con horizontes comunes, particularmente cuando se trata de la representación de los pueblos originarios en un contexto histórico donde las prácticas cinematográficas en estos ámbitos han estado ligadas al despojo y la expropiación asociada a un colonialismo de la representación.

Cierro con una breve reflexión sobre el futuro de la antropología multimodal que va a permear a la antropología en todos sus campos y áreas temáticas, no solo por la inclusión de la tecnología digital y transmedia, sino también porque las realidades sociales contemporáneas tienen nuevas necesidades que le exigen al investigador emprender y navegar en los distintos lenguajes: mientras más lenguajes aprendamos, mayores herramientas intelectuales y creativas iremos desarrollando para propiciar acercamientos transculturales más auténticos y que sean universalmente comunicables y comprensibles. “Para Marrero y Dattatreyan, la antropología multimodal es multisensorial en lugar de textual, antes que representar buscar performar y más que descriptiva es inventiva” (Estalella, s./f.).

El cine y el tejido son lenguajes autónomos, pero para este fin han sido complementarios. Ambos lenguajes han enriquecido mi práctica etnográfica en la medida en que he aprendido a conocerlos, escucharlos, acuerparlos y aprovechar su dinamismo creativo para interpelar y crear diálogos que estrechen experiencias sensibles y al mismo tiempo construyan conocimiento antropológico.

Bibliografía

Buxó Rey, María Jesús (1996). Sensibilidad antropológica en la reflexión transcultural. Esencias, problemas y estéticas. En José Antonio Fernández de Rota y Monter (comps.), *Las diferentes caras de España: perspectivas de antropólogos extranjeros y españoles* (pp. 233-262). A Coruña: Universidade da Coruña.

Cuéllar-Barona, Margarita et al. (2022). Presentación. Narrativas Textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil. *Revista CS*, 38, 9-14.

Dattatreyan Ethiraj, Gabriel y Marrero-Guillamón, Isaac (2019). Introduction: Multimodal Anthropology and the Politics of Invention. *American Anthropologist*, 121(1), 220-228.

Estalella, Adolfo (s./f.). Antropologías multimodales: más que texto. <https://xcol.org/xposition/mas-que-texto-antropologias-multimodales/>

Hjorth, Larissa et al. (2020). *Creative Practice Ethnographies*. Lanham: Lexington Books.

Ingold, Tim (2007). *Líneas, una breve historia*. Barcelona: Gedisa.

MacDougall, David (2009). Cinema Transcultural. *Antípoda*, 9, 47-88.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2021). Tramas y urdimbres: el universo textil en las películas del Archivo Etnográfico Audiovisual. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 91(42), 93-119.

Rivera García, Mariana Xochiquéztal (2017). *Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles entre tejedoras amuzgas en el Estado de Guerrero y tejedoras por la memoria en Colombia* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma Metropolitana.

Tovar, Patricia (2023). Etnografía artística y documentación poética. *Rio-Latir. Revista-Red de Antropología del Arte*, 10, 4-9.

Tuhiwai Smith, Linda (2016). *A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile: LOM.

Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (2011). Cultura, identidades y transculturalidad: apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 9(1), 36-47.

Zirión, Antonio (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78, 45-70.

Filmografía

Flores de la llanura (México 2021), dirigido por Mariana Xochiquéztal Rivera.

Diálogos y entrelazamientos entre cine y textiles testimoniales

Bruno López Petzoldt

■ Doi: 10.54871/ca26ns06

Introducción

Este trabajo ensaya una mirada comparativa que reflexiona sobre algunos puntos de contacto entre textiles testimoniales y el cine, centrándose especialmente en las expresiones cinematográficas no ficcionales que revisan violaciones a los derechos fundamentales (López Petzoldt, 2023a). No me detengo en el estudio de películas y piezas textiles en particular, sino que examino sus potenciales e interacciones en tanto artefactos culturales que participan en las acciones y los discursos en torno a la memoria y la violencia en América Latina, especialmente en países como Colombia y México. Reúno elementos de juicio que permiten identificar ciertos rasgos comunes que caracterizan la incidencia sociocultural y política de películas y textiles en contextos contemporáneos marcados por sucesos traumáticos cuyas secuelas perduran. Sin duda, tanto el cine como el quehacer textil que abordan la violencia, con el propósito de sensibilizar y construir memorias plurales, contribuyen a la reparación de experiencias devastadoras que afectan el tejido social de las comunidades expuestas al terror.

Desde la perspectiva de los procesos de creación, es fundamental destacar que, por lo general, las películas son filmadas y posteriormente editadas en estudios o espacios más restringidos por cineastas y sus colaboradores, quienes trabajan *sobre otros* sujetos afectados por sucesos traumáticos, siguiendo las pautas de la producción cinematográfica. En contraste, muchos textiles son elaborados directamente, puntada tras puntada, por las mismas personas afectadas en plazas, calles u otros espacios públicos. A menudo se suman y solidarizan más participantes al ritual. Totalmente consciente de que en “los espacios colectivos del hacer textil circula una profunda noción de unión y acompañamiento entre las personas que allí participan” (Bello y Aranguren, 2020, p. 188), y de que esta es “una actividad que libera, sana y hace que la concepción del tiempo sea otra” (Rivera, 2018, p. 219), así como también reconociendo la crucial importancia socioafectiva de las prácticas de creación colectiva de bordados, pañuelos, chalinas de la esperanza y otros textiles en América Latina –en términos de empoderamiento, gestión emocional, (re)construcción de colectividad, empatía, reparación y sororidad, entre otros–, este trabajo se concentra en la vida social de las piezas textiles como narrativas de memoria, con el objetivo de identificar similitudes con las obras cinematográficas desde la perspectiva de su recepción, resonancia e impacto. En pocas palabras, este trabajo aborda tanto los filmes como los textiles testimoniales como agentes capaces de activar y movilizar dinámicas de memoria y reparación, particularmente en contextos marcados por la persistencia de múltiples formas de violencia.

Sucesos y experiencias multidireccionales y multidimensionales

“Los textiles testimoniales son materialidades y artefactos de memoria que, a partir del bordado, la costura y el tejido, como soportes

y medios narrativos, documentan o denuncian acontecimientos y experiencias, en un proceso de resignificación y acto testimonial”. Así define el Archivo Digital de Textiles Testimoniales (2020) en Colombia los objetos que conserva. González-Arango et al. (2022) complementan que las piezas textiles sobre el conflicto armado en Colombia “documentan hechos atroces, acciones de resistencia y sobrevivencia vividos en el marco de la guerra. Asimismo, construyen composiciones visuales que dan cuenta de los contextos sociales, y aspectos sensoriales y afectivos de sus creadoras” (p. 127). Por su parte, Bacic (2009) afirma que las arpilleristas chilenas han usado sus habilidades naturales de costura, bordado y tejido para expresar sus sentimientos y vivencias sobre lo vivido (p. 21).

A estas conceptualizaciones subyace una distinción entre el acontecimiento desgarrador, por un lado, y la forma particular en que lo vivido marca al individuo y a su comunidad –es decir, las experiencias–, por otro. Mientras que el suceso puede inscribirse en un pasado histórico, los trastornos que de aquel se derivan persisten a lo largo del tiempo. Asimismo, es importante destacar que un mismo acto de violencia puede ser experimentado de manera muy diferente tanto por un individuo como por una comunidad, dependiendo de diversos factores étnicos, culturales, etarios o de género. Además, no se puede simplificar la traumatización a un único trastorno, ya que las múltiples perturbaciones pueden provocar un espectro de reacciones posibles (Herman, 1992, p. 119).

En el mejor de los casos, los informes finales elaborados por las comisiones de la verdad, así como los documentos extraídos del archivo, señalan fechas y lugares en los que se cometieron atrocidades. Sin embargo, ofrecen escasa información sobre cómo impactan y persisten los tormentos en el individuo y en el tejido psicosocial a lo largo del tiempo, más allá de las así llamadas transiciones o de la firma de acuerdos de paz. En relación con el trauma histórico, LaCapra (2006) observa que:

el acontecimiento es puntual y datable. Está situado en el pasado. La experiencia no es puntual y tiene un aspecto evasivo porque se relaciona con un pasado que no ha muerto: un pasado que invade el presente y puede bloquear o anular posibilidades en el futuro (p. 83).

El autor añade que en “la memoria traumática, el pasado no es historia pasada y superada. Continúa vivo en el nivel experiencial y atormenta o posee al yo o a la comunidad (en el caso de acontecimientos traumáticos compartidos)” (p. 83). Según Marcelo Viñar (2011), lo esencial del trauma extremo radica en “el efecto devastador sobre la estructura psíquica del afectado y su entorno, tanto en el presente como en la transmisión intergeneracional a largo plazo” (p. 56). De modo que los acontecimientos traumáticos relacionados con graves violaciones de los derechos humanos impactan no solo sobre los afectados directos, sino que también involucran a su comunidad, y sus efectos son multigeneracionales, intergeneracionales y transgeneracionales (Logie y Navarrete, 2020).

Así, tanto las acciones violentas como el momento y el lugar en que se cometen pueden determinarse con mayor o menor precisión a partir de archivos e informes. En cambio, las experiencias y psicodinámicas perturbadoras vinculadas con la traumatización presentan considerables dificultades para su análisis. En relación con las cifras, Roca (2019) observa en el contexto colombiano que la frialdad de las estadísticas, muy seguramente sin pretenderlo, deja por fuera el drama individual para hacerlo cuantitativo (p. 11). “No son cifras, tienen nombre, les llamamos hijos, padres, madres, amigos, hermanos”, exclama un pañuelo bordado por el colectivo Bordando por la Paz en México.

A la luz de estas observaciones, es fundamental enfatizar que tanto filmes como textiles constituyen expresiones sensoriales que no solo hacen referencia a los sucesos violentos ocurridos en el pasado, sino que también evidencian las experiencias subjetivas de los individuos afectados *antes, durante y después* de dichos eventos, mostrando que la existencia de las personas trasciende

su condición de “víctima” únicamente. Assmann, Jetic y Wappler (2014) argumentan que la función de las artes es captar las transformaciones en la conciencia provocadas por el trauma y transmitir esta perspectiva experiencial (*Erfahrungsperspektive*) del trauma a la sociedad (p. 10). En sintonía con esta apreciación, las obras cinematográficas y textiles revelan cómo y cuán profundamente han impactado las atrocidades, creando “archivos afectivos” (Rodríguez, 2020) que nos permiten acceder a la perspectiva o “el nivel experiencial” (LaCapra, 2006) de los abrumadores sucesos traumáticos documentados –y de aquellos no documentados ni documentables– a través de códigos convencionales, como textos, informes o estadísticas.

El filme *El lugar más pequeño* (2011), de Tatiana Huezo, visita en el nuevo milenio un pequeño pueblo salvadoreño reconstruido o, más bien, reinventado por sus habitantes, quienes regresan al lugar después de la sangrienta guerra civil entre 1980 y 1992 que lo hizo desaparecer del mapa. En su archivo afectivo, la película no se concentra tanto en relatar qué ocurrió, sino en mostrar cómo persiste lo que ocurrió y cómo el trepidante pasado que no pasa sigue filtrándose de forma consciente o inconsciente. Por su parte, *Impunity* (2010), de Juan José Lozano y Hollman Morris, y *Lucanamarca* (2008), de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez, tampoco se limitan a relatar qué ocurrió durante los conflictos armados internos en Colombia y Perú, respectivamente. Más bien, investigan cómo las atrocidades impactan en la subjetividad de los miembros de las comunidades, cuyas voces revelan la perspectiva o “el nivel experiencial” (LaCapra, 2006) de los sucesos.

Los textiles testimoniales y las películas constituyen expresiones que ayudan a comprender los desdoblamientos multidireccionales y multidimensionales de la violencia traumatizante, que implica una abrumadora actualidad de sucesos cuya ambigua temporalidad está suspendida en un “presente interminable marcado por la imposibilidad de un simple transcurrir” (Lira, 2010, p. 23). Esta dinámica narrativa multidireccional, que investiga los

impactos traumatizantes en su devenir, provoca, desde la perspectiva de la recepción, una activa y creativa participación espectadora concentrada no solo en el pasado histórico, sino también en las circunstancias sociopolíticas y jurídico-penales presentes que suelen retraumatizar a través de la impunidad, la marginación, el silenciamiento o el olvido. Asimismo, textiles y películas visualizan múltiples dimensiones, tanto individuales como comunitarias y psicosociales, en las que las traumatizaciones impactan en los grupos arrollados por las violencias, ya sean físicas, sistémicas o simbólicas.

Dinámicas comunicacionales

Es sabido que el quehacer textil crea espacios socioafectivos y polifónicos altamente propicios para la reflexión, el duelo y el diálogo solidario. Los relatos que surgen en estos contextos expanden en múltiples direcciones lo evocado en las obras, tanto durante el proceso de bordado, en el que “tejer en colectivo genera espacios donde no solo se tejen hilos: se tejen historias, afectos, ideas, resistencias y soluciones” (Rivera, 2018, p. 220), como en su posterior exhibición a nivel regional, nacional e internacional. Numerosas exposiciones y experiencias, así como estudios en el ámbito textil (Cuéllar-Barona et al., 2022; González-Arango et al., 2022, entre otros), confirman que la construcción e intercambio de memorias ocurre de manera dialógica e interactiva entre las audiencias y los textiles, a menudo con la participación de las tejedoras. Esta significativa intervención de las creadoras contribuye al proceso de su empoderamiento y las convierte en sujetos activos que asumen ellas mismas el relato multidimensional y multidireccional de las experiencias sufridas. En las palabras de Bello y Aranguren (2020), entablan una interpelación y diálogo con la sociedad por medio del quehacer textil (p. 183), es decir, son “mujeres que quieren hacerse oír, ser escuchadas y alzar su voz para interactuar con

las decisiones políticas que afectan a su entorno” (Climent-Espino, 2022, p. 29).

La naturaleza intrínsecamente dialógica de estas intervenciones que suelen llevarse a cabo en la esfera pública –fuera de galerías u otros espacios convencionales de exhibición– permite entrelazar múltiples narrativas y experiencias. Esto sensibiliza tanto la percepción de lo representado en las piezas textiles como la comprensión más empática de otras fuentes relacionadas con los mismos sucesos violentos, incluidos los informes finales u otros textos elaborados en el ámbito institucional o historiográfico (López Petzoldt, 2023b). Incluso ayudan a detectar lo que ha sido discreta o estratégicamente callado por estos documentos. Cuéllar-Barona et al. (2022) remarcan que “lo textil también ha sido un medio y un lenguaje de liberación y protesta que ha abierto escenarios de enunciación que dan cuenta de su potencia para narrar, resistir e imaginar futuros posibles” (p. 9). Más aún, estos escenarios de enunciación constituyen también una estrategia eficaz para contrarrestar los intentos de olvido forzado que constantemente amenazan en estos contextos (Gómez Nadal, 2019; Délano Alonso et al., 2023). Más concretamente, lo que enfrenta los intentos de silenciamiento y negación es la *interacción* de los textiles con el conjunto de reacciones socioafectivas que se generan a partir de su exhibición y discusión pública.

“Múltiples son las memorias que *se activan* al sacar el telón del armario”, escriben González-Arango et al. (2022, p. 132) sobre el grupo Artesanías Choibá en Colombia. Mis cursivas en la cita destacan el potencial detonante que tienen las piezas textiles, tanto dentro del círculo más íntimo de sus creadoras como en la esfera pública, en la medida en que existen memorias no representadas directamente, pero que emergen a raíz del textil. Las autoras complementan que “la memoria en la pieza textil no está completa y cerrada, se activa en el diálogo que surge al contemplar el telón; allí se actualiza y transmite como saber identitario” (p. 140).

En el terreno del cine ocurre un fenómeno semejante cuando se concibe una película como generadora de memorias o *memory-making film* (Erll, 2010, p. 398), no tanto por lo que muestra en la pantalla, sino por su notable potencial para estimular el recuerdo y el debate a raíz de su visionado (Erll y Wodianka, 2008, p. 8). De modo similar a las dinámicas textiles observadas más arriba, se considera “la película no como un objeto estético sino como un producto social que interviene en la memoria colectiva del acontecimiento del cual trata” (Vinyes, 2018, p. 27). El *memory-making film* estimula al otro lado de la pantalla la creación e intercambio de “narrativas compartidas sobre el evento de violencia” (Jimeno, 2011, p. 47), tanto en la sala de exhibición como fuera de ella, en la esfera pública nacional e internacional. Naturalmente, estos debates pueden prolongarse mucho después del visionado, es decir, perduran más allá del contacto con la obra y, por lo general, fortalecen otras fuentes de memoria, al tiempo que desafían las persistentes políticas de desmemoria. Al sostener Rivera (2018, p. 220) que el tejido “compone un espacio de socialización donde la creatividad emerge y da lugar a la reflexión para incidir en lo político-público; es decir, brinda una posibilidad de enunciar y visibilizar el dolor ajeno para volverse sensible ante él”, su razonamiento perfila también los potenciales de un *memory-making film*.

Películas como *Los ofendidos* (2016), de Marcela Zamora, en Centroamérica, o *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, en el Cono Sur, son objeto de estudio en diversos ámbitos de las humanidades más allá de sus países de origen. Estas obras incluso reflexionan sobre el acto de recordar en los planos individual, colectivo y mediático-cultural, ya que el cine de memoria no solo dirige la atención hacia otros tiempos, sino que, en una dimensión metamemorialística e introspectiva, examina los discursos, gestos, silencios e ideologías a través de los cuales se reconstruye, se manipula o se niega el pasado traumático (López Petzoldt, 2023a, p. 66).

Entre los objetivos del material titulado *Viaje audiovisual por la memoria histórica: ruta para la activación pedagógica de productos*

audiovisuales, preparado por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2018), en Colombia, se destacan la apertura de espacios para generar reflexiones sobre la historia del conflicto armado reciente en ese país, y la promoción de un diálogo intergeneracional mediante cine-foros que activan diversos potenciales de las películas (p. 9). En México y Centroamérica, Ambulante es una organización que persigue un objetivo similar al concebir el cine documental como un dispositivo para la transformación cultural y social. Con este fin, impulsa el intercambio cultural, promueve la participación y la actitud crítica e informada, y abre nuevos caminos de reflexión a través de espacios colectivos de encuentro y acción.⁷

Estas dinámicas mnemónico-culturales desencadenadas por textiles y películas fortalecen los vínculos políticos y socioafectivos entre los sujetos afectados por sucesos traumáticos y la comunidad más amplia mediante la creación de lazos de empatía. Constituyen poderosas fuerzas que, a mi modo de ver, fomentan lo que Myriam Jimeno (2011) designa como “comunidades emocionales”, en las que “se unen el dolor subjetivo con la acción ciudadana y la particularidad cultural con la interculturalidad” (p. 48). Considerando que las comunidades emocionales “son comunidades de sentido y afecto, que enlazan personas y sectores distintos y aun distantes, en las cuales el dolor ocasionado trasciende la indignación y alimenta la organización y la movilización” (Jimeno, Varela y Castillo, 2019, p. 34), resulta evidente que la singular agencia político-afectiva de las expresiones textiles y cinematográficas contribuye a estos fines, estrechamente vinculados con la dignificación de quienes han sido desubjetivados por la violencia.

Las comunidades emocionales que se conforman gracias a las exhibiciones cinematográficas y al activismo textil favorecen que los relatos de las vejaciones sufridas por determinados sectores –a menudo invisibilizados– trasciendan el ámbito individual y local,

⁷ www.ambulante.org/sobre-nosotros

y se incorporen, aunque de manera paulatina y fragmentaria, al imaginario nacional y continental. Es sabido que los sucesos traumáticos destruyen los lazos más fundamentales entre individuos y la comunidad (Herman, 1992, p. 154), y que la violencia fractura los vínculos sociales y desmiembra el tejido humano (Di Matteo, 2023, p. 275), mientras que las comunidades emocionales pueden impulsar una lenta regeneración del tejido social a través del fortalecimiento de los lazos comunitarios. En tal sentido, Bello y Aranguren (2020) sostienen acerca de las narrativas textiles que “contienen una importante carga emocional, social y cultural que permite reconstruir los lazos sociales y las costumbres comunitarias que la guerra y la violencia política rompen” (p. 183).

Interacciones discursivas e intertextualidad

A la luz de las perspectivas previamente examinadas, tanto los textiles testimoniales como el cine pueden entenderse como “poéticas del duelo” (Vich, 2015), en la medida en que “funcionan como dispositivos de subjetivación política, vale decir, son el intento de construir a los ciudadanos como sujetos más conscientes de las deudas que la historia ha dejado en el presente” (p. 292). Vich sostiene que las representaciones simbólicas referidas a la violencia política –entre las que integro el cine y los bordados– muestran “las interioridades de los procesos traumáticos y dan acceso a un tipo de conocimiento al que otros discursos nunca pueden llegar” (p. 290).

Entre los otros discursos mencionados en la cita se encuentran documentos –de naturaleza textual o alfanumérica– como los informes finales elaborados por comisiones de verdad u organismos creados para revisar las atrocidades cometidas y contribuir a diversos procesos de reparación (Basaure, 2020; Hayner, 2008 [2002]). Castaño, Jurado y Ruiz (2018) reflexionan que el relato de memoria que surge del trabajo de una comisión tiende a

establecerse excluyendo otras narrativas, lo que puede contribuir a un proceso de consolidación hegemónica de la memoria (p. 5). Asimismo, sostienen que el relato institucional de la memoria – para ser tal– debe superponerse a otros relatos (p. 6). Abogan por una política de memoria como relato abierto, pues ningún informe final puede ser considerado como una clausura de los trabajos de memoria: “Así, comprender la memoria en tanto relato abierto supone reconocer la necesidad política de mantener abiertos, de manera constante, los espacios que favorezcan la incorporación de lo no representado a la narración nacional” (Castaño, Jurado y Ruiz, 2018, p. 10). Los autores advierten otro riesgo: el relato institucional de una memoria que “responde a unos criterios epistemológicos (incluso políticos) que les son ajenos a los sujetos sobre los cuales se efectúa el ejercicio [...] puede llevar a que esos sujetos no se reconozcan en dichas narrativas” (p. 12).

Teniendo en cuenta, o más bien, entrelazando los factores antes observados, las dinámicas comunicacionales inherentes a las comunidades emocionales generadas por los textiles y las películas contribuyen a mantener la memoria *en debate* como un relato abierto, polifónico y multimediático, frente a cualquier intento de clausura bajo el pretexto de “mirar al futuro”. Además, las expresiones artísticas visualizan la intrínseca multidireccionalidad y multidimensionalidad de los contenidos de memoria en relación con los sucesos, las experiencias y sus marcas. Sobre todo, atesoran la variedad idiosincrática de las rememoraciones, dado que no todos los pueblos de Abya Yala recuerdan ni experimentan el sufrimiento del mismo modo. Tanto el sufrimiento como el duelo y la memoria están profundamente arraigados en las respectivas comunidades culturales. Con razón advierte el historiador guatemalteco Taracena (2012) que hay más de una memoria, pues cada una presenta especificidades étnicas, territoriales, generacionales y de género.

Desde esta perspectiva, bordados y películas ponen de relieve la profunda heterogeneidad cultural de las formas de rememoración

y duelo, incluso dentro de un mismo país, ya que distintas comunidades autóctonas, generaciones, clases sociales o grupos construyen sus propios marcos, modalidades y rituales de memoria, los cuales, en ocasiones, se entrecruzan (Erll, 2011, p. 8). En definitiva, estas expresiones rescatan una pluralidad de voces, prácticas y formas de recordar que, en muchos informes oficiales, tienden a quedar relegadas u opacadas. Tanto el arte textil como el cinematográfico complementan –y a la vez contrastan– los registros oficiales –incluidas las cifras– al incorporar una pluralidad de voces, experiencias y cosmovisiones que difícilmente pueden ser captadas mediante el código alfanumérico. Sobre las arpilleras chilenas observa Agosin (1985) que “coser, tejer, bordar, son y representan escrituras femeninas que cuentan lo que la palabra o el habla no puede decir” (p. 523). Di Matteo (2023) observa que las memorias recopiladas por los pañuelos bordados por el colectivo Bordamos Femicidios en México “salen del subsuelo de la sociedad y desafían la narración oficial” (p. 284). Argumenta que los pañuelos contienen “una memoria paralela excluida de la narración oficial y que ahora emerge de los márgenes de la historia pública para agregarse a ella” (p. 286). Añade una resignificación fundamental, a menudo también realizada por el cine: “Al bordar y difundir los nombres de las ausentes, *Bordamos Femicidios* re-centraliza el discurso sobre la persona y no sobre su muerte, orientando la mirada pública hacia la dignidad del sujeto” (p. 288). En Colombia, el enorme telón *Nuestras víctimas, 2 de mayo 2002, Bellavista-Bojayá, Chocó*⁸ evoca tanto los nombres de las personas que perdieron la vida en la masacre ocurrida esa fecha en el marco del conflicto, como su conexión con ríos, peces, pájaros, instrumentos musicales, canoas, plantas y oficios. González-Arango et al. (2022) observan que esta pieza textil funciona como un “dispositivo de memoria comunitaria que contrasta con los informes técnicos entregados por la Fiscalía”. Sostienen, además, que la pieza textil

⁸ www.textilestestimoniales.org/piezas/4

genera una narrativa que cuestiona la versión oficial de la masacre de Bojayá (p. 136).

Olalde Rico (2019) alude a otra resignificación impulsada por los pañuelos en el contexto mexicano al recordar una iniciativa del colectivo Fuentes Rojas, cuyo objetivo, según señala, “consiste en proponer un acercamiento simbólico a cada una de las tragedias personales que solo conocemos como espectáculo a través de los medios de difusión” (p. 124). Así, muchos filmes y textiles no solo confrontan los relatos oficiales, sino que también interpelan y subvierten las pautas mediáticas grotescas que transforman el horror en espectáculo, sin cuestionar necesariamente la impunidad de los agresores o la ineficacia de las instancias encargadas de esclarecer los crímenes.

Interpelaciones al logocentrismo

Los textiles testimoniales, al igual que el cine, despliegan formas de expresión y percepción sensorial que difieren de la experiencia propia de la lectura de textos escritos. Las formas no letradas del testimonio y las estrategias narrativas multidimensionales pueden interpretarse como gestos decoloniales y estrategias culturales que desafían la hegemonía del modelo textual dominante en las esferas del poder. Como lo expuso Cornejo Polar (2003 [1994]) en el contexto peruano, lo letrado ha sido históricamente un instrumento de dominación, un fenómeno que es indudablemente extensible a otras regiones de América Latina. Además del desafío a la forma letrada del poder, Olalde Rico (2019) introduce una crítica al sistema económico cuando afirma que “el bordado, el tejido y la costura a mano son actividades discordantes con la productividad capitalista, pues consumen una cantidad inmensa de tiempo, atención y energía” (p. 111).

“El lenguaje se vuelve esquivo, tímido, impotente al intentar expresar en palabras lo que son las arpilleras, lo que expresan y

transmiten”, reflexiona Bacic (2009) sobre obras que “claman, cantan, denuncian e interpelan” (p. 20). Los textiles emplean una amplia y expresiva gama de códigos visuales que, en muchas ocasiones, evocan elementos sonoros tanto verbales como musicales. A diferencia del texto escrito, los textiles también se experimentan a través del tacto. Muchas arpilleras y piezas testimoniales están confeccionadas con retazos rasgados de vestimentas, zurcidos sobre la tela de manera que las suturas, además de destacar visualmente, se vuelven palpables, acentuando la dimensión material del dolor y la memoria. Esta textura alude tanto al desmembramiento y al destrozo del cuerpo social como a la voluntad de reparación del tejido colectivo. A su vez, el montaje cinematográfico no solo puede ser utilizado para construir un relato continuo y lineal, sino también para hacer perceptibles las fracturas que irrumpen y trastornan el hilo social. Tanto el tejido como el montaje constituyen prácticas sensibles de significación que exponen la tensión entre ruptura y recomposición, al tiempo que revelan modos de narrar lo irreparable sin pretender clausurarlo.

En la naturaleza no alfabética del textil, o más bien en su abierta renuncia al género textual como medio de expresión y dominación, radica otro significativo gesto contestatario señalado por Climent-Espino (2022). El autor recuerda que, a lo largo de la historia, los textos legislativos han servido al poder político hegemónico; es decir, actúan como herramientas disciplinantes y forman parte de una táctica del poder (p. 21). En contextos totalitarios, añade, los textos legislativos han sido parte del aparato coercitivo de los Estados para mantener el *statu quo* (p. 24). Por su parte, el activismo textil “se distancia de esos textos y usa nuevas materialidades para dar forma a las protestas y a las posturas contestatarias buscando tener una mayor relevancia mediática, ideológica y política en el ágora” (Climent-Espino, 2022, p. 21). Al examinar el llamado “giro gráfico”, sostiene que:

al contrario de lo que ocurría antes, ahora la escritura no está en manos de una elite jurídico-administrativa, sino que el emisor es el pueblo que teje, escribe y crea en comunidad para dirigirse no solo al mismo pueblo, sino también a la clase política (p. 21).

En otras palabras, la renuncia al texto en sí misma representa una forma de confrontar los relatos institucionalizados de la memoria: “Ahora, la protesta no se hace más *por escrito* para enviarla a las instancias de turno”, apunta Climent-Espino (2022, p. 21).

La renuncia al texto escrito implica también una renuncia al principal instrumento del aparato burocrático y del expediente, los cuales, en muchas ocasiones, prolongan el sufrimiento de familiares que buscan a sus seres desaparecidos. La desaparición forzada de personas en México, así como otras formas de violencia, suele estar asociada con agotadores trámites legales y “papeleos” que, lejos de aliviar el sufrimiento o sancionar a los responsables y encubridores, tienden a generar aún más angustia, como lo muestran películas como *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), de Carlos Pérez Osorio. “En México, la desaparición de personas, no solo es física, sino también jurídica, administrativa, social y simbólica”, puntualiza Franco (2017, p. 7), señalando además que, en México, no solo son desaparecidas las personas, sino también sus papeles y expedientes (2019). En ocasiones, el entramado burocrático se convierte incluso en un obstáculo para el acceso a la verdad y la justicia (Robledo Silvestre, 2020, p. 151). Por el contrario, bordados y películas emplean otras expresiones multisensoriales que permiten avanzar en las investigaciones y generar tramas de empatía, empoderamiento y conocimiento, contribuyendo tanto al proceso de duelo y reparación como a la dignificación de los sujetos violentados.

Entrelazamientos

“La combinación del dispositivo textil-audiovisual ha sido una armoniosa relación que me ha permitido constatar cómo estas narrativas de la memoria se complementan y refuerzan”, argumenta la cineasta, tejedora e investigadora mexicana Mariana Xochiquétzal Rivera García (2021, p. 27). En este sentido, más allá de la función del cine como mero medio de documentación o difusión de los procesos de creación, circulación y recepción de textiles testimoniales –donde las expresiones textil y filmica no necesariamente se entrelazan–, las múltiples relaciones entre el séptimo arte y los bordados también comprenden confluencias e interacciones más complejas.

El pensamiento y la obra cinematográfica de Rivera García (2017, 2021) constituyen una sugerente intersección entre los quehaceres textiles y cinematográficos aliados para “la creación de dispositivos narrativos que exploren en lo sensorial, en cómo comunicar y generar conocimiento que verdaderamente apoye la narrativa de los afectados por la violencia” (Rivera García, 2021, p. 32). Según la autora, tanto las expresiones textiles y audiovisuales como su alianza estratégica poseen la capacidad de “sacarlas de la victimización para dar lugar a su representación en cuanto artistas-creadoras con una agencia y poder de acción” (p. 32), lo que se puede apreciar, por ejemplo, en su película *Flores de la llanura* (2021).

Entre las técnicas exploradas, la antropóloga integra el proceso de creación tanto de filmes como de textiles en sus propuestas teórico-metodológicas, que combinan una antropología multimodal con una etnografía audiovisual. Rivera García (2017) designa “urdimbres audiovisuales” a un proceso reflexivo y etnográfico que implica el trabajo documental (p. 145). En este proceso, la cámara no se limita a registrar algo preexistente en el espacio pro-filmico, sino que actúa como un instrumento eficaz que produce

saberes compartidos a través de una sensible convivencia e interacción horizontal con los sujetos, las prácticas y las cosmovisiones retratadas:

En términos etnográficos, pensamos la cámara no solo como una herramienta de registro, sino como un dispositivo que permite acceder y conocer de manera creativa determinada realidad, incitando el diálogo intercultural y permitiendo a los sujetos expresarse, reconocerse y generar conocimiento compartido (Rivera García, 2017, p. 147).

En este contexto, la realización del filme puede entenderse también como un proceso de empoderamiento para las tejedoras, análogo en varios aspectos a lo que ocurre durante el acto de tejer. Teniendo en cuenta que las tejedoras “son partícipes del proceso de creación” (Rivera García, 2017, p. 147), no solo la película terminada impacta en las subjetividades y contribuye a la reparación, sino que también su preparación y rodaje desempeñan un papel significativo.

Consideraciones finales

Las acciones y reflexiones creativas suscitadas por expresiones artísticas en sus diversas audiencias, tanto regionales como internacionales, desempeñan un papel decisivo en la construcción social y transcultural, así como en la conceptualización interdisciplinaria de una memoria colectiva de excesos que desafía toda posibilidad de asimilación inmediata. Además, los procesos creativos desplegados en el ámbito artístico-social actúan como motores fundamentales en la reparación social de experiencias traumáticas que desgarran el tejido social (López Petzoldt, 2024).

Las arpilleras, los textiles testimoniales, el cine y sus múltiples confluencias e interacciones representan poderosos agentes culturales que conectan las experiencias y los sucesos traumáticos vividos por algunos con las ciudadanías regionales, nacionales e

internacionales, así como con las nuevas generaciones, siempre expuestas a narrativas que tienden a obnubilar el pasado traumático. El conjunto de dinámicas textiles y cinematográficas analizadas en este trabajo no permite que la reparación de las experiencias traumáticas se delegue ni se deposite exclusivamente en las víctimas, las comisiones de verdad o las instituciones humanitarias (Viñar, 2016, p. 71), ya que se trata de un proceso fundamentalmente sociopolítico en el que deben participar diversos sectores de la sociedad en su conjunto, y no solo los grupos directamente afectados. Asimismo, bordados y películas responden al llamado de debatir estos temas en el terreno político-cultural, evitando así su confinamiento en el ámbito médico o psicopatológico (Viñar, 2016, p. 74).

Cuéllar-Barona et al. (2022) conciben las piezas textiles no solo como representaciones de lo social, sino como materialidades que agencian y promueven procesos de configuración cultural (p. 10), a los que se pueden añadir las tramas de empatía que fortalecen los vínculos sociales rasgados tras períodos o sucesos aterradores. Las películas mencionadas en este trabajo y el cine en general comparten con los activismos textiles el rol de agentes activos que, como señalan González-Arango et al. (2022), no se limitan a la denuncia, sino que proponen espacios para resignificar y explorar nuevas nociones y sentidos sobre las causas y efectos de las violencias (p. 128). Además de participar en la reparación social, los procesos creativos desencadenados por el arte textil y cinematográfico impactan también en los modelos teóricos y conceptualizaciones que estudian las dinámicas de memoria en las sociedades. Así, las obras textiles y cinematográficas no solo dirigen la atención hacia otros tiempos para relatar lo ocurrido, sino que la configuración cultural que promueven incorpora una significativa dimensión metamemorialística, al revisar, ampliar o desafiar los modos institucionales de rememoración.

Según Vich (2015), “recordar siempre implica violentar una hegemonía, producir un conjunto de elementos disruptivos que

interrumpan la fantasía dominante” (p. 235). En este sentido, numerosos bordados y filmes inciden significativamente en las modalidades y textualidades de memoria mediante las cuales individuos y comunidades interactúan con sus pasados conflictivos, ampliando, contrastando o diversificando las narrativas institucionalizadas con el fin de restituir la dignidad de sujetos arrollados por la violencia y, más tarde, por la impunidad y el silencio.

Bibliografía

Agosin, Marjorie (1985). Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 523-529.

Archivo Digital de Textiles Testimoniales (2020). Sobre el archivo. <http://www.textilestestimoniales.org/acerca-de>

Assmann, Aleida; Jeftic, Karolina y Wappler, Friederike (2014). Einleitung. En Aleida Assmann, Karolina Jeftic y Friederike Wappler (comps.), *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten* (pp. 9-23). Bielefeld: Transcript.

Bacic, Roberta (2009). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Hechos del callejón*, 42, 20-22.

Basaure, Mauro (2020). Comisiones de Verdad: dinámicas globales, identitarias y sus límites. En Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (comps.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pp. 263-277). Berlín, Boston: Walter de Gruyter.

Bello Tocancipá, Andrea Carolina y Aranguren Romero, Juan Pablo (2020). Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica del arte*, 6, 181-204.

Castaño Zapata, Daniel; Jurado Castaño, Pedro y Ruiz Romero, Gabriel (2018). La memoria como relato abierto. Retos políticos del trabajo de los centros de memoria y las comisiones de verdad. *Análisis político*, 93, 3-19.

Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH] (2018). *Viaje audiovisual por la memoria histórica. Ruta para la activación pedagógica de productos audiovisuales*. Bogotá.

Climent-Espino, Rafael (2022). Giro gráfico y activismo textil: el bordado como textimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas. *CS*, 38, 16-48.

Cornejo Polar, Antonio (2003 [1994]). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”.

Cuéllar-Barona, Margarita et al. (2022). Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil. *CS*, 38, 9-15.

Déllano Alonso, Alexandra et al. (coords.) (2023). *Las luchas por la memoria contra las violencias en México*. México: El Colegio de México.

Di Matteo, Angela (2023). Bordar para nombrar, nombrar para existir: los pañuelos-archivos de los feminicidios en México. En Gesine Brede y Roland Spiller (comps.), *Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos* (pp. 273-292). Tübingen: Narr Francke Attempto.

Erl, Astrid (2011). Travelling Memory. *Parallax*, 17(4), 4-18.

Erll, Astrid (2010). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. En Astrid Erll y Ansgar Nünning (comps.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 389-398). Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.

Erll, Astrid y Wodianka, Stephanie (2008). Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘. En Astrid Erll y Stephanie Wodianka (comps.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen* (pp. 1-20). Berlín: Walter de Gruyter.

Franco Miguez, Darwin (2019). The quadruple disappearance: Analytical proposal to reflect the social and media representation of the victims of disappearance in Jalisco, Mexico. *Política, Globalidad y Ciudadanía*, 5(9), 25-42.

Franco Miguez, Darwin (2017). Prólogo: Ayotzinapa en la perspectiva nacional. En Carmen Chinas Salazar y Jaime Preciado Coronado (comps.), *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional* (pp. 7-13). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Gómez Nadal, Paco (coord.) (2019). *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia: relato (siempre) incompleto de lo invisibilizado*. Bogotá: Human Rights Everywhere.

González-Arango, Isabel Cristina et al. (2022). Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*, 79, 126-144.

Hayner, Priscilla (2008 [2002]). *Verdades innombrables: el reto de las comisiones de la verdad*. México: FCE.

Herman, Judith (1992). *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror*. Nueva York: Basic Books.

Jimeno, Myriam (2011). Después de la masacre: la memoria como conocimiento histórico. *Cuadernos de Antropología Social*, 33, 39-52.

Jimeno, Myriam; Varela, Daniel y Castillo, Ángela (2019). Violencia, comunidades emocionales y acción política en Colombia. En Morna Macleod y Natalia De Marinis (comps.), *Comunidades emocionales: resistiendo a las violencias en América Latina* (pp. 33-63). México, Bogotá: UAM, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: FCE.

Lira, Elizabeth (2010). Trauma, duelo, reparación y memoria. *Revista de Estudios Sociales*, 36, 14-28.

Logie, Ilse y Navarrete, María Teresa (2020). Trauma transgeneracional y trauma secundario: padres, hijos, nietos. En Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (comps.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pp. 39-59). Berlín, Boston: Walter de Gruyter.

López Petzoldt, Bruno (2024). Creatividades artística, científica y cinematográfica entrelazadas en la reparación social de experiencias traumáticas. En Olaf Kaltmeier, Wilfried Raussert y Matti Steinitz (comps.), *Creatividad en conflicto: perspectivas interdisciplinarias desde las Américas en contextos de crisis* (pp. 197-215). Buenos Aires, Guadalajara: CLACSO, CALAS.

López Petzoldt, Bruno (2023a). *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*. Guadalajara, Bielefeld y San Martín: Universidad de Guadalajara, CALAS, Bielefeld University Press y UNSAM.

López Petzoldt, Bruno (2023b). Reescrituras fílmicas de archivo. En Gesine Brede y Roland Spiller (comps.), *Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos* (pp. 209-230). Tübingen: Narr Francke Attempto.

Olalde Rico, Katia (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. México: Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A. C.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2021). Prácticas etnográficas reinventadas: el quehacer textil y audiovisual como narrativas de la memoria. *Alteridades*, 31(62), 25-40.

Rivera, Mariana (2018). El hilo de la memoria. *Encartes antropológicas*, 1(2), 218-223.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas*, 27, 139-160.

Robledo Silvestre, Carolina (2020). Crímenes de oficina: producción masiva de cuerpos sin identificar en la burocracia mexicana. En Carlos Mendoza-Álvarez, Pablo Reyna Esteves y Carolina Robledo Silvestre (comps.), *De las fosas clandestinas a la tumba vacía: narrativas de dignidad y esperanza en tiempos de horror* (pp. 133-155). México: Universidad Iberoamericana.

Roca, Juan Manuel (2019). La cartografía del olvido. En Paco Gómez Nadal (comp.), *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia: relato (siempre) incompleto de lo invisibilizado* (p. 11). Human Rights Everywhere.

Rodríguez, Ileana (2020). *Modalidades de memoria y archivos afectivos: cine de mujeres en Centroamérica*. San José: Universidad de Costa Rica/CALAS-Laboratorio Visiones de Paz.

Taracena Arriola, Arturo (2012). Historia, memoria, olvido y espacio. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericano*, 25/26.

Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Viñar, Marcelo (2016). Violencia política extrema y transmisión intergeneracional. En Fedra Cuestas y Patrice Vermeren (comps.), *Una memoria sin testamento: dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura* (pp. 71-85). Santiago de Chile: LOM.

Viñar, Marcelo (2011). El enigma del traumatismo extremo: notas sobre el trauma y la exclusión. Su impacto en la subjetividad. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 113, 55-66.

Vinyes Ribas, Ricard (2018). Memoria y sociedad. En Ricard Vinyes Ribas (comp.), *Diccionario de la memoria colectiva* (pp. 21-28). Barcelona: Gedisa.

Filmografía

El lugar más pequeño (El Salvador/México 2011), dirigida por Tatiana Huevo.

Flores de la llanura (México 2021), dirigida por Mariana Xochiquétzal Rivera.

Impunity (Colombia/Francia/Suiza 2010), dirigida por Juan José Lozano y Hollman Morris.

Las tres muertes de Marisela Escobedo (México 2020), dirigida por Carlos Pérez Osorio.

Los ofendidos (El Salvador/México 2016), dirigida por Marcela Zamora.

Lucanamarca (Perú 2008), dirigida por Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez.

Nostalgia de la luz (Francia/Alemania/Chile 2010), dirigida por Patricio Guzmán.

Cobijas

Una mirada cotidiana a la política de los textiles

Tania Pérez-Bustos

■ Doi: 10.54871/ca26ns07

Los textiles siempre han estado allí

Para iniciar con esta reflexión quisiera pedirle a quien lee que por un instante revise qué ropa tiene puesta hoy. Y con revisión me refiero a que se observe con atención, que recuerde el momento en que abrió su closet y escogió eso que tiene puesto ahora mismo en el nivel que sea: las medias, por ejemplo, o el abrigo, o la blusa, o la camisa, la falda o el pantalón que traen puesto. ¿Por qué esa prenda justo hoy?, ¿qué dice esa prenda sobre usted? Y cuando digo qué dice, lo señalo literalmente: ¿de qué forma ese objeto habla de usted?, ¿qué le cuenta?, ¿tiene alguna historia en particular que le venga a la mente justo ahora que le estoy invitando a detenerse en él?, ¿le recuerda algún momento?, ¿alguna persona?, ¿algún lugar?

Habiéndose detenido por un momento en ese objeto que le viste, ahora quiero proponerle que lo sienta. Quizás lo pueda acariciar ahora mismo o pueda sentir que este le acaricia. ¿Cómo se siente esa textura?, ¿activa algún otro recuerdo esta nueva invitación?, ¿adónde le lleva?, ¿con qué le vincula?

Hago estas preguntas como una primera invitación sensorial para dimensionar conjuntamente el tipo de tecnologías que son los textiles. Y cuando hablo de tecnologías me refiero en particular a la forma en que éstas han sido concebidas como enredos de trabajo, cuerpo, herramientas, formas de hacer y de relacionarnos (concretas, situadas, temporales), que hacen indistinguible la materia, de la cultura, de la naturaleza. Los textiles como tecnologías no son producidos: en tanto que enredos, producen relaciones, ellos mismos son relaciones.

En este capítulo quiero invitarlos a que pensemos en los textiles como tecnologías que nos hacen. En este sentido, ellos son nuestra segunda piel (Hundertwasser, 1997), existimos con su existencia. Al vestirlos, los textiles dicen algo sobre quiénes somos, son tecnologías de nuestra identidad, pero antes de eso, o incluso por eso mismo, como piel, los textiles nos cubren. Evolutivamente el textil nos ha permitido existir, hemos evolucionado conjuntamente con él, podríamos decir entonces que somos textiles.

En su ensayo sobre la bolsa de mano, Ursula Le Guin (1989), retomando el trabajo de la arqueología feminista, nos cuenta cómo los homínidos evolucionaron en seres humanos siendo fundamentalmente recolectores de alimentos vegetales y usando trampas para animales pequeños, mientras que la caza de grandes animales representaba apenas el 20 % de la dieta. A pesar de esto el imaginario de la caza de grandes animales, como central para la evolución humana, nos dice esta autora, ocupa de forma desproporcionada nuestras mentes. Tan es así que el nombre que damos a estas épocas (paleolítico y neolítico) tiene que ver justamente con la fabricación de herramientas en piedra tallada como lanzas para la caza. Sin embargo, antes de matar a un animal con una lanza evolucionamos porque fuimos capaces de producirnos una segunda piel y armar un canasto rudimentario y en él poder cargar semillas. Sin una cuerda no se hubieran podido amarrar las puntas de lanza a las flechas o similares. Para que una cuerda pudiera existir tuvo que ser necesario imaginar la posibilidad de transformar

una planta o el pelo de un animal en fibra y luego esta en hebra. Las hebras son la base de los tejidos, que permitieron que los grupos humanos pudieran estar en zonas aptas para la agricultura, y así... (Postrel, 2020). Sin textiles no existiríamos, sin embargo, los tenemos tan cotidianamente incorporados que nunca pensamos en ellos como tecnologías. También podría decirse que nos cuesta pensarlos como tecnologías, pues imaginamos las tecnologías como cosas duras y distantes.

Ahora, si entendemos las tecnologías en el sentido ya propuesto (como enredos semiótico materiales), los textiles son tecnologías no solo porque hacen parte de nuestra historia primigenia, sino porque hacen parte de nuestra historia cotidiana, porque organizan y dan sentido a nuestras vidas. Quiero centrarme ahora en esto con un ejemplo concreto: las cobijas y su capacidad de hablarnos de forma íntima de la política.

En Colombia llamamos a las mantas o a las frazadas, cobijas. Una palabra que hace referencia a un objeto situado, emplazado en un lugar de descanso cotidiano y doméstico, como un dormitorio. Así que las cobijas, además de ser objetos rectangulares, suaves y flexibles que cubren a alguien para que no pierda calor, son también objetos domésticos que recuerdan al hogar. “Blanket” en inglés también se refiere a un objeto como una cobija. Sin embargo, etimológicamente la palabra no está vinculada al hogar, sino al nombre de un tejedor: Thomas Blanket, un hombre de Bristol que a principios del siglo xiv fabricaba tejidos de lana para calentarse. Como estos tejidos se hacían a mano con lana de oveja, solían ser blancos; blanco en francés es *blanc*, similar al apellido Blanket (*The Washington Post*, 1898; *The New York Times*, 24 de marzo de 1901). Una manta (como Blanket) está destinada a proporcionar cobertura y cobijo. Existen referencias geográficas a las *blankets* en inglés, como los pantanos o turberas, que se denominan *blanket bogs* o *blanket peats*. Asimismo, cuando una zona está cubierta por agua, tierra o nieve, se denomina *blanket of snow* (manto de nieve). Las cobijas, en cambio, se refieren específicamente a coberturas textiles

cálidas, directamente vinculadas a la familiaridad, el confort doméstico y el cuidado.

Aquí quiero hablarles de las cobijas como *blankets*. Es decir, como tecnologías, como objetos manufacturados que encarnan a quien las fabrica. Y como cobijas, que están moldeadas por la vulnerabilidad y el cuidado y que conectan con el hogar. Ya sean mantas/*blankets* o cobijas, o ambas cosas a la vez, estos objetos cómodos y flexibles son objetos íntimos. Las formas en que se hacen a mano y se usan –las marcas que conservan, los lugares donde se guardan– son ejemplos de esta intimidad. En su uso y fabricación, las cobijas se convierten en extensiones de cuerpos y territorios domésticos. Por eso, al seguir este devenir material, esta continuidad entre cobijas, cuerpos y hogares, somos testigos de cómo la vida y la pérdida se organizan.

Hacer cobijas

Las cobijas hechas a mano suelen emerger de la relación entre cuerpos y materiales textiles. Pueden ser de punto, por ejemplo, y su superficie se elabora línea a línea enrollando repetidamente un solo hilo sobre sí mismo. Esto es posible mediante sutiles movimientos de las manos o con la ayuda de palos o agujas. El cuerpo en creación, cuyas manos en movimiento se sitúan cerca del vientre materno, es arropado por la misma superficie cálida que crea (Naji, 2009). Las mantas también pueden tejerse con telares o unirse mediante agujas enhebradas, como en el caso de las colchas. En este caso, los materiales reunidos para crear una acogedora superficie para dormir evocan una relación socioecológica con el entorno de quien las fabrica.

Las mantas tejidas con dos agujas, ganchillo o telar, por ejemplo, pueden tener el olor de las ovejas esquiladas, pero también la sensación del agua con la que han sido lavadas y las marcas de las manos que han enhebrado el hilo. Las colchas de retazos para

camas humildes, por su parte, se crean con retales sobrantes o ropa usada, y la creatividad se despliega cuando se cosen trozos de tela de diversos tamaños y formas en una gran forma rectangular (Larghero et al., 2011). Pero no solo las mantas llevan las marcas de su entorno, también los cuerpos que las han hecho. Cada gesto repetitivo que convierte los hilos en superficies deja huellas (Ingold, 2007). Los cuerpos se acomodan en relación con los telares y las agujas: aprenden a moverse, y de esta relación surgen los dolores corporales y los callos en las manos de quien las fabrica.

Los espacios también están marcados por esta práctica textil, salas enteras dedicadas a los procesos de tejido, como si los telares fueran personas. Así, podemos explorar costureros con hilos, agujas y tijeras; cestos con retales o hilos de diversos colores, tamaños y texturas; bolsas o cajones con nuevos materiales; mesas, luces o sillas especiales con las que trabajar. Todos ellos se convierten en materiales de compañía que habitan los lugares donde se confeccionan las mantas.

Las mantas dan forma a los espacios no solo porque su fabricación está emplazada, sino porque el hacer cobijas en sí mismo transmite materialmente el calor y la comodidad del hogar. Aquí, solo puedo pensar en ellas como cobijas y no como *blankets* o como mantas. La gente tiene cobijas en casa, sobre las camas. Las cobijas hacen eco de los entornos domésticos, sus propiedades de abrigo están relacionadas con este lugar. Así, las cobijas, cuando son regaladas, pueden crear “sensación de hogar” para alguien que viaja al extranjero o se instala en una casa nueva. Pero ellas también se fabrican para crear esta sensación.

Este es el caso de las cobijas tejidas a mano en Colombia en los años sesenta para alfombrar la cabina de los astronautas del Apolo 11. Estos tejidos se hacían con lana de oveja, cuyas propiedades químicas y físicas permiten que el material arda sin generar llama, en parte por su alto contenido en grasa y humedad (una referencia directa a su entorno). Las características no inflamables eran fundamentales para su uso en el interior de una nave espacial, pero

también se eligieron para esta tarea porque transmitían “la sensación de frescor y descanso terrenal” (*El tiempo*, 1969). Estas telas hechas a mano fueron tejidas en telares artesanales en la Colombia rural, tomando a los tejedores más de dos años, “aproximadamente de cuatro a cinco rollos de tela por día” de un tamaño regular y homogéneo, y la selección artesanal de hilos gruesos hilados a mano equivalentes a tejer 120 metros por día (Aristizabal, 2019).

Las cobijas, como *blankets*, son confeccionadas, como la historia de su nombre indica, por alguien, portan las marcas corporales de esta manufactura, esto la hace una práctica textil íntimamente emplazada. Al ser confeccionadas, las mantas como cobijas habitan espacios y recuerdan materialmente el calor del hogar; en el espacio exterior y en la tierra, en las calles donde las personas sin hogar utilizan las cobijas como refugio improvisado.

Ahora voy a hablar del hacer de las cobijas, lo que hacen estas tecnologías más allá de la propia fabricación textil de la que han surgido.

Cobijas que hacen

Las mantas son uno de los primeros objetos en los que se envuelve el cuerpo humano al nacer, proporcionando los cuidados necesarios en medio de la vulnerabilidad. Con el crecimiento de la niña o el niño, las mantas se convierten en extensiones del yo, al igual que el yo en formación es también una extensión de la manta. De ahí que las cobijas ayuden a los bebés en su transición hacia una idea temprana de ser alguien distinto del ser humano que les proporciona cuidados y crianza. En este sentido, estas cobijas dan forma tanto a la seguridad y el descanso como al desapego y la pérdida (Winnicott, 2016).

El calor de quien cuida se transfiere a la manta, y la manta encarna este cuidado, pero solo parcialmente, ya que al mismo tiempo es testigo de la distancia con quien cuida, que ahora es un otro. En este devenir, las cobijas organizan materialmente las ideas

humanas de lo propio y lo ajeno, de la protección y el sufrimiento. Al calentar los cuerpos y sus procesos dolorosos, las mantas son márgenes y umbrales que conectan la vida y el dolor. En este vínculo vital, cobijas y cuerpos se hacen juntos (Ahmed, 2010).

En su diversidad, son objetos mundanos e íntimos; esta intimidad se percibe mejor cuando se contempla a través de la concreción de relaciones específicas, más que humanas. Profundizo aquí en historias de mantas como cobijas que organizan el continuo de la vida y la pérdida a nivel personal y doméstico, concretamente entre dos mujeres que han vivido el conflicto en Colombia de diferentes maneras. Para Olga, la confección de cobijas la ha arropado después de haber sido desplazada a causa de la guerra. La creación de estos objetos ha acompañado esta situación transformadora de su vida y ha contribuido a conformar un sentido de hogar y de subjetividad para ella. La otra historia se refiere a Liliana, una mujer que trabajó en el sistema colombiano de justicia transicional escuchando testimonios de personas que han vivido la guerra, como Olga. La manta de Liliana materializa una intención de organizar su vida hacia adelante y es un recordatorio del cuidado que le falta y que necesita al darse cuenta de cómo la escucha de testimonios de la guerra la ha afectado profundamente.

Las cobijas que hace Olga

Olga es una mujer de 70 años que vive en Sonsón, un municipio situado en el noreste de Colombia que recibió un elevado número de población rural desplazada durante la década de 1990. Olga es una de esas personas: tuvo que dejar su casa y sus animales en el campo cuando el conflicto aumentó en la región y se vio obligada a establecerse en este pequeño pueblo. Antes de este suceso, Olga solía coser y tejer a ganchillo muchas cosas, y entre ellas muchas cobijas. La confección de estos objetos la ha acompañado en el proceso de migración y reasentamiento. Conversar con ella sobre su

vida a través de estas prácticas materiales textiles es una forma de entender cómo se reinventó a sí misma y a su entorno doméstico para recuperar la dignidad perdida que la guerra le arrebató (Pérez-Bustos et al., 2022).

Durante una visita a su casa, Olga nos muestra una manta de yoyó, una de las últimas que ha confeccionado. Un yoyó es la forma en que Olga y sus compañeras llaman a la técnica textil que utiliza círculos de tela doblados por el borde y fruncidos, formando una roseta que luego se cose a otros. Una colcha yoyó es una especie de edredón hecho con retales de telas sobrantes de otros proyectos, reutilizando lo que se tiene a mano para producir otra cosa (imagen 7).

Imagen 7. Detalles de la cobija de Yo-yo de Olga. Cada círculo de tela es un “yo-yo”. La cobija mide aproximadamente 2 x 1,4 metros



Créditos: Isabel González-Arango

Cada yo-yo mide unos cuatro centímetros, así que hacer una de estas colchas requiere muchos trocitos de tela, pero también mucho tiempo y paciencia. Olga quiere vender su colcha de yo-yo, igual que ha vendido muchos otros tejidos que hace para ayudar a mantener su hogar. Otras cosas no las vende porque las considera una forma de procurarse comodidad en su vida diaria.

“Hacía la ropa de mis hijas con una maquina de coser de manubrio, como moler maíz, a mano”, dice mientras muestra la máquina en su cuarto de costura, y entre medio nos cuenta su vida (Russell, 2014). “Hacía ropa para salir a vender por ahí. Cosía para los vecinos... Yo era la costurera... Por allí, alguien se cortaba e iba a mi casa porque allí guardaba el botiquín... Yo hacía de todo... Remendaba, cosía, curaba, aconsejaba”.

Esa relación entre coser y curar como prácticas de cuidado se traslada de forma particular a sus cobijas:

Mi marido no traía una manta a la casa, no traía un tendido para ninguna cama, yo hacía todo eso, yo preparaba las camas con colchas de retazos, mi hermana Soledad trabajaba en una empresa de costura y ahí le daban retazos, y ella me los mandaba para que yo hiciera colchas con retazos de toalla.

Recogiendo lo que sobraba por ahí y nadie parecía utilizar (Lindström y Ståhl, 2016), Olga confeccionaba el calor que su familia necesitaba.

Este hacer se produce en los retazos y estos, a su vez, en las relaciones. Soledad, su hermana, le da los retazos para las colchas de toalla, pero sus hijos también le dieron retazos para otras mantas que tejió a crochet. De estas, tiene cinco iguales, todas con diseños parecidos: mantas blancas tejidas con hilo de algodón. La que menos se ha estropeado la tiene en la cama de su hijo; las otras dos están guardadas en el armario (imágenes 8 y 9).

Imágenes 8 y 9. Izquierda, cobijas de hilo de algodón tendidas en la cama. Derecha, detalle del closet con las cobijas dobladas



Créditos: Isabel González Arango

Son cobijas muy especiales porque reflejan una historia de trabajo rural y de afectos con sus hijos:

Es hilo con el que se cosen los bultos de comida para las vacas... Mis hijos que ordeñaban en el campo me los recogían. Descosían el bulto y tiraban el hilo al suelo. Entonces yo les decía a mis hijos que me los trajeran, y ellos se los metían en el bolsillo, uno tras otro, si eran muchos. Cuando tenía un montón grande de estos hilos de algodón, los lavaba con un jabón especial para que blanquearan... Como estaban todos enredados, me sentaba a desenredarlos y luego añadía un hilo al otro, y después enrollaba los hilos todos atados para hacer un ovillo, y luego lo tejía a croché (comunicación personal, 2019).

Olga hacía las cobijas mientras cocinaba, alimentaba, quemaba y cargaba carbón. Mientras sus hijos trabajaban, ella tenía al croché. Por la mañana, salían al campo y volvían trayéndole más hilos de algodón, negros de tierra y estiércol de vaca. Cada trocito de hilo de algodón medía menos de un metro, y ella anudaba uno tras otro hasta conseguir el material necesario para empezar a tejer. Las cobijas de croché tienen muchos nudos, que a ella no le gustan, pero aun así las conserva, siempre las ha tenido con ella,

acompañándola a todas partes: “Voy con ellas aquí y allá”. Estas mantas unen lazos familiares y rurales; guardan estos recuerdos más-que-humanos en el espacio íntimo de su humilde casa de pueblo, y también embellecen un espacio y con ello dignifican la vida cotidiana, un acto muy político en contextos de guerra y despojo.

A Olga le duelen las manos; las tiene torcidas, en parte por la edad y por todo lo que ha hecho con ellas a lo largo de los años. Gran parte de ese trabajo es de cuidado, incluyendo el hacer textil, pero también el trabajo rural y doméstico. Hacer cobijas como trabajo de cuidado no es solo algo que hace para los demás. Sus mantas son útiles, por supuesto; cubren su cama y la de otros, pero además de esa funcionalidad ellas habilitan un espacio propio de Olga, en el que se realiza a sí misma en el hacer. Así, el hacer la cobija (con retazos de tela o hilo) tiene para ella implicaciones subjetivas: al hacer cobijas, también se hace a sí misma (Pérez-Bustos et al., 2019), lo que le permite desplegar su capacidad creativa, aquella en la que con la misma técnica hace cinco cobijas blancas de hilaza proveniente de bultos de comida de vaca. Esa insistencia en hacer y rehacer lo mismo y así crearse como cuidadora y crochetera de recuerdos, pero sobre todo crearse como Olga. No es paradójico que la primera de las colchas de las que hablé aquí esté hecha de yo-yo, una reafirmación del yo. Una Olga en cada yo-yo, una en cada nudo que une los trozos de hilo, todos ellos gestados a partir de la recolección de lo que sobra, lo que nadie quiere. En esta confección de cobijas está Olga, la costurera, la que cura, la que arropa a su familia y embellece una nueva casa tras la pérdida de la anterior, la que en este hacer, se cose y se cura a sí misma.

La cobija de Liliana

Liliana es una antropóloga de 26 años que trabajó en la Comisión de la Verdad en Bogotá durante un año. Este fue su primer trabajo formal. Cuando la aceptaron, pensó que era un sueño hecho

realidad contribuir a explicar a la sociedad en general la complejidad del conflicto armado interno en Colombia, a través de su tarea de escuchar los testimonios de las víctimas. Conocí a Liliana cuando emprendí una serie de talleres textiles en los que invitaba a personas que trabajaban en el Sistema de Justicia Transicional a explorar materialmente lo que significaba escuchar historias de guerra. Estas exploraciones las ayudarían a reflexionar sobre cómo esta tarea afectaba a sus cuerpos. En uno de los encuentros, pedí a las personas participantes que trajeran una cobija personal.

La cobija de Liliana es de lana sintética color rosa con una Hello Kitty en el centro. Es quizá la manta más vieja que tiene en casa, donde todo es nuevo, desde que se mudó a este apartamento cuando empezó a trabajar en la Comisión de la Verdad. A Liliana le gusta esta cobija, le recuerda la casa de su familia, donde la usaba a menudo.

Cuando vino a Bogotá por primera vez, hace doce años, dejó la cobija en su ciudad natal (Ibagué) y la usaba cada vez que iba a su casa. Con el tiempo, Liliana se instaló en Bogotá y, cuando el trabajo se estabilizó, la cobija se vino con ella. La manta la acompañó en la organización de su propia casa, llena de cosas nuevas que le regalaron. La textura de la manta vieja y usada aportaba confort y nostalgia a ese espacio y lo hacía habitable y propio. La cobija rosa la hace sentir abrigada y acogida, la ayuda a avanzar hacia la independencia, ya que le ha costado mucho estar fuera de su casa familiar y vivir sola. La manta la ayuda a compensar la soledad que acompaña esta transición. La hace sentirse menos desamparada.

Antes de participar en el taller, Liliana tenía guardada la cobija. Luego del encuentro, decidió volver a utilizarla. En parte porque en la ciudad empezaba a hacer frío, pero también porque la exploración material de este objeto la dejó pensando en su trabajo en la Comisión de la Verdad.

Al llevar la manta al ejercicio de exploración material, Liliana se tumba sobre ella y se relaja. Aunque no es fácil conciliar el sueño, hay algo en la disposición de su cuerpo sobre ese querido objeto

que la hace rendirse un poco y descansar. En esa disposición, ella identifica que está pasando por un momento de mucho pensar, y que la parte de su cuerpo que más le pesa es la cabeza (imagen 10).

Imágenes 10 y 11. Liliana acostada sobre su cobija, sigue instrucciones orales para hacer un diagnóstico personal de cómo está su cuerpo. Con la ayuda de una compañera los puntos de tensión corporal son marcados con trozos de tela en la cobija



Crédito: Santiago Lemus

Liliana siente que está en un punto de ruptura. Cuando empezó su trabajo en la Comisión de la Verdad, estaba muy emocionada, con vitalidad y compromiso. Pero eso se ha ido perdiendo con el tiempo. La idealización del trabajo ayudando a construir la paz se hace añicos cuando se plantea tener un trabajo precario como el que tiene. Liliana tiene un contrato temporal, renovado cada dos

meses, sin vacaciones. Además, debe escuchar testimonios que cuentan historias fuertes sobre lo que vive la gente por el conflicto interno. En su trabajo, los objetivos laborales se miden por el número de horas de entrevistas transcritas, independientemente de la dificultad de los testimonios que contengan. Con el tiempo, Liliana ha dejado de escuchar las historias de la gente y transcribe sus palabras sin recordarlas conscientemente. Aunque dice que no la afecta lo que oye, sabe que, aunque ella sea muy fuerte, las condiciones de trabajo y el tipo de historias con las que trabaja la han afectado. Está cansada y desanimada.

Liliana habla de todo esto durante la exploración material con la cobija. Después de tumbarse, la coge y se sienta con las demás compañeras en círculo, con la manta sobre las piernas. La presencia de las cobijas crea una atmósfera íntima que les permite sentirse cómodas a la hora de verbalizar cómo las ha afectado su trabajo. En ese momento pedí a los participantes que eligieran una de las tensiones de sus cuerpos inscritas en sus mantas y que bordaran algo allí. Liliana elige la sensación de estar demasiado metida en la cabeza y sentirse insensible. Entonces coge su cobija y borda un corazón en el lugar que evoca esa parte de su cuerpo (imagen 12). Las otras personas que acompañan a Liliana están como ella, reclinadas introspectivamente en su trabajo de bordado sobre sus propias cobijas, transformándolas.

La cobija de Liliana le pesa; siente que es una carga adicional en su exploración. Mientras enhebra la aguja y da puntadas en ella, escucha las historias de agotamiento y desesperanza de otras personas. La transformación de la superficie suave y flexible le recuerda su cuerpo; al bordar un símbolo de corazón en su cabeza, imagina de forma material lo que desea que le suceda. Bordar la manta es una forma de quedarse con ese deseo para reafirmarlo en su memoria, para traerlo al presente. El trabajo textil es costoso para Liliana porque la manta es su cuerpo, y su propio cuerpo se ve afectado por su trabajo.

Hasta el momento de explorar su yo del pasado a través de la cobija, a Liliana le resultaba difícil darse cuenta de cómo se sentía;

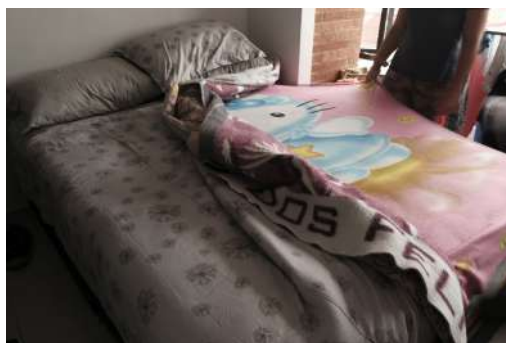
tal vez por eso decide no volver a guardar la cobija luego del taller. Mantenerla a la vista, después de transformarla y continuar con la carga de escuchar testimonios de guerra en condiciones precarias, despierta una sensibilidad en Liliana. La cobija transformada le recuerda lo cansada y desanimada que está; también le recuerda el cuidado que sintió al transformarla: la carga de su peso y el calor de descansar en ella, las vidas rotas de quienes escucha y su propia vida fracturada bordada en la cobija. De vuelta a casa, Liliana coloca la manta en su cama y decide dormir con ella, usarla, volver a ella en busca de calor y compañía (imagen 13).

Imagen 12. Intervención textil de Liliana en su cobija



Crédito: Santiago Lemus.

Imagen 13. Cobija de Liliana en su cama



Crédito: Tania Pérez-Bustos

En el hacer material con su cobija, en esa transformación, Liliana se escucha a sí misma (Woodward, 2016). Es este trabajo de exploración con su manta lo que le permite comprender sus propias necesidades. Al transformar la cobija, ella busca la transformación. La manta de Liliana, como tecnología, materializa una intención de organizar su vida hacia adelante.

Pensar cobijas, pensar con cobijas

Las cobijas son extensiones de los cuerpos y de los hogares, tanto como son hogares y cuerpos en sí mismos. Las mantas llevan consigo nuestros humores corporales y están marcadas por nuestros movimientos corporales. Recuerdan nuestros momentos de descanso en casa hasta el punto de encarnar la intimidad y el confort de este espacio doméstico. Las cobijas se crean con los cuerpos que las confeccionan, dándoles forma con cada gesto repetitivo del que ellas mismas emergen. Esta simpoiesis (Haraway, 2019) se aplica al proceso de tejer, acolchar o tricotar una superficie suave y flexible y al hacer cotidiano de las cobijas. En este hacer juntos, los cuerpos y las casas se abrigan, no solo física, sino también subjetivamente. Al abrigar y cubrir, al crear un confort íntimo, las mantas organizan hogares, como pudimos apreciar en las cobijas de Olga y Liliana. Ellas crean un sentimiento de pertenencia que puede producir dignidad y cuidado en momentos de pérdida y falta de esperanza. En este continuo entre cuerpos y hogares, y pensando con las cobijas subjetivamente, se puede ver cómo ellas organizan pensamientos y sentimientos, recordándonos un yo interior capaz de desear el bienestar, de aspirar al derecho al cuidado.

Al contar las historias de (nuestras) cobijas como tecnologías, narramos las historias de (nuestras) vidas. En esta narración, reflexionamos sobre cómo hemos llegado hasta aquí. Así, las cobijas organizan (nuestras) memorias y reafirman políticamente quiénes somos en relación con nosotras mismas. Pensar con mantas

a través de su transformación material mientras son remendadas, marcadas o embellecidas es también una invitación a imaginar materialmente (Woodward, 2016) los posibles futuros a los que tenemos derecho. En este juego entre narrar el pasado y el futuro, es posible dimensionar cómo se organiza la vida.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2010). Orientations Matter. En Diana Coole y Samantha Frost (comps.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (pp. 234-257). Durham: Duke University Press.

Aristizabal, Sandra (2019). Telas de piel de ovejo del departamento de Boyacá tapizaron el Apolo 11 hace 50 años. *Mi Canal 40*. <https://micanal40.com/telas-de-piel-de-ovejo-del-departamento-de-boyaca-tapizaron-el-apollo-11-hace-50-anos/>

El tiempo (1969). Viaje a la Luna con olor a ovejo.

Haraway, Donna (2019). *Siguiendo con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

Hundertwasser, Friedtich (1997). *Men's Five Skins* [dibujo de tinta sobre papel]. Hundertwasser Archive, Vienna.

Ingold, Tim (2007). *Lines: A Brief History*. Abingdon: Routledge.

Larghero, Paula et al. (2011). *Mantas Traperas. Tradición textil en manos de mujeres*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

Le Guin, Ursula K. (1989). *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. Nueva York: Harper and Row.

Lindström, Kristina y Ståhl, Åsa (2016). Patchworking Ways of Knowing and Making. En Janis Jefferies, Diana Wood Conroy y Hazel Clark (comps.), *The Handbook of Textile Culture* (pp. 63-78). Londres: Bloomsbury Academic.

Naji, Myriem (2009). Gender and Materiality in-the-Making: The Manufacture of Sirwan Femininities Through Weaving in Southern Morocco. *Journal of Material Culture*, 14(1), 47-73.

Pérez-Bustos, Tania et al. (2022). Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano. *Estudios Atacameños*, 68, 1-23.

Pérez-Bustos, Tania et al. (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Tabula Rasa*, 32, 249-270. doi.org/10.25058/20112742.n32.11

Postrel, Virginia (2020). *The Fabric of Civilization how Textiles Made the World*. Nueva York: Basic Books.

Russell, Heather D. (2014). Quilted Discourses: Writing and Resistance in African Atlantic Narratives. En Marjorie Agosín (comp.), *Stitching Resistance. Women, Creativity, and Fiber Arts* (pp. 201-2011). Kent: Solis Press.

The New York Times (24 de marzo de 1901). *Origin of Blanket*. <https://www.nytimes.com/1901/03/24/archives/origin-of-blanket.html>

The Washington Post (1898). Origin of “Blanket”.

Winnicott, Donald W. (2016). Transitional Objects and Transitional Phenomena. En Lesley Caldwell y Helen T. Robinson (comps.), *The Collected Works of D. W. Winnicott: Volume 3, 1946-1951* (pp. 471-461). Nueva York: Oxford University Press.

Woodward, Sophie (2016). Object interviews, material imaginings and “unsettling” methods: Interdisciplinary approaches to understanding materials and material culture. *Qualitative Research*, 16(4), 359-374. doi.org/10.1177/1468794115589647

Narrativas textiles en el museo

Estrategias de comunicación transcultural

Gaby Franger

■ Doi: 10.54871/ca26ns08

Un museo es un espacio de memoria, un lugar para apreciar las artes y comprender la historia, así como la diversidad y riqueza de las expresiones culturales a lo largo del tiempo y en distintas sociedades. Uno de los principales objetivos de un museo de la mujer es constituirse como un espacio de discurso, debate y fricción, pero también de transmisión de emociones, empatía y empoderamiento.

¿Cómo puede un museo de mujeres apoyar, visibilizar y transformar las reivindicaciones y formas de resistencia de las mujeres frente a la violencia, la opresión y la guerra, con el objetivo de fomentar el diálogo intercultural e internacional? ¿De qué manera es posible comunicar este compromiso de forma tangible y comprensible, de modo que trascienda fronteras culturales y geográficas? Estas son las preguntas que guían las investigaciones y exposiciones del Museo Cultura de Mujeres Regional-Internacional, ubicado en Fürth, Alemania, y coordinado por la asociación Mujeres en un Solo Mundo.

Nuestra labor se fundamenta en la perspectiva que las mujeres tienen sobre sus propias vidas, así como en el reconocimiento de sus aspiraciones y capacidades. Abordamos experiencias compartidas por mujeres que viven en contextos marcados por

estructuras patriarcales y relaciones de poder desiguales a nivel global. Promovemos un enfoque educativo orientado a la capacitación de mujeres y niñas, con el objetivo de que tomen conciencia de sus deseos y habilidades. Visibilizamos los logros de las mujeres, sus actividades frecuentemente olvidadas, y también sus formas de enfrentar conflictos tanto regionales como globales, así como actos de injusticia y discriminación, con el fin de contribuir a procesos de transformación y desarrollo en clave pacífica.

El proceso de comunicación en nuestro museo se concibe como una transición constante de diálogos y encuentros –presenciales y virtuales– con mujeres de distintas épocas y regiones del mundo, con el objetivo de identificar, debatir y confrontar las estructuras que subyacen a sus experiencias locales y globales. Considerando nuestro museo como un espacio de comunicación transcultural, reunimos a mujeres de diversos orígenes, junto con sus desafíos cotidianos y sus luchas por una vida más digna. En lugar de enfatizar las disparidades y diferencias, promovemos un diálogo basado en las similitudes, la empatía y el entendimiento mutuo. El Museo Cultura de Mujeres Regional-Internacional se concibe como un espacio abierto al diálogo, que no ofrece respuestas definitivas, sino que propone formas de pensamiento que articulan el pasado con el presente, y lo local con los procesos globales.

El arte textil tiene la capacidad de superar numerosas barreras en los encuentros entre mujeres de distintos idiomas, regiones y contextos socioculturales. En este artículo presento nuestro enfoque museológico y educativo a través de una serie de proyectos emblemáticos basados en narrativas textiles, en su mayoría provenientes de América Latina, que abordan tanto temas históricos como experiencias contemporáneas de violencia contra las mujeres, incluyendo casos en contextos como el de Afganistán.

De las manos al corazón: investigar - exponer - crear - empoderar

Por un lado, la labor de costura ha sido históricamente una carga para las niñas en muchas culturas, pues se consideraba un trabajo modesto, obediente y silencioso dentro del hogar. Por esta razón, fue rechazada por muchas feministas europeas y de otras regiones como un instrumento de opresión. Por otro lado, la aguja ha sido, desde siempre, un medio de expresión del dolor y la protesta. A lo largo de todas las épocas y culturas las mujeres han recurrido al hilado, al tejido, a la costura y al bordado para comunicar lo que no podían expresar con palabras.

Por lo tanto, un paso fundamental es abrir espacios para nuevos enfoques e interpretaciones del arte textil como herramienta de análisis. A través de las agujas, las mujeres no solo son escuchadas, sino que también pueden expresar emociones y conocimientos que inspiran a otras a comprometerse con las luchas sociales, actuando con cabeza, corazón y manos (Ferrero y Hedges, 1987; Gianturco y Tuttle, 2004).

En nuestras exposiciones sobre temas sociocríticos y la política de la mujer, las narrativas textiles desempeñan un papel fundamental al abrir nuevos niveles de comprensión, incluso frente a acontecimientos distantes o dolorosos. En una época marcada por la insensibilización provocada por la constante avalancha mediática de textos e imágenes sobre conflictos violentos y desastres humanitarios, resulta cada vez más difícil sentir una verdadera empatía y solidaridad hacia las víctimas de estigmatización y violencia (Bliesemann, 2017).

Los testimonios favorecen una comprensión emocional, afectiva e incluso física, algo que la información basada únicamente en hechos no puede proporcionar. Complementadas con análisis detallados sobre conflictos, desigualdad, discriminación y violaciones de derechos humanos, las obras textiles facilitan una aproximación más empática de personas ajenas a la situación hacia los conflictos sociales y políticos, así como hacia el entorno vital y la fortaleza de quienes dan testimonio, algo que la mera información no logra transmitir.

Observar, analizar y comprometerse con la denuncia subyacente facilita la comunicación entre diversos grupos de visitantes y atrae también a quienes, de otro modo, tendrían un acceso limitado a las instituciones culturales, incluidas las mujeres que han vivido experiencias similares. El arte, los relatos y las trayectorias de las artistas y activistas que sustentan las obras abren nuevas posibilidades de acción, ya sea fomentando la solidaridad o incentivando a las visitantes a establecer conexiones significativas.

Los debates sobre la migración –tanto laboral como en relación con las personas que buscan protección en Europa, especialmente en Alemania– se han intensificado de manera irracional, contraviniendo los principios democráticos. Por ello, resulta fundamental propiciar un “contacto” entre las visitantes de nuestro museo en Alemania y los problemas sociales de otras regiones del mundo, que con frecuencia se perciben como lejanos. Estos temas rara vez se abordan en el discurso público o, cuando se mencionan, se presentan generalmente desvinculados de las causas del desplazamiento hacia Europa, y se enmarcan, en su lugar, en narrativas racistas sobre una supuesta invasión extranjera.

Una tarea fundamental en nuestra labor educativa es acercar a grupos marginados de nuestro entorno, como personas migrantes y refugiadas, a procesos testimoniales a través de las narrativas textuales, promoviendo su participación activa al compartir sus propias historias en el museo. Exhibir sus obras constituye un acto de reconocimiento, genera confianza y contribuye a su empoderamiento.

Resistiendo con la aguja

El arte textil integra tradiciones antiguas y modernas, rurales y urbanas, que abarcan desde lo cotidiano hasta la búsqueda de la belleza. Utilizamos las aplicaciones para reparar los pantalones de nuestros hijos o los bordes de las arpilleras de crochet, y las reconocemos en los pañuelos de nuestras abuelas. Cada pieza guarda

conocimientos universales de mujeres, junto con tradiciones culturales específicas y testimonios profundamente personales.

Desde siempre, las mujeres han escrito la historia cultural con aguja e hilo. Su historia está profundamente entrelazada con el arte textil: el hilo es la base de la creación y tejer es una metáfora de la vida. En la mitología nórdica, las Nornas giran los hilos del destino; en la griega y romana, las tres Moiras o Parcas tejen el hilo de la vida. Asimismo, en la cosmovisión del pueblo Kogui de Colombia, la Madre Universal es la única que domina el arte de hilar y tejer, por mencionar solo algunos ejemplos (Blisniewski, 1992; Bellido-Márquez, 2022; Lucero, 2022).

Cuentos de la vida cotidiana, experiencias personales, sufrimiento y resistencia. En todas las épocas y culturas, las mujeres han utilizado el hilado, la costura, el bordado y el tejido para expresar aquello que no podían comunicar con palabras. Remontándonos a la mitología griega, basta recordar la historia del rey Teseo, quien, tras casarse con Procne, se enamora de su cuñada Philomela. Después de violarla, le corta la lengua para silenciar su voz. Sin embargo, Philomela borda en un tapiz lo sucedido y se lo envía a su hermana (Bischoff y Freytag, 2008).

La historia del arte textil está marcada por puntadas subversivas (Parker, 1989; Parker y Pollock, 2013 [1981]). Las diversas formas en que las mujeres han desafiado las exigencias tradicionales y el intercambio de ideas al respecto revelan no solo sus competencias y habilidades, sino también el uso subversivo de espacios convencionales. Se dice que el primer discurso sufragista en Cleveland fue pronunciado por Susan B. Anthony, quien más tarde se convertiría en una reconocida escritora y activista feminista en Estados Unidos, durante una reunión de *quilting* en una iglesia (Finley, 1929, p. 37).

Con la aguja y la lanzadera, las mujeres no solo interpretan la sociedad, sino que también protestan, resisten y ponen en evidencia agravios e injusticias sociales y políticas. Sus obras y acciones despiertan emociones y percepciones que inspiran a otras a “escuchar” estas llamadas y a comprometerse con los conflictos sociales,

utilizando la cabeza, el corazón y las manos. Estas creaciones no solo expresan el dolor individual causado por la violencia, sino que también contribuyen a la memoria colectiva del sufrimiento, su superación y el anhelo de paz.

En América Latina, el arte textil andino constituye un ejemplo significativo de la transmisión intergeneracional de símbolos ancestrales. Los motivos tejidos y la riqueza cromática de las fajas –chumpis– no solo documentan acontecimientos sociales relevantes, sino que también registran declaraciones rituales e históricas. Desde la época de la conquista española, los diseños presentes en fajas y mantas de Perú y Bolivia evocan movimientos de resistencia mediante mensajes cifrados o referencias explícitas. Un motivo recurrente en las mantas peruanas es, por ejemplo, el recuerdo del levantamiento de Túpac Amaru a finales del siglo XVIII, quien fue descuartizado por caballos en la plaza principal de Cusco en 1791.

*Imagen 14. Descuartizamiento de Tupac Amaru.
Manta, Perú, siglo XX, colección de la autora*



Foto: Lothar Mantel

Durante el conflicto armado interno en Perú, las amas de casa de las minas de Canaria, que se vieron obligadas a abandonar la mina y huir a Lima en 1985, retomaron esta tradición y plasmaron sus historias con palabras en sus fajas. A través de estas nuevas formas y mensajes relacionados con sus luchas en la mina Canaria, las mujeres generaron ingresos para la cocina comunal del campo de refugiados y lograron captar la atención de grupos solidarios en Europa y Estados Unidos (Hernández, 1986; Franger, 1992).

Imágenes 15, 16 y 17. Taller en el campo de refugio, Lima, Perú, 1987. Fajas o chumpis de las Minereras de Minas Canaria. Colección de la autora



Fotos: Gaby Franger

Arpilleras y resistencia

El potencial subversivo del bordado, combinado con apliques y figuras a veces tridimensionales, se manifestó de manera notable en las arpilleras chilenas durante la dictadura de Pinochet (1973-1990).

Estas obras no son necesariamente representativas de una cultura popular chilena “típica”, como se ha afirmado en ocasiones. No obstante, tienen sus raíces en los bordados de Violeta Parra, quien presentó su primera exposición en París en 1964 (Plante, 2019). Las bordadoras de Isla Negra ya eran conocidas desde la primera exposición en 1969 (Museo Nacional Bellas Artes [MNBA], 2019), y los primeros talleres comenzaron en 1974, inspirados también por artistas y ejemplos del *quilting* estadounidense.

Las mujeres acudieron a la Vicaría del Arzobispado en Santiago de Chile en busca de sus seres queridos desaparecidos o porque algún familiar había sido asesinado. En su búsqueda de consuelo y de oportunidades para generar ingresos, comenzaron a coser, aplicar parches y plasmar sus experiencias en telas. Con valentía, trasladaron a la tela no solo su dura vida cotidiana, sino también los crímenes cometidos durante la dictadura y sus demandas de justicia. Al ser consideradas “solo” artesanía y no ser censuradas de inmediato, sus reveladoras arpilleras pudieron ser enviadas a todo el mundo. Estos llamamientos a la justicia se convirtieron en instrumentos cruciales de resistencia (Agosin, 1987, 2008 [1996]; Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2012; Adams, 2013).

El movimiento chileno de las arpilleras inspiró a mujeres de otros países latinoamericanos a expresar sus experiencias de conflicto y violaciones de derechos humanos a través del arte textil. Así, mujeres desplazadas durante el conflicto armado interno en Perú (1980-2000) comenzaron a denunciar las atrocidades mediante sus apliques (Franger, 1988, 2014).

Imagen 18. Justicia, Vicaría 1988



Colección de la autora. Foto: Lothar Mantel

Imagen 19. Aquí se tortura, anónimo, Vicaría 1988



Colección de la autora. Foto: Lothar Mantel

Imagen 20. Manifestación ante el Comando Conjunto Militar en Lima. Tras una matanza ocurrida en Ayacucho en 1985, grupos de mujeres organizaron una manifestación frente al cuartel general de las Fuerzas Armadas. Con ramos de flores, expresaron su dolor por los fallecidos. Apliques y bordados tridimensionales (52 x 42cm). Mujeres Creativas, 1986. Colección de la autora.



Foto: Lothar Mantel

La labor educativa a través de narrativas textiles de *Mujeres en un solo mundo*

Las primeras piezas de nuestra colección *Mujeres en un solo mundo* son arpilleras procedentes de Perú y Chile, que reflejan escenas de la vida cotidiana, la represión y los esfuerzos por mejorar las condiciones de las mujeres, ofreciendo testimonios de resistencia y

supervivencia. Desde nuestra fundación en 1989 como Mujeres en un Solo Mundo - Centro de Investigación Intercultural de la Vida Cotidiana de Mujeres e Intercambio Internacional, el arte textil ha sido una de nuestras líneas de trabajo centrales. Hemos explorado el potencial artístico de estas obras como instrumentos de expresión subversiva frente a la represión, investigando su papel en movimientos sociales y políticos, y destacando, además, su capacidad para sanar el dolor tanto de sus creadoras como de quienes las contemplan.

En 1995 organizamos una exposición titulada “El arte de sobrevivir”, en la que presentamos obras de artistas mujeres de veintitrés países. Las interpretaciones textiles de los conflictos sociales y sus procesos de superación, tanto individuales como colectivos, constituyen la base de nuestras colecciones, exposiciones posteriores y proyectos con diversos colectivos. Invitamos a artistas y agrupaciones de mujeres a enviar un textil narrativo que representara su “arte de sobrevivir”. Recibimos obras que reflejan un amplio espectro de experiencias de la vida cotidiana, conflictos sociales y la capacidad de las mujeres para enfrentarlos, provenientes de diversas regiones del mundo. En un taller con representantes de estos colectivos, elaboramos un mensaje conjunto que fue presentado en la Conferencia Mundial sobre la Mujer en Beijing (Franger, 1995).

La mayoría de las obras incluidas en nuestras colecciones y exposiciones fueron creadas con el propósito de documentar y denunciar situaciones sociales marcadas por la discriminación hacia las mujeres. Los trabajos con aguja, como los bordados y los *quilts*, no solo provocan un goce estético inesperado, sino que también constituyen modos singulares de representar y reflexionar sobre la vida cotidiana, las experiencias personales, el sufrimiento y la resistencia de las mujeres.

Utilizamos las obras de arte textil como mediadoras para facilitar un acceso emocional a realidades que, en un primer momento, pueden parecer distantes. A través de su contemplación, el diálogo

que generan y la posibilidad de crear nuevas piezas con nuestras propias manos y corazones, aspiramos a construir una comunidad afectiva que trascienda fronteras. La observación y reflexión en torno al arte textil –tanto de manera individual como colectiva– en su contexto social y político nos permite acercarnos a experiencias que, hasta entonces, podrían habernos resultado ajenas o indiferentes. Desde entonces, uno de los ejes metodológicos de nuestro trabajo de sensibilización y concientización ha sido el uso de narrativas textiles en sus distintas fases: exhibición, análisis, generación de empatía y apropiación creativa.

Empoderamiento y participación

El siguiente *quilt* está compuesto por quince cuadros cuidadosamente elaborados, llenos de color y realizados con diversas técnicas. Fue cosido por nueve mujeres que, aunque habían cosido en numerosas ocasiones por necesidad, nunca antes habían creado algo aparentemente “inútil” como un mural. Ragnhild von Studnitz, integrante de Mujeres en un Solo Mundo, había participado en numerosos cursos de *patchwork*, pero nunca antes había dirigido un grupo. Procedentes de seis países –Armenia, China, Osetia, Mongolia, Rumanía y Vietnam–, las nueve mujeres habían llegado a Alemania en busca de asilo.

*Imágenes 21 y 22. Quilt: Una imagen de la patria,
una imagen de Alemania; mujeres refugiadas de Hormersdorf, 1995.
Colección Mujeres en un solo mundo*



Fotos: Gaby Franger y Ragnhild v. Studnitz

No todas pudieron asistir a la inauguración de la exposición, ya que muchas habían sido expulsadas junto con sus familias. Sin embargo, Zariza, una de las participantes en 1995, expresó lo que este trabajo significaba para ella: “En este momento, nos sentimos personas normales e importantes, igual que las mujeres alemanas y las de los distintos países, igual de visibles y tomadas en serio” (Studnitz, 1995, pp. 156-159). Más de veinte años después, una entrevista con ella reveló el efecto duradero de este sentimiento positivo: “El tapiz que hicimos las mujeres recorrió muchas exposiciones” (Ökumenischer Verein, 2018, p. 18). Este proyecto fue fundamental y continúa orientando nuestro trabajo en el museo. En ocasiones organizamos pequeños talleres, otras veces desarrollamos grandes exposiciones y, en algunas, creamos artesanías conmovedoras o incluso obras de arte.

Imágenes 23 y 24. Quilt No a la Guerra. Forchheim Montagscafé, 2015.
Colección Freyja Filipp



Fotos: Gaby Franger y Stefan Filipp

Una alfombra afgana, anudada por una tejedora anónima durante la ocupación rusa y decorada con símbolos que representan las armas de los invasores, fue exhibida en la exposición “Kriegssocken und Peacemakerinnen”. Esta pieza inspiró a Freyja Filipp, integrante de nuestro equipo, a iniciar un proceso creativo con mujeres solicitantes de asilo en Alemania, superando así la barrera del idioma común.

El proceso de reflexión comenzó con una revisión colectiva de las imágenes de la alfombra. A partir de esta observación inicial, Freyja Filipp utilizó una técnica de aplicación textil para reproducir algunos de los símbolos bélicos en tela. Posteriormente, invitó a las mujeres a expresar su “no” a la guerra en sus respectivos idiomas. Las imágenes resultantes fueron dispuestas de manera conjunta, y Freyja Filipp asumió la tarea de coser y finalizar el *quilt*, incorporando en el borde los nombres de todas las participantes.

El primer efecto observado en las mujeres refugiadas que participaron en la creación del *quilt* fue la alegría derivada del proceso creativo. Compartir sus experiencias personales y su rechazo a la violencia les proporcionó consuelo emocional. A medida que

avanzaban en el proyecto, comenzaron a dialogar sobre lo vivido, lo que a su vez tuvo un impacto positivo en el desarrollo de sus habilidades lingüísticas. La posibilidad de presentar su obra en el museo y de visitarlo en grupo –para algunas, una experiencia inédita– fortaleció su autoestima y el orgullo de ver su trabajo reconocido como digno de exhibición. Incluso se animaron a explicar su trabajo y sus historias a los visitantes en alemán.

El impacto en los visitantes fue diverso, aunque predominantemente positivo. Tanto aquellos que mostraron simpatía hacia las personas solicitantes de asilo como quienes inicialmente se mostraban indiferentes reaccionaron con interés ante la obra. El *quilt* despertó asombro y un reconocimiento genuino de las habilidades de las participantes, promovió reflexiones sobre la situación de las mujeres y permitió que muchos visitantes se sintieran interpelados por el mensaje y establecieran así una conexión empática con la experiencia representada.

*Imágenes 25 y 26. Taller y quilt: decimos “Sí” (2019).
Colección Mujeres en un solo mundo*



Foto: Gaby Franger y Christian Feydl

Cuatro años después, habíamos perdido el contacto con algunas de las participantes, pero otras, que continuaban vinculadas al centro comunitario y a Freyja Filipp, hablaban con frecuencia de los

logros alcanzados desde su llegada a Alemania. En 2019, durante nuestra exposición “Retrospectiva: regreso al futuro 1989-2019-2030”, invitamos a estas participantes, junto con visitantes locales, a colaborar en un proceso común para expresar aquello que valoraban en su situación actual y decir “sí” a ella (Franger, 2019b). Una vez más, el taller –realizado esta vez en el museo– propició conversaciones conmovedoras y nuevas percepciones para todas las personas involucradas. Las participantes manifestaron orgullo y satisfacción con el resultado, que fue exhibido en la muestra, y el *quilt* ha continuado su itinerancia por distintos espacios. Ambos *quilts* han generado debates enriquecedores y, en el mejor de los casos, han contribuido a transformar la percepción sobre las personas solicitantes de asilo.

Narrar el dolor

Narrar acontecimientos a través de la aguja y el hilo tiene un efecto profundamente terapéutico para quienes crean estas obras, tanto en contextos individuales como colectivos. Este impacto se intensifica cuando las autoras deciden compartir públicamente sus creaciones, muchas veces tras largos períodos de silencio. Hemos observado esta experiencia también en nuestros propios proyectos con mujeres refugiadas, así como en aquellas iniciativas que promueven el encuentro entre mujeres locales y migrantes.

Las obras expuestas no solo comunican un mensaje, sino que también constituyen un paso significativo en los procesos de sanación y superación del dolor por parte de sus creadoras. No obstante, la presentación de este tipo de trabajos puede tener un efecto desencadenante en algunas visitantes, al evocar experiencias traumáticas propias. Esto plantea para el museo la responsabilidad de estar disponible para acompañar, reflexionar y dialogar con quienes así lo requieran, ofreciendo un espacio seguro para la elaboración emocional de lo vivido a través del arte.

Uno de los ejemplos más emotivos fue la presentación de la obra de Remedios Felias, cuyos bordados se exhibieron por primera vez en Europa en nuestro museo en 2019. Posteriormente, la obra fue presentada también en América Latina, en el marco de la exposición organizada por la Plataforma para el Diálogo “Narrativas Textiles. Tramas de dolor y empatía en América Latina”, realizada por el CALAS en la Universidad de Guadalajara, México, en 2022, antes de que las piezas emprendieran su regreso a Japón.

Imagen 27. Mis vivencias en la guerra. Bordado de Remedios Felias (1928-2004). Colección Chieka Takemi



Foto: Marianne Meschendörfer

Con este bordado, Remedios Felias, una de las llamadas *comfort women*, procesó el periodo de su esclavitud sexual a manos de soldados japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. Capturada en 1942 a la edad de catorce años, fue obligada a cocinar, lavar y sufrió golpes y violaciones durante las noches. No fue hasta la década de 1990 que las mujeres comenzaron a contar sus historias, las cuales aún no son ampliamente conocidas.

La organización feminista Lila Pilipina, con sede en Filipinas, ha respaldado estos procesos mediante talleres creativos (Gamolo, 1995). En este contexto, Remedios Felias, quien hasta entonces no había compartido públicamente su experiencia, decidió hacerlo, lo que provocó una profunda conmoción en su familia, que se enteró de su historia a través de este acto. Para evitar que estos crímenes sean olvidados, en 1999 Remedios comenzó a registrar la cronología de sus vivencias en un diario ilustrado bordado. En él, representó de forma figurativa los hechos que había vivido, mientras que una de sus nietas bordó los textos explicativos, un gesto que evidenció el respaldo familiar, un tipo de apoyo que no siempre está presente en estos procesos de memoria. Sus dibujos y bordados fueron propuestos para ser declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2016, pero esta declaración aún está pendiente debido a la oposición del gobierno japonés. Hasta hoy, los sufrimientos de las *comfort women* no han sido reconocidos por el gobierno japonés (Felias, 1999; Watanabe, 2019).

La alfombra impresiona y conmueve a todos los visitantes. Para algunas mujeres mayores, que aún recuerdan las historias de violación de sus madres durante la Segunda Guerra Mundial, así como para refugiadas provenientes de Bosnia y otras zonas en conflicto, la obra adquiere un significado aún más profundo y llega incluso a ser retraumatizante. Esta realidad debe ser considerada cuidadosamente en nuestra labor de educación museística. En particular, los grupos de mujeres que han vivido la experiencia de la huida y la guerra reciben visitas guiadas especiales, donde tienen la oportunidad de reflexionar tanto con sus guías como con nosotras.

Trasmisiones - Artivismo: bordados contra el silencio

El movimiento Bordados por la Paz, la Memoria y la Justicia se opone al olvido. Desde 2011, sus participantes bordan en pañuelos los nombres de personas asesinadas o desaparecidas en México, los

cuales son posteriormente expuestos en espacios públicos como plazas y calles. Estos pañuelos se cuelgan en sogas tendidas entre árboles, y generan así un entorno que invita a los transeúntes a detenerse, leer y entablar un diálogo en torno a las historias de las víctimas y las condiciones sociales que posibilitan la violencia.

El bordado, tradicionalmente vinculado a lo doméstico y a espacios íntimos, se resignifica en este contexto como un arma moral en el marco de una campaña no violenta que busca recuperar el espacio público y conmemorar a las víctimas de la violencia en México durante las últimas décadas. Mediante esta práctica, se rompe el silencio impuesto por el miedo (Gargallo Celentani, 2014; Méndez y Andrade, 2019).

Imagen 28. “El encuentro con el otro en un espacio público es reparar, simbólicamente, el tejido social”. Elia Andrade



Foto: Gaby Franger

Una pequeña colección de Fuentes Rojas, presentada por primera vez en 2015 en nuestra exposición “Calcetines de guerra y pacifistas”, se ha consolidado desde entonces como una herramienta central en nuestros talleres. Esta colección ofrece a los visitantes un acceso poco convencional, pero profundamente significativo, a la compleja realidad de la violencia en México, así como a los movimientos por la paz y de mujeres en ese país. Asimismo, la técnica del bordado ha sido utilizada en estos espacios para transmitir mensajes individuales desde otras regiones afectadas por conflictos (Fundação Rosa Luxemburgo - Brasil e Paraguai [@fundacaoro-saluxemburgo], 13 de abril de 2017; Franger, 2019a; Akkent, 2019).

Imágenes 29, 30, 31, 32, 33 y 34. Taller en Estambul 2018: Dialogue for reconciliation. “Paz” - “Memoria colectiva” - “Las palabras no bastan”; “No puedo quedarme y no puedo irme”. Colección Mujeres en un solo mundo



Foto: Gaby Franger

Tejer la memoria

Mujeres, niños y jóvenes de cuatro comunidades rurales en la provincia de Antioquia, Colombia, que han sido afectadas por la

violencia durante años, expresaron sus experiencias y realidades mediante un proyecto de investigación-acción. Utilizando una técnica sencilla –el *falso patchwork*, que consiste en unir trozos de tela sobre placas de poliestireno–, crearon obras colectivas en las que plasmaron los complejos conflictos de intereses que los han afectado. Estos conflictos se derivan de la disputa por la tierra entre diversos grupos guerrilleros, paramilitares y fuerzas militares. A través de estas obras, denuncian los efectos devastadores de la violencia, que solo les ha traído pérdidas, dolor y sufrimiento. Gran parte de la población se ha visto obligada a huir y enfrenta, día a día, el desafío de construir nuevas perspectivas de vida.

Imagen 35. El pueblo invadido por los militares. Solo al observar de cerca este colorido cuadro textil realizado con la técnica del “falso patchwork” se revela el dramatismo de la historia representada. Exposición “Calcetines de guerra y constructoras de paz”, 2015



Foto: Stephan Scherer

La historia construida conjuntamente y las narraciones tejidas expresan emociones que se transforman en función del tiempo subjetivo y de la incorporación de la experiencia del sufrimiento a las rutinas de la vida cotidiana. Estas emociones representan

una forma de sentir, una disposición para establecer una relación emocional con la experiencia, construir el significado de lo vivido y asumir una determinada orientación hacia la acción. A esto lo denominamos textura emocional: un tejido de sentimientos, ideas y acciones que marcan el curso de la vida cotidiana de estas mujeres. Este concepto permite situar y comprender la complejidad, las contradicciones y la dinámica de los procesos subjetivos y de constitución de los individuos (Arias López, 2015a, 2015b).

Imágenes 36 y 37. Taller de Beatriz Arias López con estudiantes y refugiados en Coburg y en el Museo Frauenkultur Regional - International 2015. Colección Mujeres en un solo mundo



Foto: Gaby Franger

Imagen 38. Exposición itinerante “Historias de refugiadas”, Museo de la Mujer, Ciudad de México 2016



Foto: Gaby Franger

¡Escuchen las voces de las mujeres!: bordados de Afganistán

Los bordados de las mujeres de la aldea afgana de Laghmani, situada a unos 70 km de Kabul, fueron creados en el Programa Guldusi de la Iniciativa Germano-afgana (IAD) de Friburgo (Goldenberg, 2009). Este proyecto retoma antiguas tradiciones de bordado, al mismo tiempo que ofrece a mujeres y niñas la oportunidad de generar ingresos para sus familias mediante la venta de sus bordados. Los trabajos, en su mayoría en formato de cuadrados de 8 x 8 cm, se exportan desde Guldusi a Europa, donde sirven como fuente de inspiración para muchas artistas textiles, fomentando el intercambio cultural y conectando dos mundos.

Las aproximadamente doscientas bordadoras del proyecto desarrollan sus motivos de manera independiente. A lo largo de los últimos veinte años, han creado decenas de miles de bordados que reflejan la vida cotidiana, el entorno de la aldea, así como los deseos y sueños de las mujeres. No obstante, entre estos motivos alegres, a menudo se esconden representaciones de armas y escenas de guerra que denuncian violaciones a los derechos humanos. De manera sorprendente, incluso tras la toma del poder por parte de los talibanes, algunas de estas mujeres han seguido expresando, a través del bordado, aquello que viven y lo que no están dispuestas a aceptar. Con el tiempo, hemos recopilado estos motivos con el propósito de visibilizar las experiencias y mensajes que las mujeres han transmitido mediante sus creaciones (Franger, 2025).

Imagen 39. Paz, junio de 2023. Colección de la autora



Foto: Reinhard Schmidt

Imagen 40. Libertad, octubre de 2023. Colección de la autora



Foto: Reinhard Schmidt

Imagen 41. El analfabetismo de las mujeres es un retroceso para la sociedad, diciembre de 2023. Colección de la autora



Foto: Reinhard Schmidt

Imagen 42. Exposición y talleres “Escuchen las voces de las mujeres”, octubre de 2023



Foto: Gaby Franger

Conclusiones: bordaderas - arpilleristas - artistas

Las exposiciones textiles evocan empatía y solidaridad, al tiempo que permiten yuxtaponer relatos diversos y presentarlos de forma accesible. Como portadoras de conocimiento en múltiples niveles, las narrativas textiles apelan a todos los sentidos, haciendo tangibles –tanto en el plano intelectual como en el físico-emocional– las biografías de otras personas.

A través de formas artísticas arraigadas en saberes y prácticas cotidianas –como coser, remendar o ensamblar telas– se generan espacios de conversación y encuentro en el marco de actividades colectivas. En estas interacciones se comparten vivencias pasadas y presentes, y este proceso facilita la comunicación pública de acontecimientos que, de otro modo, permanecerían invisibilizados tanto a nivel nacional como internacional.

La historia del arte textil es, en sí misma, una historia de intercambios interculturales, una expresión de culturas híbridas y una manifestación artística que articula la práctica creativa con procesos de emancipación y transformación social (López, 2021). Se trata de una forma artística continua y profundamente enraizada en tradiciones provenientes de múltiples culturas, que se influyen mutuamente y dan lugar a nuevas formas de tradición intercultural y transcultural. Estas tradiciones dialogan entre sí, se citan y se reinventan constantemente. El lenguaje visual que emerge de estas prácticas es universal: permite comprender tanto el trauma como su reparación, y vincula la memoria individual con la colectiva, al surgir de procesos comunicativos compartidos que desarrollan una simbología capaz de inspirar y trascender fronteras nacionales.

En el museo, las narrativas textiles permiten representar y resignificar la historia de las mujeres y su “trabajo manual”. Al referirse a mujeres y contextos sociales distantes a través de estas obras, se favorecen procesos de identificación emocional y empatía. Las

piezas bordadas, cosidas o tejidas se constituyen, en este sentido, no solo como instrumentos de análisis y denuncia, sino también como herramientas poderosas para el empoderamiento femenino. A través de la recepción de estos tejidos narrativos, puede emerger una disposición a confrontar las estructuras sociales subyacentes y, en el mejor de los casos, a escandalizarse ante ellas y actuar en consecuencia mediante acciones solidarias.

Bibliografía

Adams, Jacqueline (2013). *Art Against Dictatorship. Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet*. Austin: University of Texas Press.

Agosin, Marjorie (1987). *Scraps of Life. Chilean Arpilleras. Chilean Women and the Pinochet Dictatorship*. Toronto: Williams-Wallace.

Agosin, Marjorie (2008 [1996]). *Tapestries of Hope, Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Akkent, Meral (2019). Remembering is Resistance. En Meral Akkent y Nehir Kovar (comps.), *Feminist Pedagogy: Museums, Memory Sites, and Practices of Remembrance* (pp. 122-145). Estambul: Istanbul Women's Museum.

Arias López, Beatriz E. (2015a). Hand-Woven Narratives of Peasant Resistance: Three questions about a Colombian experience. En Gaby Franger y Claudia Lohrenscheit (comps.), *Peacebuilding - Gender - Social Work. International Human Rights Dialogue: Celebrating the 100th Anniversary of the Women's Peace Congress* (pp. 247-260). Oldenburg: Paulo Freire Verlag.

Arias López, Beatriz (2015b). Erinnerungen zusammenfügen. Textile Kunst gegen das Vergessen. En Gaby Franger (comp.), *Kriegssocken und Peacemakerinnen* (pp. 163-167). Núremberg: Frauen in der Einen Welt.

Bellido-Márquez, María del Carmen (2022). El hilo en la mitología, la literatura y el arte clásicos y su significado reivindicativo en el arte contemporáneo. *Tercio Creciente*, VI, 169-183.

Bischoff, Doerte y Freytag, Julie (2008). Philomela und Prokne. En Maria Moog-Grünewald (comp), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (pp. 590-595). Stuttgart, Weimar: Metzler.

Bliesemann de Guevara, Berit (15 de octubre de 2017). (Textil-) Kunst und Konfliktwissen in der Lehre. *Lehrgut*. https://lehrgut.hypotheses.org/files/2017/10/Textil-Kunst-und-Konfliktwissen-in-der-Lehre_Bliesemann-de-Guevara-2017_auf-lehrgut.pdf
lehrgut.hypotheses.org

Blisniewski, Thomas Maria (1992). *Kinder der dunklen Nacht: die Ikonographie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten XVIII. Jahrhundert*. Köln: Kleikamp Druck.

Felias, Remedios (1999). *The Hidden Battle of Leyte: The Picture Diary of a Girl Taken by the Japanese Military*. Tokio: Bucung Bucong.

Ferrero, Pat y Hedges, Elaine (1987). *Hearts and Hands. The Influence of Women and Quilts on American Society*. San Francisco: The Quilt Digest.

Finley, Ruth E. (1929). *Old Patchwork Quilts and the Women Who Made Them*. Filadelfia: J. B. Lippincott.

Franger, Gaby (comp.) (2025). *Hört die Stimmen der Frauen. Stickerkunst aus Afghanistan*. Núremberg: Frauen in der Einen Welt.

Franger, Gaby (2019a). Dialogue for Reconciliation: Exhibition Concepts. En Meral Akkent y Nehir Kovar (comps.), *Feminist Pedagogy: Museums, Memory Sites, and Practices of Remembrance* (pp. 244-250). Estambul: Women's Museum.

Franger, Gaby (comp.) (2019b). *Alltag. Erinnerung. Kunst. Aktion. Rück Blick Nach Vorne*. Núremberg: Frauen in der Einen Welt.

Franger, Gaby (2014). Survival-Empowerment-Courage: Insights into the History and Developments of Peruvian Arpilleras. En Marjorie Agosin (comp.), *Stitching Resistance. Women, Creativity, and Fiber Arts* (pp. 101-118). Tunbridge Wells: Solis Press.

Franger, Gaby (comp.) (1995). *Überlebenskunst*. Núremberg: Frauen in der Einen Welt.

Franger, Gaby (1992). Traditionelle Gürtel als Medium im politischen Kampf. En Corinna Carstensen, Joachim Schroeder y Susanne Woerz (comps.), *Die Welt Buchstabieren. Volkserziehung in Lateinamerika* (pp. 130-134). Múnich: Arbeitskreis Volkserziehung.

Franger, Gaby (1988). *Arpilleras. Cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima: RG.

Fundação Rosa Luxemburgo - Brasil e Paraguai [@fundacao-rosaluxemburgo] (13 de abril 2017). Inauguración EL HILO DE LA MEMORIA [Video]. YouTube. www.youtube.com/watch?v=fdD4vQBcJdw

Gamolo, Nora G. (1995): Weaving Struggle and Rebirth in a Piece of Cloth. The Filipino Comfort Women's Quilts. En Star Streelekha, *Quilt* (pp. 35-44). Bangalore: IRS Publishing.

Gargallo Celentani, Francesca (2014). *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*. Gudadalajara: Colectivos Bordados por la paz, Bordamos por la paz y Bordando por la paz.

Gianturco, Paola y Tuttle, Toby (2004). *In Her Hands. Craftswomen Changing the World*. Nueva York: Power House Books.

Goldenberg, Pascale (2009). *Fäden verbinden. Threads unite*. Augsburg: Maro Verlag.

Hernández, Zoila (1986). *El coraje de las mineras: marginalidad andino-minera en Canaria*. Lima: Asociación Aurora Vivar.

López, Miguel. A. (2021). *Hay algo incomedible en la garganta*. Lima: ICPNA.

Lucero, Susana (2022). Cosmogonía del tejido. Las redes que tejieron la historia de los pueblos prehispánicos. Parque de Estudio y Reflexión Punta de Vacas. https://www.parquepuntadevacas.net/Producciones/Susana_Lucero/Cosmogonia_del_tejido_prehispanico.pdf

Méndez, Regina y Andrade Olea, Tania (2019). Fuente Rojas. En Gaby Franger (comp.), *Alltag - Erinnerung - Kunst - Aktion. Rück-Blick Nach Vorne* (pp. 180-187). Núremberg: Frauen in der Einen Welt.

Museo de la memoria y los derechos humanos (2012). *Arpilleras*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Museo Nacional Bellas Artes [MNBA] (2019). *Bordar el desborde. Las bordadoras de Isla Negra en el MNBA 1969-2019*. https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-92803_archivo_01.pdf

Ökumenischer Verein (2018). *Festschrift 1998-2018*. Hersbruck.

Parker, Rozsika (1989). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: I. B. Tauris.

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (2013 [1981]). *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*. Londres: I. B. Tauris.

Plante, Isabel (2019). Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional. *Artelogie*, 13.

Studnitz, Ragnhild von (1995). Ein Bild der Heimat. Ein Bild von Deutschland. En Gaby Franger (comp.), *Überlebenskunst* (pp. 156-159). Núremberg: Frauen in der Einen Welt.

Watanabe, Mina (2019). Eine Einführung in das *Women's Active Museum on War and Peace* (WAM). En Gaby Franger (comp.), *Alltag. Erinnerung. Kunst. Aktion. Rück Blick Nach Vorne* (pp. 154-161). Núremberg: Frauen in der Einen Welt.

La mola: una narrativa textil, pero no solamente*

Sandra Gómez Santamaría

■ Doi: 10.54871/ca26ns09

*Nana llegó en bote al lugar sagrado donde está la historia
de los huesos de la Madre y la vida de la Mola, flor tejida
de hilo que forma los laberintos en el lugar sagrado.*

(Castaño Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012, p. 78)

Los gunadule¹ son un pueblo indígena binacional, asentado actualmente a lo largo de la región del Golfo de Urabá en el noroccidente colombiano y hasta el Darién en Panamá. El pueblo gunadule se fragmentó luego de la separación de Panamá

* Este artículo es resultado de la tesis doctoral titulada *La propiedad intelectual de la mola: el mundo Gunadule en entramados legales*, doctorado en Antropología, Memorial University (Terranova y Labrador, Canadá). Quiero dedicar las reflexiones aquí contenidas a las mujeres gunadule que me han enseñado tanto y especialmente a la memoria viva de mi querido amigo, guía de investigación y líder pedagogo gunadule, Milton Santacruz Aguilar.

¹ Acá uso la denominación “gunadules”, en vez de “kunas”, “cunas” o “tules”, de acuerdo con la revisión de su lengua que se realizó en el Congreso Gunadule del año 2011, donde se redefinió la grafía y pronunciación de su nombre, dado que en la lengua dulegaya no existen ni la K ni la T, se reemplazan por la G y la D, respectivamente. Al respecto, ver el *Plan de Salvaguarda Étnica del Pueblo Kuna Tule* (Pueblo Gunadule de Colombia, 2013). Adicionalmente, en la producción escrita de los intelectuales gunadule de Caimán Bajo se mantiene dicha denominación (véase Green Stocel, 2011).

y Colombia en 1903, pero existen relaciones constantes entre los gunadule de ambos países, facilitadas por la salida al mar Atlántico desde Urabá, que se conecta con la frontera marítima y terrestre de Panamá. “Gunadule” puede traducirse del dulegaya (lengua de los gunadule) como “personas/gente de la superficie de la tierra” (Green, 2011; Castaño Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012). En Colombia, los gunadule se encuentran en los resguardos de Arquía (Maggilagundiwala), en Unguía (Chocó), y Caimán Nuevo (Ibgigundiwala), que está conformado por las comunidades de Caimán Alto en la Serranía de Abibe, en Turbo (Antioquia), y Caimán Bajo, ubicado entre los municipios de Turbo y Necoclí.

Desde el año 2019, trabajo colaborativamente con el pueblo indígena gunadule de Caimán Bajo y un grupo de compañerxs pensando caminos legales posibles para que obtengan el reconocimiento de la propiedad intelectual colectiva de la mola. La mola se entiende convencionalmente como un tejido hecho a mano de varias capas en el que las mujeres indígenas gunadule incorporan diferentes diseños, cosiendo diferentes capas de tela y que se ha vuelto comercializable como artesanía.

La primera reunión que tuvimos en Caimán Bajo fue parte de la agenda impulsada entre el pueblo gunadule y el Banco de la República, en el marco de la exposición “Molas, capas de sabiduría”.² Esta exposición se inauguró en 2016 en el Museo del Oro y realizó varios recorridos itinerantes en los centros culturales del Banco de la República a lo largo de Colombia. Dicha exposición ha sido muy importante para el pueblo gunadule, puesto que ha contado con una curaduría colectiva que incluyó a una de sus lideresas, Amelicia Santacruz Álvarez, y con la participación de las autoridades tradicionales y otros miembros de las comunidades gunadule de Colombia y Panamá en su diseño y en actividades y charlas complementarias que tuvieron lugar en el marco de la misma.

² El sitio web de la exposición es www.banrepcultural.org/exposiciones/molas-capas-de-sabiduria

En la exposición es posible apreciar diversas molas, enmarcadas y exhibidas en una pared de fondo negro, con una luz tenue indirecta que las iluminaba y que permite explorar los detalles de sus puntadas, diseños, colores y las explicaciones en torno a su relación con la historia de origen gunadule, su variedad de diseños, materialidades y algunos de sus usos. Entre molas que ilustran pasajes de la Revolución guna en Panamá en 1925, un helicóptero, el Hombre Araña, el Chapulín y Mickey Mouse también aparecen aquellas cuyos diseños más tradicionales tienen efectos ópticos y que están relacionados con conjurar los peligros que amenazan a las mujeres gunadule, como enfermedades y energías negativas, especialmente a partir del ritual de la pubertad, *Sunba Inna*.

La reunión se organizó para reflexionar en torno a la preocupación por la protección legal de la mola, ante la intensificación del comercio relacionado con ella en las comunidades gunadule de Colombia. Algunos de los participantes gunadule en dicha reunión enunciaron sus expectativas acerca de la reunión aludiendo a la necesidad de tener una protección legal como la que tiene la mola en Panamá,³ la importancia de que el valor del trabajo de las mujeres indígenas fuera reconocido y de que la comercialización se haga con una legislación que proteja los derechos indígenas. Pero en dicha reunión también se aludió a la necesidad de que se reconociera la mola como propia del pueblo gunadule, porque así se protegían también su identidad y pensamiento. Se afirmó que la mola no era solo un textil de costura perfecta y colores llamativos (notas de campo de la reunión del 20 de agosto de 2019).

Por ejemplo, Milton Santacruz, líder gunadule, amigo y conocedor de la mola, insistió en una de nuestras reuniones en que “las telas con las que se hacen las molas vienen de China, la aguja y el hilo tampoco

³ En Panamá, el Congreso Gunadule impulsó la aprobación de la Ley 20 de 2000, en la cual se protege la mola y otros conocimientos tradicionales indígenas y se reconoce la propiedad intelectual colectiva de los mismos a las comunidades indígenas.

son nuestros, pero el *conocimiento* de la mola es nuestro” (notas de campo, reunión del equipo de la estrategia legal, 26 de febrero de 2021).

Estas palabras nos hicieron pensar a todos en que no debíamos pensar en proteger la mola como una artesanía, sino como un conocimiento tradicional. Sin embargo, a medida que desarrollé mi investigación me fue posible advertir que, para los gunadule, el conocimiento implica mucho más que las definiciones de la propiedad intelectual, que intentan fragmentarlo entre oficios, artesanías, botánica y recursos genéticos, como lo hace el derecho.

A medida que fui adentrándome en las prácticas que rodean a la mola en la cotidianidad del mundo gunadule, se fue haciendo más evidente que la mola es un textil, *pero no solamente eso* (De la Cadena, 2015). Por ello, me interesa reflexionar en este artículo sobre cómo la mola es una narrativa textil, pero no solamente: esta *enactúa* el mundo gunadule, es decir, lo constituye, al tiempo que emerge de una red de relaciones que incluyen diversos seres y relaciones, integrados en ese modo particular de existencia. La mola, como “la parte que está en el todo y el todo que está en la parte” (Castaño Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012) del mundo gunadule, da cuenta de las múltiples relaciones y seres que lo constituyen y sin las que no puede *ser*. Por ello, efectivamente “las molas cuentan”, como se afirma en el guion de la exposición (Museo del Oro, 2016), pero este *contar* está operando en múltiples registros.

Propongo una reflexión de la mola como un ensamblaje de prácticas, actantes y relaciones de las que emerge, entre ellas, la historia de origen gunadule, que no se entiende solamente como un discurso, sino como “puesta en escena” (Mol, 2002; Blaser, 2013).

La mola y la r-existencia del mundo gunadule

Los movimientos sociales y territoriales en América Latina persisten a partir de la defensa de la vida vinculada a sus territorios (Escobar, 2014; Porto-Gonçalves, 2002). Estos movimientos étnicos

o racializados debaten relaciones, sentires y pensares constituidos desde racionalidades “otras”, diferentes a la lógica moderna (Porto-Gonçalves, 2002), lo cual incluye de manera predominante otras relaciones con el territorio. Esta perspectiva teórica abre otros caminos para comprender y narrar las trayectorias del modo de existencia gunadule en Urabá.

En la historia de los gunadule, como en el de muchas otras comunidades indígenas en América Latina, “más que una lucha que resistía a la expansión colonial del capital había una lucha por afirmar sus formas de existencia propias” (Hurtado y Porto-Gonçalves, 2022, p. 2). Es decir, no solo han hecho una fuerte oposición a muchas de las dinámicas territoriales vinculadas con proyectos de desarrollo y la violencia del conflicto armado, sino que han re-existido, es decir, han reivindicado y adaptado su modo de existencia a circunstancias cambiantes, en sus propios términos. Nunca ha sido solamente una lucha por un territorio, sino por su existencia (Porto-Gonçalves y Betancourt Santiago, 2016).

No hablo de la cultura gunadule, sino del modo de existencia gunadule en expresa alusión a la ontología política, que parte de la existencia de diferentes prácticas de construcción del mundo que no se dan a partir de la división naturaleza/cultura (De la Cadena, 2015). Proveniente de una fuerte influencia de la teoría de la red de acción (ANT), la ontología política parte de la existencia de múltiples realidades/formas de vida en constante transformación, enactuadas a través de prácticas y agencias, en redes (Hoolbrad, Pedersen y Viveiros de Castro, 13 de enero de 2014). Por lo tanto, los humanos no son los únicos actores importantes en la red y comparten un estatus ontológico simétrico con los no humanos. La acción no se reduce a poder hablar o no con intención: la agencia es plural y no proviene solo de los humanos, sino que incluye relaciones de parentesco con no humanos (Latour, 2005).

Estos seres no humanos usualmente son considerados parte de la naturaleza en la ontología moderna, por lo cual cuya existencia no puede probarse según los estándares modernos (De la Cadena,

2015; Blaser y de la Cadena, 2018). Además, aquellas relaciones que se establecen con estos seres (como las de cuidado o reciprocidad) se consideran exclusivamente humanas desde una perspectiva moderna (Haraway, 2008; De la Cadena, 2015).

Me interesa particularmente la ontología política como

un campo de estudio que se centra en estas negociaciones, pero también en los conflictos que acontecen a medida que diferentes mundos u ontologías pugnan por sostener su propia existencia al mismo tiempo que interactúan y se entremezclan unos con otros (Blaser, 2013, p. 42).

La mola implica unas prácticas de conocimiento que están enactuando un mundo distinto al moderno, al tiempo que están enredadas con la comercialización, como veremos más adelante.

Los mundos que emergen constantemente de diversas ontologías están *enmarañados*, es decir, son “más que uno, menos que muchos” (De la Cadena, 2015). Además, las conexiones entre mundos diferentes no anulan sus diferencias (De la Cadena, 2015; Blaser y de la Cadena, 2018). Por ello, me ha interesado seguir la pista que los *gunadule* me han invitado a seguir a través de sus prácticas cotidianas con la mola y en torno a ella, que tienen que ver más con “enfrentar la vida en el presente” (Quiceno Toro, 2016, p. 10). En el caso de la mola, dicha r-existencia se *enmaraña* con una comercialización creciente de la mola en la última década, la cual se ha vuelto clave para mantener su modo de existencia (Valiente, 2006; Martínez Mauri y Santacruz Aguilar 2023).

Coser entre capas, coser entre mundos

La mola es convencionalmente entendida como un textil, cosido a mano por las mujeres *gunadule*, consistente en varias capas de tela superpuestas, en las cuales un diseño previamente trazado se cose con la técnica del *appliqué* inverso. Las mujeres comienzan por

tomar una tela que será la base del diseño. Encima de ella colocan otra y la une con una puntada de aguja e hilo larga, que sirve para mantener unidas las dos telas. Sobre esta segunda tela se escribirá el diseño de la mola, que posteriormente la mujer coserá. La mujer corta delicadamente el trazo del diseño con unas pequeñas tijeras. Posteriormente, hace un dobléz en la tela cortada con la aguja y comienza a dar puntadas muy pulidas alrededor del dobléz, para ir siguiendo el patrón del diseño (Museo del Oro, 2016; Martínez Mauri y Santacruz Aguilar, 2023). Las mujeres gunadule usan la mola en sus camisas, junto con el *sabured*, la tela estampada que se usa como falda, y los *winis*, tejidos elaborados a partir de chaquiras que se usan en la pantorrilla y el antebrazo, y que también contienen diseños de protección.

Imagen 43. Nuptidili González cosiendo la mola en su casa



Fotografía: Sandra Gómez Santamaría

El resultado final hace imposible no detenerse a contemplar visual y táctilmente una mola cuando uno la tiene al frente o en sus manos: los detalles del color, los diseños y las finísimas puntadas han generado mucha fascinación y han sido abordadas de manera preva- lente por antropólogos y académicos que han trabajado con los pueblos gunadule (Mari Lyn Salvador, 1997; Crouch, 2011; Marks, 2016). Dicha fascinación es compartida en el sector artesanal y del diseño de modas, a partir del cual se ha generado un mercado com- mercial para la mola cada vez más amplio y que incluye molas en vestidos, bolsos, cojines, cortinas, zapatos, lámparas, entre otros artefactos. En el caso de Panamá, este mercado ha crecido amplia- mente gracias al turismo en las islas que hacen parte del territorio gunadule en dicho país. En Colombia, la comercialización de la mola ha tomado auge a partir de las ferias artesanales y también a partir de la relación con diseñadores que trabajan con diversos grupos de mujeres en la comunidad desde hace unos años y que llegaron de la mano de proyectos impulsados por Artesanías de Colombia.⁴

En contraste, cuando la mujer gunadule le pide al *sagla*⁵ que le escriba el diseño de la mola, para posteriormente coserlo, no están poniéndose en escena solamente acciones en la materialidad de la mola. Coser no tiene solamente repercusiones en la materiali- dad de la tela ni en el mundo físico. Para los gunadule, “coser tiene efectos espirituales” (Castaño Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012) y de allí se deriva la protección contra *boni*, las energías negativas o espíritus desordenados.

Coser es una acción que está vinculada a la historia origen gu- nadule y que precisamente la encarna: en cada puntada se evoca a la *nele* (sabia) Olonagegirayay, la única que descendió por los *galus*

⁴ Es una entidad público privada, creada para impulsar la comercialización de artesanías en Colombia, con un enfoque especial en poblaciones indígenas y afrodescendientes.

⁵ El *sagla* es un sabio o sabia en el mundo gunadule. En este caso, es expertx en la mola, quien ha alcanzado un conocimiento mayor respecto a este asunto.

(capas de la madre tierra) y a la que le fue permitido ingresar al *Galu Dugbis*, donde pudo aprender los diseños de las molas que posteriormente enseñaría a las demás mujeres: “Ella cantaba la relación entre los hombres y las mujeres, las plantas y la madre tierra” (Castaño Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012, p. 27).

En palabras de Virginia Castaño Carvajal y Milton Santacruz Aguilar:

El trabajo mismo, desde las narrativas, muestra que las Molas de Protección expresan significados, sentidos y saberes propios de la cultura gunadule. Las Molas de Protección son escritas por el experto, escritura que se registra en el papel o directamente en la tela para ser escrita mediante el tejido por las mujeres. A su vez, mientras el *Sagla* escribe, escribe la historia de origen asociada a la Mola que está escribiendo. Igualmente, mientras la mujer teje, escribe la historia de origen asociada a la Mola que está tejiendo (2012, p. 12).

Aunada a la relacionalidad presentada en la cita anterior, otros académicos indígenas gunadule afirman que la mola está en permanente conexión y alimenta las energías de la vida gunadule y del territorio (Santacruz Álvarez, 2018, p. 130), y que es la expresión más representativa de la vida gunadule como un “tejido continuo que va y viene” (Green Stocel, 2011, p. 17).

Coser molas es parte de la vida cotidiana de las mujeres gunadule en Caimán Bajo. Es una práctica que tiene lugar luego de las labores de cuidado. En la intimidad del hogar, de día o de noche, las condiciones para coser pueden variar. Con la luz del día, luego de hacer todos los quehaceres de la casa y alimentar a niños, adultos, animales y plantas, las mujeres se sientan en la hamaca o en el espacio común de la casa para coser la mola. Durante mi estadía, las mujeres de la casa cosían en la sala del televisor, mientras los niños jugaban con sus primos afuera o algunas veces entre ellos, al lado de ellas. En esta ocasión cosían la mola para una nueva “fiesta” o “chicha”, un nuevo ritual de *Sunba Inna* que se avecinaba.

Para cada fiesta o ritual de *Sunba Inna*, la niña debe usar la mola para su protección y también las mujeres que la acompañarán en él. “Los rituales de la pubertad, corazón de la cultura gunadule, fiesta que celebra el paso de niña a mujer, están íntimamente asociados a la escritura y al tejido de *Mola naga*” (Castaño Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012, p. 53).

El ritual de *Sunba Inna* alude al encierro y a la chicha que tienen lugar una vez que la niña gunadule tiene su primera menstruación. Se avisa a la comunidad, pues este acontecimiento es toda una celebración que implica muchas labores colectivas que no pueden ser llevadas a cabo únicamente por la familia de la niña, por varias razones: por la enorme demanda de trabajo que implica, pero al tiempo porque es un encuentro colectivo el que se abre con esta celebración. Tanto hombres y mujeres concurren para construir *Sunba*, un cuarto hecho con hojas de diferentes árboles donde la niña estará hasta que la *Inna*, la chicha, esté lista. Ambos procesos se dan desde cero: van desde conseguir lo necesario para construir *Sunba* y preparar *Inna*, hasta terminar la construcción de la primera y esperar la fermentación de la última (Castaño Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012).

La mola cumple en este encuentro/ritual un lugar central: el de proteger a la niña de las energías negativas que pueden generar desequilibrios espirituales. Para las niñas gunadule, este momento marca una transformación muy importante, pues de acá en adelante serán tratadas como mujeres. Las mujeres gunadule que participen del ritual deben usar la mola y lo usual es estrenar nuevas molas, confeccionadas por ellas mismas.

Hoy en día muchas mujeres gunadule cada vez ocupan más tiempo de su costura cotidiana para las molas por encargo. La actividad comercial de venta de mola les ha permitido a muchas de ellas tener ingresos económicos con los que antes no contaban. Los ingresos monetarios se han vuelto muy importantes en las comunidades gunadule, pues cada vez son más los productos y

alimentos de la canasta familiar que tienen que comprar y menos los que se pueden cultivar.

Imagen 44. Molas cosidas por una de las mujeres Gunadule de Caimán Bajo



Foto: Sandra Gómez Santamaría

Como el tiempo no alcanza para la costura propia, esto ha generado la necesidad de comprar molas a otras mujeres para las fiestas (los rituales de la pubertad *Sunba Inna* o “la chicha”). En su casa, una de las mujeres me dijo:

Con todos los pedidos, ya no queda tiempo de hacer la mola. La mando a hacer con mis otras compañeras, las molas que yo me pongo. A veces podemos parar dos meses sin trabajo y a veces hay hasta cuatro pedidos al mismo tiempo. Cuando no hay trabajo, ahí nos dedicamos a coser para nosotras (entrevista a mujer gunadule, 19 de julio de 2023).

Esto resuena con lo expresado por otra de las mujeres respecto a los ritmos de costura de las molas cuando se cose por encargo y cuando cose para ella misma, quien me dijo en una entrevista: “Trabajo más rapidito si es para un pedido y relajada cosiendo la mola para mí” (entrevista a mujer gunadule, 28 de julio de 2023).

Las molas son encomendadas a mujeres de la comunidad que no pueden salir a venderlas por su edad o por alguna discapacidad. Esto ha generado entre ellas una economía particular, en la que se consideran aspectos como la necesidad económica que apremia a algunas de esas mujeres, pero también la calidad de su puntada y la belleza de sus molas. Así, la comercialización también ha abierto una red de prácticas y relaciones que son dirigidas al cuidado del mundo *gunadule*, de las mujeres, de la mola, a través de esa compraventa de molas al interior de la comunidad, que redundo en garantizar la participación de las mujeres en los rituales de pubertad que van teniendo lugar día a día y en que la mayoría de ellas tenga ingresos económicos provenientes de coser molas, así no pueda salir de la comunidad a venderlas. Es una parte de la extensa red de cuidados que propicia el coser la mola (Pérez Bustos, 2023).

La mola como ensamblaje textil y puesta en escena: la mola enactuando el mundo *gunadule*

Coser la mola, la celebración de los rituales de pubertad y la historia de origen *gunadule*, así como la comercialización, son hoy en día parte de esa extensa red de prácticas y relaciones de las que emerge la mola como una narrativa textil, “pero no solamente” (De la Cadena, 2015): está enmarañada en su materialidad con los relatos de los *gunadule*, pero también en su comercialización, bastante apetecida en el mundo de los *wagas* (los no *gunadule*).

En la ontología moderna, las dicotomías sujeto-objeto generan efectos distintos a los que el foco en las relaciones genera en las ontologías relacionales. En ellas, “las entidades existen solo como efecto de las relaciones que las constituyen” (Blaser, 2013, p. 131). La mola rompe la lógica moderna de la representación y da lugar a la enactuación, es decir, a *ser* a partir de las relaciones que la constituyen y que esta, a su vez, alimenta (Mol, 2002).

Por ello, tomarse en serio que la mola sea una narrativa textil, pero “no solamente” implica lo que para Mario Blaser (2013, p. 45) constituye “la diferencia significativa entre las narraciones académicas y las narraciones indígenas”: la diferencia radica en que “relatar como práctica de conocimiento” es una puesta en escena de prácticas que se despliegan y que están constituyendo otros mundos, aun cuando estén conectadas parcialmente con prácticas del mundo moderno. Así, la mola no *es* sin la historia de origen o de los rituales de la pubertad y tampoco sin su comercialización. Al estar enmarañadas, ninguna de las redes de relaciones de las que emerge puede determinar que sea exclusivamente una práctica ancestral o una artesanía.

De ahí que la mola no solamente narra o representa el mundo *gunadule*: lo *enactúa*. Enactuar la mola requiere de la participación de diversas agencias y, como ya vimos, el acto de coser tiene efectos más allá de la materialidad de la tela, el hilo, la aguja y los diseños ancestrales. La mola solamente existe a partir de su constitución en prácticas concretas en el mundo *gunadule*, que se desprenden también de la puesta en escena de la historia de origen con este hacer de la mola.

La mola emerge de las narraciones orales y con ellas, y esto la conecta con la lengua *gunadule*, la cual abre una multiplicidad de significados y prácticas que se relacionan tanto con la historia de origen como con la reflexión en el presente sobre las relaciones de los *gunadule* entre seres humanos y seres de la naturaleza (Castañón Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012, p. 32). Por ello, “La narrativa es fundacional. Distribuye, asigna. Establece vínculos entre las entidades que crea” (Law and Benschop, 1997, p. 173).

La mola no puede aislarse de las prácticas en las cuales es enactuada (Mol, 2002): son diversas las relaciones y agencias que participan en la emergencia de la mola y, asimismo, las que se advierten en la enactuación del mundo *gunadule* cuando la mola es cosida, usada, vendida. Por ello, la mola no es un conocimiento individual, es colectivo:

Entendemos por saberes presentes en las narrativas de las Molas de Protección las diversas relaciones entre los seres de la naturaleza y de la cultura que se expresan en las Molas y sus narrativas. La salida y la caída del sol, el viento, el agua, los animales, las plantas, los minerales. La Madre Tierra y su cuidado conforman una red de saberes ligados a la cosmovisión gunadule. Este trabajo reconstruye en parte el tejido de saberes propios que se expresan en las Molas y sus narrativas (Castaño Carvajal y Santacruz Aguilar, 2012, p. 64).

La mola y los mundos enmarañados

Virginia Castaño Carvajal y Milton Santacruz afirman que “si se protege a la niña, se protege a la mujer, se protege a la comunidad, se protege a la Madre Tierra” (2012, p. 108), lo cual alude a la relacionalidad que constituye la mola. Dicha relacionalidad implica una transformación constante de las prácticas y actantes que hacen posible las entidades: hoy en día las prácticas de comercialización de la mola están completamente enmarañadas con el mundo gunadule y lo alimentan, seguramente con consecuencias que también deben explorarse más a fondo.

La insistencia de Milton de proteger la mola más allá de la comercialización está directamente relacionada con proteger a la mola como el ensamblaje de relaciones y prácticas que hemos presentado. Por eso sigue siendo complejo comprender qué se espera de una estrategia legal dirigida a proteger una mola que es múltiple y que involucra una red de relaciones extendida entre las mujeres gunadule, los rituales, las telas, los hilos, los diseñadores e, incluso, los compradores. Hay que seguir considerando ese común heterogéneo (Stengers, 2005) al que seguimos refiriéndonos abogadx, antropólogxs y gunadules cuando hablamos de “la mola” y de “protegerla”.

Esa multiplicidad también hace parte de aceptar que la comprensión siempre será parcial (Blaser, 2013; De la Cadena, 2015),

pero aun así podemos disponernos a cultivar una atención que nos permita seguir haciendo visibles trazos del pluriverso, es decir, de múltiples modos de existencia que la ontología moderna ha invisibilizado.

En la belleza y versatilidad de esa mola que compramos en una feria y en la r-existencia del modo de vida gunadule es posible apreciar cómo el mundo gunadule coexiste con el mundo moderno, enmarañados en la comercialización, que es una práctica moderna. Mi intención también ha sido la de mostrar cómo en esas prácticas comerciales, o en lo que se obtiene de ellas, no solo está en juego un intercambio económico, sino el mantenimiento de relaciones de reciprocidad que hacen posible que la mola se siga cosiendo día a día y, con ello, se mantenga vivo el mundo gunadule.

Adicionalmente, he querido presentar relatos y prácticas que permitan la emergencia de prácticas ontológicamente divergentes. Asimismo, reforzar la idea de que los conceptos etnográficos, como la mola, no son posibles sin sus conexiones y relaciones (Blaser y de la Cadena, 2018).

Proteger la mola requiere también proteger a las mujeres, la red de relaciones que la hacen posible: los conocimientos ancestrales, los abuelos, la historia oral, los cantos, seguir cosiendo la mola. Seguir insistiendo en narraciones del mundo gunadule, que hagan visible esta relacionalidad, contribuye al proyecto de proteger la mola y, con ello, al mundo gunadule, a seguirle abriendo espacios para que sea y para seguir explorando con mucha atención los (des)encuentros entre este mundo y el moderno, como se trasluce en la comercialización de la mola.

Bibliografía

Blaser, Mario (2013). *Un relato de la globalización desde el Chaco*. Popayán: Universidad del Cauca.

Blaser, Mario y de la Cadena, Marisol (2009). Introducción. *Red de Antropologías del Mundo*, 4, 3-9. http://ram-wan.net/old/documents/05_e_Journal/journal-4/jwan4.pdf

Blaser, Mario y De la Cadena, Marisol (eds.) (2018). *A World of Many Worlds*. Durham: Duke University Press.

Castaño Carvajal, Ruth Virginia y Santacruz Aguilar, Milton. (2012). *Yala Burba Mola ¿Qué nos dicen las Molas de Protección?* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia.

Crouch, Edith (2011). *The Mola: Traditional Kuna Textile Art*. Atglen: Shiffer.

De la Cadena, Marisol (2015). *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham, Londres: Duke University Press.

Escobar, Arturo (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: UNAULA.

Green Stocel, Abadio (2011). *Anmal gaya burba: isbeyobi daglege nana nabgwana bendaggegala. Significados de vida: espejo de nuestra memoria en defensa de la madre tierra* [Tesis de doctorado]. Universidad de Antioquia.

Haraway, Donna (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hoolbrad, Martin; Pedersen, Morten Axel y Viveiros de Castro, Eduardo (13 de enero de 2014). *The Politics of Ontology*:

Anthropological Positions. Theorizing the Contemporary, *Fieldsights*. <https://culanth.org/fieldsights/the-politics-of-ontology-anthropological-positions>

Hurtado, Lina María y Porto-Gonçalves, Carlos Walter (2022). Resistir y re-existir. *GEOgraphia*, 24(53), 1-10. doi.org/10.22409/GEOgraphia2022.v24i53.a54550

Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.

Law, John y Benschop, Ruth (1997). Resisting pictures: Representation, Distribution and Ontological Politics. *The Sociological Review*, 45, 158-182. <https://doi-org.qe2a-proxy.mun.ca/10.1111/j.1467-954X.1997.tb03460.x>

Marks, Diana (2016). *Molas: Dress, Identity, Culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Martínez Mauri, Mónica y Santacruz Aguilar, Milton (2023). *Mola Of The Gunadule People*. [En publicación].

Mol, Annmarie (2002). *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham: Duke University press.

Museo del Oro (2016). *Molas: capas de sabiduría*. Bogotá: Banco de la República.

Pérez Bustos, Tania (2023). *Gestos textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Perrin, Michel (1999). *Magnificent Molas: The Art of the Kuna Indians*. Londres, Nueva York: Flammarion.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter (2002). Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. En Ana Esther Ceceña y Emir Sader (coords.), *La guerra infinita: hegemonía y terror mundial* (pp. 217-256). Buenos Aires: CLACSO.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter y Betancourt Santiago, Milson (2016). Encrucijada latinoamericana en Bolivia: El conflicto del TIPNIS y sus implicaciones civilizatorias. En Armando Bartra, Carlos Walter Porto-Gonçalves y Milson Betancourt Santiago, *Se hace terruño al andar: Las luchas en defensa del territorio* (pp. 17-49). México: UAM-Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, ITACA.

Pueblo Gunadule de Colombia (2013). *Plan de Salvaguarda Étnica del Pueblo Kuna Tule en Colombia*.

Quiceno Toro, Natalia (2016). *Vivir Sabroso: luchas y movimientos afrostrateños, en Bojayá, Chocó, Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.

Salvador, Mari Lyn (1997). *The Art of Being Kuna: Layers of Meaning Among the Kuna of Panamá*. Los Ángeles: UCLA, Fowler Museum of Cultural History.

Sánchez Zárate, Pedro Uriel (2015). *Kuna: La riqueza iconográfica de una cultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Santacruz Álvarez, Amelicia (2018). *Doddogana igal agwed igala Gunadule negwebur ibgigundiwala gined. Crianzas de la Vida y Pedagogías Propias desde la Cultura Gunadule (Kuna-Tule) de la Comunidad Ibgigundiwala (Caimán Nuevo, Municipio de Necoclí, Departamento de Antioquia, Colombia* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia.

Stengers, Isabelle (2005). The Cosmopolitical Proposal. En Bruno Latour y Peter Weibel (eds.), *Making Things Public* (pp. 994-1003). MIT Press.

Valiente, Aresio (2006). *Régimen jurídico de protección a la mola como manifestación cultural* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Panamá.

Bordar el Atrato

Memorias y recomposiciones parciales de vidas ribereñas

Natalia Quiceno Toro

■ Doi: 10.54871/ca26ns10

Una composición de árboles diversos, arbustos y plantas, en compañía de diferentes animales, pájaros rojos, babillas, peces, jaguares, todos atravesados por un gran río, le da forma a la primera franja del telón Choibá Atrateño. La segunda franja compone un espacio de habitación, un conjunto de casas de diversos colores a la orilla del río. Gente, canoas, agua. Movimiento. La tercera franja es un conjunto de flores bordadas con hilos de muchos colores. El Choibá es un árbol atrateño que se destaca por su resistencia y flores moradas, estas dos características son retomadas para designar al grupo de mujeres Artesanías Choibá que nace en el año 1998 en la región del río Atrato, Colombia, como una apuesta para reconstruir la vida de mujeres víctimas del conflicto armado.

En un trabajo realizado con este colectivo de artesanas y con el grupo Artesanías Guayacán de Bojayá, en el marco del Laboratorio Visiones de Paz en América Latina de CALAS, me pregunté:

¿Cómo se habitan los legados de la guerra?, ¿qué se hace con lo dañado, las ruinas, los escombros, los muertos insepultos, los rituales inconclusos, los ríos envenenados y los pueblos desterrados?, ¿de qué

modo las prácticas y los espacios generizados intervienen en la posibilidad de rehabilitar esos mundos dañados? (Quiceno, 2021, p. 3)

En este capítulo retomo la experiencia del bordado en relación con la lucha por las vidas ribereñas que desde diversos lenguajes y estrategias organizativas las mujeres negras de la cuenca del río Atrato han impulsado. El bordado es practicado por estos dos grupos de artesanas en vínculo con otra serie de acciones que han logrado crear lo que llamo *ecologías del duelo*, una red de cuidado y cura de heridas causadas por la guerra que involucra diversos agentes para hacer posible la continuidad de la vida con otros. El duelo aquí no tiene entonces el sentido de “pasar la página”, de “dejar atrás”. Se trata de un duelo incorporado, que se hace cargo de la pérdida y la entiende como constitutiva de la vida que se debe continuar. Los bordados que reclaman la vida ribereña en su narrativa, también lo hacen de manera contundente en los procesos creativos que los traen a la existencia, así como en los circuitos por los que se embarcan cuando viajan acompañando las luchas de estos colectivos.

Situadas en la cuenca del río Atrato, tres telones o piezas textiles que componen paisajes donde se conjugan las prácticas económicas, la experiencia de resistir al despojo en medio del destierro y la lucha por dignificar a los muertos de la masacre del 2 de mayo de 2002 nos dejan ver cómo lo que aquí llamo vidas ribereñas es una composición de seres donde la vitalidad no implica la comprensión del río solo como fuente de recursos para la subsistencia, sino como espacio donde se juega la búsqueda de un equilibrio permanente, es decir, el río aparece aquí en tanto agente que hace posible el mantenimiento de relaciones vitales existentes, así como la creación de nuevas, lo que también la gente reconoce como “el vivir sabroso” (Quiceno, 2016).

Bordar en territorios afectados por la guerra

En la región del Medio Atrato del Pacífico Colombiano, los tiempos más difíciles de la confrontación armada son narrados como el tiempo en el que “el río se cerró”. En el tiempo presente se viven múltiples crisis y se pone de relieve que, a pesar de las apuestas por la paz, la persistencia de la guerra se agudiza en medio de desigualdades históricas y emergencias globales. La sentencia T-622 del año 2016 de la Corte Constitucional reconoció el río Atrato, su cuenca y afluentes, como una entidad sujeta de derechos, lo que implica acciones y políticas para la protección, conservación, mantenimiento y restauración a cargo del Estado y las comunidades étnicas.

Esta sentencia es de gran importancia en tanto instrumento jurídico que reconoce la protección de la cuenca como una condición vital para garantizar los derechos fundamentales a la vida, a la salud, al agua, a la seguridad alimentaria, al medio ambiente sano, a la cultura y al territorio de las comunidades étnicas de la región. Como lo plantea la bióloga colombiana Brigitte Baptiste (2018), este nuevo marco jurídico nos pone frente a un problema fundamental, “los ríos dicen cosas, pero hay que saber escucharlos”, y advierte que “si vamos a negociar con los ríos y las montañas, que sea con el respeto que se merecen, no convirtiéndolos en mascotas”. Para esto es clave entonces valorar las formas como históricamente se han relacionado los pueblos indígenas y afrodescendientes con sus ríos. Comprender qué vidas ha hecho posibles ese río y cuáles son las formas en que la guerra y los conflictos ambientales en la región han roto las relaciones entre ríos y gente.

Habitar los territorios contaminados, destruidos, abandonados y producidos por el conflicto armado implica también resistir a la imaginación geográfica de unos territorios devastados y vacíos donde todo debe comenzar de nuevo. Como bien lo muestran Aurora Vergara (2014), Diana Ojeda (2016) y Eloisa Berman-Arévalo

(2017), se debe cuestionar la creación de categorías que contribuyan al borramiento de una larga historia de relaciones de las poblaciones locales con sus territorios. En muchas ocasiones, las políticas que atienden a las víctimas del conflicto armado y a quienes han vivido procesos intensos de destierro también se sostienen en representaciones racistas que discriminan y subvaloran los modos de vida ribereña y han servido para promover modelos de intervención y presencias autoritarias que, en nombre de la paz o la reparación, atentan contra los paisajes que los textiles de las mujeres artesanas reclaman. Paisajes y cuerpos que han sido racializados y en esa medida representados como lugares y vidas exentos de valor, atrasados o subdesarrollados.

Bordar el río como lo hacen las mujeres artesanas de los colectivos de Choibá y Guayacán es una invitación a seguir con el problema (Haraway, 2016), es mantener vivo el reto de dimensionar los efectos del despojo y el destierro que ha traído el conflicto armado en la cuenca del Atrato, así como los paisajes y espacios que ha producido (Ojeda, 2016; Hernández, 2019). Recordar el legado de paisajes y de prácticas de destrucción de la vida permite comprender cómo estas se entrelazan con las condiciones de precariedad generadas por la guerra y con aquellas que se remontan a siglos de explotación de mano de obra esclavizada.

La minería en la cuenca del Atrato no siempre fue extractiva. Heredada de los órdenes coloniales, es reconocida como una de las prácticas productivas propias de las comunidades negras y forma parte de un sistema que se articula desde hace siglos con la pesca, la agricultura, la cría de especies menores, la siembra de medicina y el aprovechamiento forestal, promoviendo modos de trabajo colectivo, intercambios y autonomía (Londoño, 2018). En los ríos de la cuenca, el oficio de la minería se realizaba como una tarea familiar que sumaba a la economía del hogar, una manera de complementar otras actividades de subsistencia: sacar oro para comprar telas, ropa, útiles escolares, para tener efectivo, ya que el alimento estaba cubierto por las demás actividades agrícolas y pesqueras.

Sacar oro demandaba el cuidado de las relaciones colectivas y familiares, así como de las relaciones con otras comunidades, espacios y especies.

Las familias campesinas agromineras sobrevivieron a diversos auges y caídas de la economía regional (Meza, 2018) y lo hicieron desde el siglo XVIII hasta la entrada de la minería extractiva que vino con el conflicto y se alimentó del desplazamiento y la subida de los precios del oro. Las autoridades locales permitieron el ingreso de maquinaria y el “alquiler” de los terrenos familiares dentro de tierras colectivas para sacar este mineral. La economía tradicional fue desplazada por la minería extractiva, que dejó a su paso grandes cantidades de mercurio que contaminarían el río y los peces, principal fuente de proteína para las personas que habitan la zona. Este desplazamiento estuvo anclado a proyectos racistas:

El conflicto social y armado introdujo la visión del monte como improductivo, insostenible y poco rentable, una geografía imaginada, espacialmente enraizada y propia del racismo decimonónico, que ha legitimado las intervenciones civilizatorias y desarrollistas de domesticación de selvas tropicales en la región (Meza, 2018, p. 93).

Esa geografía imaginada se concreta en la cuenca del Atrato también desde la imposibilidad de navegar libremente que imponen diversos grupos armados, que controlan la circulación en la región y han vuelto, en “tiempos de paz”, a producir espacios de miedo y horror.

En una columna publicada en la página de la Comisión de la Verdad el 19 de mayo de 2020, la comisionada Ángela Salazar escribió sobre el alma de los ríos, el alma del Atrato. Recordó que “al río lo mancharon de sangre, lo llenaron de dolor y le ahogaron su voz con el trueno de las armas” (Salazar, 2020). En esta columna la comisionada rememora una conversación con un grupo de mujeres desplazadas de sus tierras, que hoy viven en la ciudad de Quibdó y que trabajan para recuperar el tejido espiritual de los pueblos

negros. Su queja era que ni en momentos donde se trata de construir la paz es posible despedir como es debido a los muertos.

Es un dolor individual, familiar, pero también colectivo; cuando habíamos creído que la guerra quedaba atrás, que la fuerza y la importancia de la vida, de los usos y tradiciones comunitarias podían recuperarse, es muy duro que no podamos enterrar a nuestros muertos; necesitamos que tanto los que se van como los que nos quedamos podamos estar en paz (Salazar, 2020).

La imposibilidad del descanso de vivos y muertos también se conecta en esta columna con el bienestar del río. Restaurar el río, desde esta perspectiva, implica también sanarlo de ese exceso de muerte, de los bloqueos de los armados, del mercurio y las nuevas especies de peces que llegaron con proyectos productivos a crear desequilibrios ecológicos. Sustancias, objetos, especies, muertos sin descanso que, en palabras de la comisionada, “se han apropiado de las aguas”. Las diversas narrativas del río que conectan paisajes y espiritualidades evidencian experiencias donde la memoria y los usos políticos del pasado no se concentran exclusivamente en documentar eventos o acontecimientos donde los derechos humanos han sido vulnerados. En los telones, en las memorias que aquellas mujeres compartían con la comisionada, se reclaman unas relaciones que hacen la vida con el río y que permiten resistir a las lógicas de gobierno y las relaciones con la diferencia que producen cuerpos y territorios vaciados, laboratorios de muerte (Vergara, 2014).

Las mujeres artesanas y sus bordados nos invitan a “permanecer con el problema” (Haraway, 2016) como una forma de contestar soluciones y diagnósticos generales. Nos invitan a pensar la etnografía desde el bordar, pescar, cocinar y embarcarse con ellas, a reconocer que estar allí implica hacer, disposiciones corporales, acciones y relaciones; no solo “analizar” y “racionalizar” los problemas y sus posibles soluciones. Se trata de hacer y nombrarse

árbol, insistir en habitar el río, volver al monte, contarles a los hijos otras vidas posibles en esas tierras.

Paisajes bordados y recomposición de vidas

Imagen 45



*Choibá Atrateño
Recias raíces, selva,
vida y fuerza
Mi vida y mi negrura
Flores moradas,
ramas siempre verdes:
Mi amor y mi ternura
Bello Choibá gigante
de los bosques:
Mi vida y mi cultura
GONZALO DE LA TORRE*

Fotografía: Laura Junco, 2019. Archivo Digital de Textiles Testimoniales

Reconstruyendo el momento y las condiciones en las que se decide hacer el telón llamado Choibá Atrateño, las mujeres recuerdan que fue en el tiempo de la movilización del Atrataiando: estábamos “tratando de abrir el río”, volver a embarcarse y confrontar los bloqueos que a finales de los noventa e inicios de la década del 2000 imponían los diferentes grupos armados sobre la movilidad en la cuenca. En esa movilización, que involucró a muchas organizaciones y acompañantes internacionales, las artesanas de Choibá dieron, como forma de agradecimiento, a sus acompañantes un telón con el nombre de cada organización. Esto las impulsó a bordar uno para ellas mismas en el año 2005. Además de esa importante movilización, los detalles que llegaban a la memoria sobre quién, dónde y cómo bordaron su telón se componen de eventos importantes en sus vidas como artesanas, eventos que, al compartir, las han convertido en una gran familia extensa. Los embarazos de las

compañeras, el momento del bautizo de un nuevo bebé, el inicio de la escuela del hijo de otra, el tiempo del taller en el barrio Villa España, y las edades de sus hijos que siempre han acompañado el trabajo cotidiano del bordado...

Al preguntarles por lo que la pieza representa para ellas, las artesanas de Choibá replican: “Representa nuestro trabajo, nuestra alegría”. “Las manos y el trabajo de las compañeras que ya no están, que han muerto”, así como la historia de cualificación del bordado, convirtiéndolas en su persistencia, en artesanas reconocidas el día de hoy. El telón es su vida y por lo tanto la vida de la selva, el monte, la finca de sus familias, el río. El telón articula tres ejes de la vida ribereña: los espacios de trabajo en el monte, las prácticas productivas que le daban sustento y autonomía, la vida en el pueblo que habla de la vida comunitaria y las flores que alegraban el corazón. Estos espacios y elementos que daban vitalidad y permitían reproducir la vida con el río es lo que sienten que han perdido con el destierro. “Ahí estamos reflejando la vida en el campo, que uno vivía rodeado de las plantas, los árboles, las flores. En cambio, aquí en Quibdó... Mmm”. En Quibdó la vida es otra, pero entonces ¿por qué insistir en narrar el río desde el trabajo cuidadoso del bordado? Para contarle “a los muchachos como vivíamos”, responde Luz.

Para Choibá, bordar su memoria es un modo de reclamar el territorio del que fueron desterradas en 1996 cuando la incursión paramilitar y militar entra a la cuenca del río estigmatizando a las comunidades negras e indígenas de la región como guerrilleras y despojándolas de sus tierras. Llevan veinte años viviendo en la ciudad de Quibdó; la vida en el destierro ha sido una tarea difícil. Hacen muñecas de trapo, bordan y tejen desde 1998, cuando se tomaron el coliseo de Quibdó, junto con otras familias, exigiendo al gobierno acciones concretas para atender a los desplazados y frenar el destierro. Estos oficios las han reunido y mantenido a flote. Para la conmemoración de los veinte años de trabajo textil deciden bordar un nuevo telón cuyo eje narrativo vuelve a ser el río Atrato y el poema del Choibá. En él cada mujer bordó su nombre y

creó un paisaje en el que aparece un oficio de su tierra (imagen 46). Esta composición vital de río, árboles, monte, oficios y personas es una forma cuidadosa de mantener viva la cuenca del Atrato y sus oficios, de invitar a sembrar y pescar, en un contexto en el que el conflicto armado y los proyectos extractivos debilitan la vida, deforestan el bosque, envenenan el río y crean despojo.

Imagen 46



Fotografía: Adriana Villamizar

Hacer memoria desde la narrativa textil les ha permitido crear nuevos vínculos, redes de apoyo, transformar su lugar de enunciación

y contestar las prácticas racistas que las excluyeron y discriminaron en su condición de “desplazadas”. El telón recuerda la fuerza de su territorio, a la vez que recuerda “la fuerza que tuvimos cuando llegamos, cuando fuimos discriminadas por ser desplazadas, en el bordado encontraron inspiración y ayuda para el sustento”.

Las mujeres de Choibá son reconocidas especialmente por sus muñecas negras, las que nacieron como un regalo para sus hijos en la navidad de 1998 en medio de la toma del Coliseo. Los paisajes y espacios que resalta el telón se complementan con las muñecas porque el territorio, la vida que cuidan y defienden incluye sus cuerpos; no son dos cosas separadas. Cuando hablan de las muñecas insisten en que estas representan su negritud y su identidad: muñecas que recuerdan la infancia y las muñecas que les hacían sus madres en las comunidades rurales con retazos. Las primeras muñecas representan la tristeza de estar lejos de su territorio; fueron muñecas hechas con mucho dolor. Pero continuar haciendo, mantener vivo el encuentro con otras mujeres, aprender ese oficio, les permitió reconstruir modos de subsistir en una nueva ciudad.

Desde el taller de costura y el apoyo que han recibido de Ursula Holzapfel, de la Comisión Vida, Justicia y Paz, las casas en la ciudad fueron tomando forma, con retazos de antiguas casas, madera de sus comunidades en el bajo Atrato y lo poco que iban juntando con su trabajo de artesanas. Lograron tener nuevamente una casa. Muchas de ellas volvieron a sembrar sus plantas y flores, hicieron de Choibá una escuela y una nueva familia. Ese daño acumulado lleva décadas, tal vez generaciones, en irse recomponiendo, y aunque nunca se recupera del todo, lo que enseñan las artesanas de Choibá es a reclamar sus paisajes, vidas y memorias desde los nuevos espacios que se vieron forzadas a habitar.

Imagen 47



Fotografía: Natalia Quiceno Toro

El enunciado “No somos números, somos personas” acompaña varias cruces bordadas con números que sitúan el cementerio de Bellavista en Bojayá, Chocó. Este es el telón bordado a muchas manos por el colectivo de mujeres Artesanas Guayacán, donde se hace memoria del proceso de exhumación, identificación y entierro digno de los muertos de la masacre de Bojayá, que tuvo lugar el 2 de mayo de 2002. El entierro digno se llevó a cabo el 18 de noviembre de 2019, diecisiete años después. La profundidad de ese enunciado bordado y los gestos que lo componen en una larga lucha de los pueblos afro e indígenas del río Atrato nos traen materialmente las conexiones que a lo largo de este capítulo hemos trazado entre las vidas ribereñas y el bordado. La necesidad de protección del río para el sostenimiento de la vida de las comunidades atrateñas implica comprender las dimensiones más que ambientales que constituyen esa vida ribereña. El movimiento que posibilita el río

es también el mantenimiento de la vida y cuidado de los muertos, la pervivencia de las prácticas mortuorias.

La guerra en Colombia ha dejado miles de muertos insepultos, desaparecidos, cuerpos sin identificar. Fosas, cementerios abandonados y tumbas sin nombres son legados de la guerra que configuran lo que la geógrafa colombiana Diana Ojeda (2015) ha llamado paisajes cotidianos del despojo. El proceso de exhumación, identificación y entierro de las víctimas mortales de la masacre puso en escena debates sobre los sentidos de los duelos abiertos. Allí, palabras como cerrar, armonizar, descansar se asociaron con debates sobre esclarecimiento, reparación y medidas de satisfacción de las víctimas. El contexto de los diálogos de paz en La Habana y el reconocimiento de responsabilidades por parte de las FARC frente a las comunidades bojayaceñas en 2015 logró comprometer a diversas instituciones para emprender un trabajo de saldar una de las tantas deudas con las víctimas de Bojayá para, en ese camino, los sobrevivientes cumplir las obligaciones espirituales con sus muertos.

Para algunas de las mujeres de Bojayá que retornaron a su pueblo después de la masacre del año 2002, las vidas que se perdieron estaban vinculadas a los conocimientos locales, con las 102 personas asesinadas en la masacre también se perdieron saberes y prácticas que sustentaban la vida en comunidad. Asimismo, recomponer la relación con los muertos diecisiete años después implicó recomponer relaciones con el río que se habían también fracturado en la reubicación de su pueblo lejos del río en una intervención del Gobierno nacional en 2007. Una de las principales consecuencias de la reubicación posterior a la masacre fue la ruptura de las conexiones entre río, monte y gente, la pérdida de la autonomía alimentaria y la dependencia del dinero para sobrevivir (Quiceno, 2016).

En el salón comunitario del grupo Guayacán en el pueblo de Bellavista en febrero de 2023 se encontraron mujeres bordadoras y cantadoras para hacer memoria del proceso de exhumación.

Recordar el balance de un trabajo intenso después de más de una década de lucha se logró concretar en noviembre de 2019. La elaboración colectiva del telón *Exhumación e inhumación y entierro digno. Nuestras víctimas, 2 de mayo de 2002. Bellavista - Bojayá - Chocó - Colombia* implicó hacer memoria de los diferentes momentos por los que pasaron los cuerpos de sus familiares asesinados en una experiencia sistemática de violación de sus derechos y sobre todo de su dignidad. En esos diversos momentos trazados en la conversación, la representación colectiva y el bordado cuidadoso a muchas manos, también emergió la memoria de líderes y lideresas fallecidos que fueron fundamentales en el camino por alcanzar un entierro digno. Después de acordar los momentos, personajes y narrativa que tendría el telón, un grupo de jóvenes embera liderado por Heidy Palacios, hija de uno de estos líderes fallecidos, hicieron un hermoso trabajo de dibujo para guiar a las bordadoras en el trabajo que se extendería durante dos meses circulando el telón entre diversas casas para bordar en el tiempo libre y bordando de forma simultánea cuando se encontraban en el espacio colectivo del grupo Artesanías Guayacán.

Este telón ha emprendido varios viajes y participado de diversos espacios de acción ritual y política, entre ellos la conmemoración de los veintiún años de la masacre, la participación con la voz de las cantadoras en un intercambio de conocimiento sobre exhumaciones y conocimientos mortuorios con naciones indígenas de Canadá en mayo de 2023, así como la exposición “Todos los ríos el río”, una muestra de diversas obras de arte y objetos que invitan al dialogo sobre los ríos en Colombia con un foco en la vida del río Atrato.

Aprender con los textiles elaborados por estas artesanas permite acercarse a los hilos que organizan la vida en común cuando esta ha estado atravesada por un entramado de violencias. Desde los textiles y su oficio como artesanas, estas mujeres rehabilitan conexiones y relaciones que han sido destruidas por la guerra. Estas recomposiciones son siempre parciales, como diría Donna

Haraway, pues como bien lo muestran los tres telones, y sus contextos de emergencia, las diversas violencias se ven enmarañadas con las resistencias cotidianas porque la amenaza es permanente.

Conclusiones

Vidas ribereñas controladas, confinadas y contaminadas son lo que produce actualmente la continuidad de la guerra, la idea de que reparar o restaurar lo dañado es comenzar desde cero en lugares “vacíos”, sin conocimiento y apuestas de futuro, así como la proliferación de modos de vida mercantilizados dependientes del dinero, donde proliferan prácticas como las economías extractivas, el narcotráfico y el asistencialismo. La producción de estas vidas tiene en común el bloqueo del movimiento como fuerza vital de los pueblos ribereños. Moverse, embarcarse, activar a través del movimiento las fuerzas necesarias para la reproducción de la vida. Todo ello es capturado en un modelo de inmovilidad, de sujetos a la espera, o de sujetos confinados. Atentar contra los modos como los pueblos sustentan y buscan reproducir sus modos de vida es entonces una modalidad que cada vez más encuentra estrategias más sofisticadas, una modalidad de despojo, que no solo atenta contra modos de propiedad colectiva o apropiación de recursos. Aquí vemos cómo reconfigurar o impedir las prácticas cotidianas de movimiento en las comunidades se convierte en un dispositivo potente para atentar contra las prácticas de reproducción de la vida.

Los textiles elaborados por los grupos de mujeres de Artesanías Choibá y Artesanías Guayacán traen al presente la vida ribereña despojada y la reivindican como posible, como deseable. El hacer textil les permite a las mujeres emprender diálogos intergeneracionales sobre lo sucedido en medio del conflicto armado y activar pedagogías textiles para la paz (González et al., 2022). A pesar de que son consideradas prácticas menores que no tienen

incidencia en las apuestas políticas colectivas, estos trabajos, desde los espacios de costura, comadreo y creación, defienden el territorio bordando y cantando. En última instancia, son prácticas de cimarronaje para las mujeres que han huido de la guerra y deben enfrentar el reto de hacer la vida nuevamente. Prácticas que ponen en marcha “políticas de la habitabilidad” (Langwick, 2018), es decir, que reavivan fuerzas para hacer lugares, tiempos y cuerpos habitables nuevamente.

Esas prácticas y materialidades textiles no solo narran, nombran o representan horrores y dolores. Las mujeres artesanas reivindican en sus prácticas el sostenimiento de modos de vincularse entre ellas, con su pueblo y su territorio. Desde el hacer textil podemos ver como crear ecologías del duelo es también crear ambientes donde las personas, los cuerpos y sus historias puedan afectarse mutuamente sin dañarse más, mediadores como los textiles o los cantos son claves para permitir esta creación de espacios compartidos, de relaciones de cura que hacen el trabajo del duelo algo colectivo, un trabajo que pasa por restituir la posibilidad de ser y pensarse con otras, pero también con su río, sus muertos, su territorio.

Bibliografía

Baptiste, Brigitte (2018). Negociar con ríos. *Revista Semana*. <https://www.semana.com/opinion/articulo/la-importancia-de-los-rios-columna-de-opinion-de-brigitte-baptiste/557113/>

Berman-Arévalo, Eloísa (2017). *Making Space in the “Territorial Cracks.” Afro-Campesino Politics of Land and Territory in the Colombian Caribbean* [Tesis de doctorado]. University of North Carolina at Chapel Hill Graduate School.

González-Arango, Isabel et al. (2022). Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*, 79, 126-144.

Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Hernández-Reyes, Castriela (2019). Black Women's Struggles against Extractivism, Land Dispossession, and Marginalization in Colombia. *Latin American Perspectives*, 46(2), 217-234.

Langwick, Stacey Ann (2018). A Politics of Habitability: Plants, Healing, and Sovereignty in a Toxic World. *Cultural Anthropology*, 33(3), 415-443.

Londoño, Sterlin (2018). Atrato: majestuoso y ancho río. En *Majestuoso Atrato. Relatos bioculturales del río: reflexiones académicas y comunitarias de realidades y futuros del Chocó*. Fundación Heinrich Böll.

Meza, Carlos Andrés (2018). El caso de la minería mecanizada ilegal en el municipio de Río Quito, Chocó. En Fundación Heinrich Böll, *Majestuoso Atrato. Relatos bioculturales del río: reflexiones académicas y comunitarias de realidades y futuros del Chocó*.

Ojeda, Diana (2016). Los paisajes del despojo: propuestas para un análisis desde las reconfiguraciones socioespaciales. *Revista Colombiana de Antropología*, 52(2), 19-43. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/27>

Ojeda, Diana et al. (2015). Paisajes del despojo cotidiano: acaparamiento de tierra y agua en Montes de María, Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 54, 107-119.

Quiceno, Natalia (2016). *Vivir Sabroso. Luchas y movimientos afro-atrateños en Bojayá, Chocó*. Universidad del Rosario.

Quiceno, Natalia (2021). *Bordar, cantar y cultivar espacios de dignidad: ecologías del duelo y mujeres atrateñas*. San José: Universidad de Costa Rica, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, CALAS-Laboratorio Visiones de Paz.

Salazar, Ángela (19 de mayo de 2020). Los ríos tienen alma, hay que recuperarla. *Comisión de la Verdad*. <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/blogs/los-rios-tienen-alma-hay-que-recuperarla>

Vergara, Aurora (2014). Cuerpos y territorios vaciados ¿En qué consiste el paradigma de la diferencia? ¿Cómo pensamos la diferencia? *Revista CS*, 13, 338-360.

Un hilo llamado *Cuenda*

“¡Te prometo que haré retumbar tu nombre en todo el mundo!”

Laura Valencia Lozada, Jorge Linares Ortiz y Katia Olalde

■ Doi: 10.54871/ca26ns11

Además cada historia de la gente estaba recorrida de mucho sufrimiento, pero también de muchas ganas de vivir y de resistencia. A pesar de su sentido para desenmascarar el horror, la focalización en el daño corre el riesgo de victimizar a los sobrevivientes. El testimonio tenía que ayudar a reconocer el dolor pero, a la vez, a recuperar la dignidad que los agentes de la violencia habían tratado de despojarle a la gente.

Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado
de Guatemala

Nos quitaron todo y solo nos dejaron nuestra dignidad y ese amor que le tenemos a nuestros seres queridos que buscamos.

Araceli Rodríguez

El siguiente texto presenta varias voces: las de las mujeres que han recorrido los senderos de la búsqueda de sus familiares, compañeras infatigables que, de innumerables formas, han abierto las puertas de un cambio en la justicia en México; también se encuentran

las voces de quienes cuentan aquí la historia, pero reconociendo que la cercanía, el acompañamiento y el diálogo con las otras voces es indispensable. Es una suerte de no hablar por el otro, sino de escribir una historia compartida y tejida desde un hilo llamado *Cuenda*.

Desde esa urdimbre de voces y registros comenzamos con las palabras que Araceli Rodríguez escribió para su hijo Luis Ángel León Rodríguez, desaparecido el 16 de noviembre de 2009 en Ciudad Hidalgo, Michoacán. Luis Ángel, policía federal, fue comisionado junto con otros seis policías a la Secretaría de Seguridad Pública Municipal en Ciudad Hidalgo, Michoacán. Los siete policías federales fueron enviados a esta comisión sin seguridad y con sus propios medios a pesar del contexto de violencia que se vivía en la zona. Así, el 16 de noviembre de 2009, los siete policías federales y un civil, salieron de la Ciudad de México. A las 15:00 horas, se tuvo el último contacto con ellos. Hasta el momento todos siguen desaparecidos.

La carta de Araceli Rodríguez dirigida a su hijo fue escrita durante la preparación de la acción *Cuenda* en el marco de la Caravana al Sur, llevada a cabo por el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD) del 9 al 19 de septiembre de 2011.

Luis, hijo, toda mi vida te pertenece, porque cuando supe que en mis entrañas tenía el latido de un ser que daría felicidad a mi vida, mi pensamiento fue recibirte entre mis brazos, darte las gracias por elegirme a mí como tu mami, y llevarme la responsabilidad de velar por ti cada instante, enseñarte a que tuvieras noción de cuál era el día y la noche, porque tan acostumbrado estabas a que Mami hacía todo por ti. Cuando llegaste a este mundo, te costó trabajo valerte por ti mismo, pero para mí no hubo cansancio, cuidarte, protegerte y enseñarte a caminar, abriendo tus alitas para volar, y empecé a darte cuenta que ibas creciendo, y eso me hacía estar feliz.

Pero esa felicidad la destrozó la mano mala del hombre que te arrancó de mí sin poder defenderte y me dejó en un abismo de dolor.

Sabes, Luis Ángel, hay momentos que prefiero mantenerme dormida y anestesiar mi dolor, porque sin ti nada es igual y te digo jamás dejaré de buscarte, tengo la gran esperanza de algún día volverte a ver ¿Cuándo? ¿No sé? Pero estaremos juntos porque tú y yo nos amamos.

Tu
Mami

Ara (carta de Araceli Rodríguez dirigida a Luis Ángel León Rodríguez en el taller de *Cuenda*, septiembre 2011)

Cuenda se enmarca en los procesos de movilización del MPJD que produjeron tres Caravanas bajo el sentido de caminar juntos para quitarse el miedo durante el sexenio de Felipe Calderón y su llamada guerra contra el narco. Este caminar juntos ha producido un entrelazamiento de historias de resistencia, un sentido recíproco del enunciado: “Yo lucho para que lo que me pasó a mí no te pase a ti nunca” (Cinematrack [@cinematrack9484], 31 de enero de 2012). *Caminar juntos* requiere entenderse bajo el sentido de movilizar para desplazar lo que ya está, por definición, ocupado por los enunciados del poder. Poner un pie en esa plaza, hacerse un hueco, hacer algo distinto, dar lugar a una manera diferente de hablar para decir eso que se tiene que decir sobre lo que ha faltado y está ausente (Olalde, 2019, p. 338). Ese *caminar juntos* puede pensarse con esas intervenciones realizadas desde el arte y el activismo, esas prácticas que han participado de la relación entre política y crisis asumiendo su vitalidad en riesgo, desde un sentido que propone el encarar, en las coordenadas de la supervivencia, procesos de activación en los modos de hacer y representar en el reclamo por la justicia (Linares Ortiz, 2013).

Imagen 48. Registro de la acción Cuenda en Paseo de la Reforma, Ciudad de México, diciembre de 2011



Fotografía: Alejandro Meléndez. MPJD. Archivo Cuenda

Cuenda se asume como un trabajo de arte, pero que ha tenido lugar en el interior de un movimiento social de familiares de víctimas¹. Desde ahí ha producido una discursividad que implica el trabajo artístico y las demandas colectivas. El trabajo del arte se ha desdoblado hacia un interés más amplio y complejo expresado por el dolor en el marco de la violencia y la descomposición social. No es un trabajo del arte tan solo sujeto a las contingencias convencionales de su propio campo, sino que ha concebido la operación arte como una línea persistente –un hilo– en la trama compleja de la búsqueda de las personas desaparecidas. La labor de *Cuenda* asume el cuestionamiento crítico y participa como un activo político

¹ A lo largo de todo el texto empleamos el término víctima en el sentido legal que se denomina en la Ley General de Víctimas publicada en el Diario Oficial de la Federación el 9 de enero de 2013: “Se denominarán víctimas directas aquellas personas físicas que hayan sufrido algún daño o menoscabo económico, físico, mental, emocional, o en general cualquiera puesta en peligro o lesión a sus bienes jurídicos o derechos como consecuencia de la comisión de un delito o violaciones a sus derechos humanos reconocidos en la Constitución y en los Tratados Internacionales de los que el Estado Mexicano sea Parte (Ley General de Víctimas)”.

en una nueva figuración de la realidad, en un nuevo enunciado, en una multiplicidad de agenciamientos: se abre el hilo y se despliega para envolver y desenvolver, como acción política en el espacio monumental, pero también en los talleres, como hilo que teje en medio de la formación del cuerpo político de las buscadoras y su escritura de cartas; una presencia que muestra y expone la ausencia; que deja la huella pública en términos de la denuncia de las violaciones graves a los derechos humanos que genera la desaparición de personas.

Cuenda es un hilo que se envuelve y desenvuelve en ese mar de enunciados que se expresan de otra manera, que se hace madeja, se enrolla y se tiende sobre la plaza y los cuerpos que se movilizan, *Cuenda* se encuentra en movimiento continuo. Es ese cordoncillo de hilos que recoge y adquiere la forma de madeja para que no se enmarañe en su propio pliegue, en su propia envoltura. Pero a su vez, en el entramado doloroso de la desaparición en México, desde el año 2011, *Cuenda* se desenvuelve como un hilo de algodón negro cuya longitud representa el volumen –calculado con la altura y peso– del cuerpo de una persona desaparecida en México.

El trabajo consiste en envolver monumentos públicos o el propio cuerpo con esa cuerda negra, con esa longitud de cada cuerpo desaparecido medido, puesta críticamente en superficies monumentales o a modo de potencialización del cuerpo sobre la piel de los activistas y los familiares de las personas desaparecidas.

Cuenda involucra trabajar en un taller de manera directa con las víctimas. Primero realizamos un círculo, tomando un extremo del hilo en el que todos se integran. Nos agarramos de las manos, y yo corto el hilo, midiendo la superficie de todos nosotros. Realizamos algunos ejercicios con técnicas psicocorporales y de la danza; dinámicas para que participen las familias.

Con las víctimas ha sido todo muy sutil, con cada caso es diferente, con algunas he trabajado en el taller, en las caravanas, apoyando en los proyectos de intervención y colaboración de algunas piezas.

Después, se trabaja un cuestionario que evoque la memoria personal y, posteriormente, en la elaboración de un texto, una carta dirigida a la persona que aman, que buscan, una memoria silenciosa, siempre respetuosa y con permiso.

Durante el taller, cada quien escribe en silencio.

Después de la actividad, se trabaja con la medición del cuerpo, con las madejas. Algunas no toman el taller, pero hacen el cuestionario (Valencia, en Linares Ortiz, 2013, pp. 300-301).

Imagen 49. Registro del taller Cuenda, Ciudad de México, 2011



Fotografía: Brenda Ortiz. Archivo Cuenda

En diciembre del 2011 se involucraron colectivamente con las cuendas trece estatuas de 180 x 60 cm de personajes históricos del siglo XIX en la zona peatonal del Paseo de la Reforma en la Ciudad de México.

“Araceli, tu cuenda está en esta estatua”, Araceli se acerca donde se encuentran unas señoras que miran un listón que cuelga de una estatua de Av. Reforma, envuelta por completo con una cuerda negra. Araceli escucha a las señoras: “esto no es verdad, no puede ser”. Araceli espeta: “sí, es verdad, yo soy la mamá”, en alusión al nombre de su hijo que se lee en el listón. Las señoras se sorprenden y abrazan a Araceli. Es la historia [...] de una ausencia (Valencia, en Linares Ortiz, 2013, p. 298).

Imagen 50. Registro de la acción Cuenda en Paseo de la Reforma, Ciudad de México, diciembre de 2011



Fotografía: Brenda Ortiz y video: Andrés Villalobos. MPJD, Seminario de Medios Múltiples, ENAP, UNAM, Centro Cultural de España, AECID. Archivo Cuenda

Esta acción fue parte de un mitin realizado por el MPJD en protesta por el asesinato del activista Nepomuceno Moreno en Sonora, la desaparición de los activistas Trinidad de la Cruz Crisóforo “Don Trino” de Ostula, y Eva Alarcón y Marcial Bautista, campesinos ecologistas de la sierra de Guerrero.

Hay algo que ocurre en esta labor del tejido sobre los monumentos: la paradoja de mostrar la ausencia. Ante la ley, ante la insuficiencia del Estado en la dimensión terrible de la desaparición, la desgarradura expone la insuficiencia del lenguaje para expresar el grito, el dolor y el agotamiento; al mismo tiempo, la insuficiencia de la palabra institucional queda marcada por su fracaso; la lengua se tuerce en la dimensión opaca, pero al mismo tiempo, la acción política se actualiza sobre la dimensión inexpresable: se muestra la ausencia a través del hilo negro. Las voces de *Cuenda*

producen torceduras de la lengua para no sucumbir a lo terrible. Pero su singularidad no preexiste, sino que está produciéndose cada vez en la medida en que sacuden el mundo que les fue dado, en la medida en que se envuelven y se desenvuelven frente a la terrible experiencia de la desaparición.

He ido a lagunas, a cerros, a buscar con autoridades al lugar donde declaran que fueron los hechos y no hay nada, solo la desolación de la tarde nublada y un aire tenebroso que cala los huesos, porque anuncia que ahí pasó algo muy cruel. Con perros preparados y con peritos, he recorrido un cerro, visto un hoyo grande en el cerro “La coyota”, en Michoacán, donde dicen que fueron enterrados sus restos, pero el tiempo, la intemperie, la lluvia se han llevado lo que quedó, no hay nada y ahí, en ese lugar, hice una cruz con baritas que recogí del piso y escribí en una hoja unas palabras para mi hijo:

Hijo este fue el último lugar que quizá pisaste y digo quizá, porque así mis oídos escuchen que te destrozaron, yo seguiré buscando incansablemente, hasta encontrarte.

Mi fe es tan grande, ¿cuándo? no sé, pero algún día nos volveremos a encontrar y ya nadie nos separará. (Rodríguez, 2013, p. 120)

“¡Te prometo hijo, que haré retumbar tu nombre en todo el mundo!” (Rodríguez, 2013, p. 119)

¿A qué se deben los cambios de la expresión desde esta torcedura? Podemos recurrir a los términos académicos de la vena sociológica y política como la caracterización de un sistema de crueldad en México articulado en los discursos y facticidades de la llamada guerra contra el narco, la violencia estructural que produce sistemáticamente desigualdades desgarradoras, y enfatizar la quebrada relación entre la demanda ciudadana por la justicia ante las desapariciones y la inoperancia en la respuesta a ella desde el ejercicio institucional; sin embargo, llama la atención ahora lo que se dice y se expresa en esas vitalidades buscadoras de los cuerpos ausentes, en esos envolvimientos y desenvolvimientos. Se trata de

una postura que resiste ante el avasallamiento de lo cruel en cada uno de los trámites de búsqueda o de las verbalizaciones cosificantes sobre los cuerpos, lo que resiste a cada condicionamiento del relato de hechos en un expediente sobre una subjetividad desgarrada. La resistencia apalabra, más allá del dato o la cifra, en pos de una historia de afectos y de ternura, en pos de una evocación.

En México esa singularidad de las voces de *Cuenda* fue cada vez el caminar juntos, el entrelazamiento de las historias en las movilizaciones de búsqueda. Cada línea de fuerza que se ha expresado en los diferentes senderos de las familias buscadoras ha dejado ese matiz en la expresión por la justicia y, al mismo tiempo, ha marcado un camino sobre las historias de lucha que muestran lo ausente; pero este movimiento presenta a su vez otras paradojas: los senderos llenos de angustia y perseverancia; la demanda de justicia y la denuncia que apunta a las autoridades.

No obstante, ese matiz de exigencia de justicia ante las autoridades inoperantes no deja de acumular escenas de crudeza sobre las distintas situaciones de los cuerpos buscados, hallados o que se mantienen desaparecidos. Pero ese matiz que se revuelve entre la crudeza y la exigencia no solo está marcado por esas huellas, sino también por los elementos poéticos que acompañan la búsqueda. La torcedura de la lengua produce una palabra en términos de lo poético político. El trabajo de *Cuenda* está marcado por el matiz poético que acompaña la lucha política y que distribuye su tejedura en el corazón de la paradoja: una poética política que muestra la ausencia. *Cuenda* es una torcedura de la lengua que nunca renuncia a la política por la justicia para las personas desaparecidas, pero al mismo tiempo es una política que construye una palabra singular dentro de las discursividades funcionales del sistema político y legal tradicional. Busca dar presencia a lo ausente.

A propósito de las historias contadas, queremos resaltar aquí este tercer matiz poético, a manera de torcedura de la lengua, que se juega en las diferentes acciones que han permeado las labores de búsqueda de los familiares:

Decidí encontrar el sinsentido de mi vida, dando sentido a la vida de otras personas, abrazando y escuchando a la gente que, como yo, está viviendo en carne propia el dolor al igual que vivo día a día. Porque con todo lo que yo recorrí, aprendí a defender mis derechos y ahora enseño a la gente a exigir los suyos y les acompaño dando seguimiento a sus casos en las diferentes instituciones. Me gusta, porque me doy cuenta de que eso me da energía y un cauce a mi vida (Rodríguez, A., en Villanueva et al., 2013, p. 121).

Puede entenderse la torcedura a su vez como un matiz político y social de las pequeñas cosas, registro de lo infraordinario, en los términos de hacer presente lo que hace falta en su minucia, de entrelazar las historias, el registro de lo pequeño, la persistencia de llevar el registro (tomar el hilo) para acompañar a *quien sea*.

Nuestra defensa y nuestra herramienta siempre fue la documentación, porque si a ellos se les olvidaba cuándo nos habían recibido o qué nos habían dicho, a nosotros no, porque lo teníamos escrito. Escribíamos todo como cartas. [...] fue documentar desde un principio todo: tiempo, modo lugar, quién nos atendía, qué cargo tenía, qué dependencia era.

Después empecé a estudiar la secundaria, la preparatoria. Entre todo lo que hacía, tomé talleres, conversatorios, diplomados y ponencias a nivel nacional e internacional, irme a Estados Unidos con Laura por un mes con el MPJD. Yo seguí estudiando hasta llegar a la licenciatura en Derecho. Ya me gradué. Y ahora estoy terminando la maestría en Ciencias Penales. Pero yo aprendí que la justicia sí puede existir y la veo reflejada en la Ley General de Víctimas que no teníamos. Fue un logro de las familias y para las familias. No solo fue el MPJD, sino de las familias para las familias. Luchamos mucho por esa ley, dormíamos en la Cámara de Senadores afuera, en la Cámara de Diputados. Corríamos de un lugar a otro para que nos fuera concedida. Fue justicia.

Después, la Ley de Desaparición Forzada con el Movimiento por nuestros Desaparecidos en México también es justicia porque ya al menos tenemos leyes que a las familias nos ayudan a tener

herramientas para poder seguir exigiendo verdad, justicia, memoria y no repetición. Pero, pues además, la LGV te lleva a que si tienes tu caso súper bien documentado y muy probablemente ya hay personas sentenciadas. Yo les digo a personas que acompaño: “Lean la ley. Lean la LGV” (Rodríguez, 8 de diciembre de 2022).

Se trata ahora de una línea o más de una línea, una línea como un hilo que va sobre esos cuerpos, persistente ante el mundo, encontrando sus maneras de ser. Se dice de un hilo doloroso que reconstruye los nombres de los seres que le faltan en la envoltura del cuerpo propio, o se dice de un bordado de palabras que van encontrando su superficie para mostrarse y exigir ante la desaparición, ante el Estado: “Que aparezcan con vida”.

El trabajo con las cuendas adquirió otro matiz al alcanzar el proceso que inició como cuerpo colectivo: en agosto del 2012, durante una caravana realizada por el MPJD en Estados Unidos, activistas y familiares de las víctimas de la llamada “guerra contra el narco” de ambos países, propusieron cubrir sus propios cuerpos con las madejas frente al City Hall de Los Ángeles, como un acto de resistencia en la línea de la no-violencia (*ahimsa*) inspirada por Gandhi.

María Coronado, esposa de Mauricio Aguilar Leroux, desaparecido en Veracruz; el activista y coordinador de la organización Stop U.S. Arms to Mexico, John Lindsay-Poland, y la artista y activista Elizabeth Muñoz, fueron cubiertos/envueltos con las cuendas mientras otro grupo de integrantes del MPJD entró al City Hall para exigir al gobierno estadounidense que asumiera su responsabilidad en el tráfico ilegal de armas a México, el lavado de dinero y la deportación masiva de mexicanos. Mientras tanto, un tercer grupo, leía una serie de cartas que las familias habían escrito durante la Caravana al sur en el 2011.

*Imagen 51. Registro de la acción Cuenda
en el City Hall de Los Ángeles, 2012*



Fotografía: Rodrigo González Olivares y video: SubVersiones (Agencia Autónoma de Comunicación), Caravana por la Paz, MPJD. Archivo Cuenda

En octubre del mismo año, ya en la Ciudad de México, un grupo de madres de personas desaparecidas y activistas deciden retomar la acción, pero ahora frente a la Secretaría de Gobernación, para exigir justicia al gobierno de Felipe Calderón antes de terminar su sexenio.

Junto con una huelga de hambre que duró siete días, cuatro familiares de víctimas y dos activistas decidieron ser envueltos con las cuendas: una de las hijas de Eva Alarcón y Marcial Bautista, campesinos ecologistas desaparecidos de la Sierra de Guerrero; Olga Reyes Salazar, activista y sobreviviente de la violencia en el estado de Chihuahua; María Elena Maldonado, madre de Carlos Palomares Maldonado, policía desaparecido; Karla Ambrosio, de la organización Iniciativa Ciudadana para Promoción de la Cultura de Diálogo, y Ricardo Gallego, activista y representante de Iglesias por la paz. Y quienes los envolvieron fueron otra de las hijas de Eva Alarcón y Marcial Bautista y los activistas: Cecilia Bárcenas, Jorge Linares Ortiz, Eugenia Ogarro, Gerardo Sánchez y Laura Valencia.

Esta segunda vez, la acción sería más compleja por el número de personas que participaron y por el desafío de cubrir el cuerpo completo de cada una; quienes envolvían tenían la opción de cortar las cuendas en cualquier momento y la persona que era envuelta podía decidir detener la acción si se sentía vulnerable o le incomodaba el hilo en alguna parte del cuerpo. Al final, quienes

habían envuelto y desenvuelto le darían una cucharada de miel a la persona que había sido cubierta. Con este fin, se organizaron sesiones de preparación antes y después de la acción durante las cuales se planeó cada paso minuciosamente con cada participante.

Imagen 52. Stills de video, registro de la acción Cuenda en la Secretaría de Gobernación, Ciudad de México, 2012



Vídeo: SubVersiones (Agencia Autónoma de Comunicación), Archivo Cuenda

El 10 de octubre del 2012, frente a una de las puertas centrales de gobernación, la acción inició como se había planeado, mientras se iban envolviendo a las seis personas y se leían las cartas escritas por las familias en un altavoz; inesperadamente, la madre de un policía federal desaparecido, Margarita Santizo, habló por primera vez en un acto público de su hijo desaparecido, Esteban Morales Santizo. Con llanto y rabia, utilizando el altavoz, la palabra desgarrada expuso su testimonio, la torcedura de la voz estremeció y retumbó en los cuerpos de quienes asistían y participaban en la acción:

Yo no lo voy a aceptar, yo voy a luchar para que no lo den por muerto a mi hijo, porque así se acaba todo, todo. ¿Con qué voy a andar, con qué cara voy a andar pidiendo que busque yo a mi hijo, si ya lo van a dar por muerto? No lo voy a permitir, primero me matan a mí, que darlo por muerto a mi hijo Esteban, porque era un policía, un simple policía. No hay justicia, no hay justicia para yo que soy pobre, no tengo suficiente dinero para buscar a mi hijo, nada más ando tocando puertas y puertas pidiendo ayuda de limosna.

Vivo yo quiero a mi hijo, vivo yo quiero a mi hijo señor presidente. Yo no quiero dinero, yo no quiero dinero como hacen que les pagan

a las esposas para que se queden calladas, yo no, yo quiero a mi hijo, mi hijo. Pido justicia, justicia pido, pido justicia. Yo no soy nadie, no soy poderosa, yo no soy poderosa por eso no hay justicia. Hay justicia para los poderosos, a esos luego los encuentran, encuentran a los asesinos, luego luego los agarran. Pero yo no soy nada, yo no soy nada por eso no me hacen justicia, lo primero que hacen es darlo por muerto y pagar para que se callen la boca y ya.

Yo no quiero dinero, quiero a mi hijo. ¡Vivo se lo llevaron, vivo quiero a mi hijo!

Eso es lo que pido (Agencia SubVersiones, 2012).

La acción de cubrir los cuerpos con las cuendas se detuvo hasta que Margarita finalizó su testimonio, el llanto y el resonar de la voz de Margarita contagiaron a una de las madres participantes: María Elena Maldonado. Posteriormente, la envoltura continuó hasta el final de la acción sin cortar ningún hilo. Una vez retiradas las cuendas, la cucharada de miel y los abrazos reconfortaron a quienes participaron en la acción.

Unos días después, como se había planeado, quienes participaron y fueron envueltos se reunieron para intercambiar experiencias sobre lo sucedido durante la acción. María Elena, madre de Carlos, llegó a la reunión con un ejemplar del periódico *Reforma* del 11 de octubre del 2012. En primera plana se observaba la imagen de las personas envueltas con las cuendas frente a Gobernación, en el encabezado se leía: “Quieren a los suyos”. En la página 6 estaba una foto en el momento en el que Margarita había terminado su testimonio y María Elena, entre el dolor del llanto, había decidido continuar con la acción.

El hilo de las causas y de las voces se ha mantenido en el complejo andar de las buscadoras en México, y ha cobrado fuerza el entrelazamiento de innumerables experiencias de lucha que tuercen la lengua para presentarse en los diferentes senderos de riesgo y decir lo que hay que decir con la potencia poética política del retumbar y el estremecer. *Cuenda* surgió ahí, como corazón de

movimiento hecho de madejas: la superficie de textil clara, blanca, hueso y luego teñida de negro, ¿cuántas veces teñida de negro?

Cuenda realiza una inversión formal que se vincula con el proceso del vaciado en la escultura. La cobertura puede entonces entenderse como un molde por llenar, como un paso previo para *algo que deviene*, como un molde que puede, a su vez, configurarse como capullo, coraza o tejido sensible de un cuerpo colectivo; un contra-monumento que no muestra, sino que oculta; que no deslumbra, sino que se pliega sobre sí, que no afirma, pero sí lanza preguntas. Preguntas que potencian la fuerza imaginativa expropiada por la violencia y el miedo.

El involucramiento y desenvolvimiento de *Cuenda* sugiere un movimiento de evocación, la línea de la cuerda que circunda el cuerpo no amordaza ni captura, más bien alienta la reapropiación de la imaginación, la escritura y la voz como expresiones desde la pulsión de vida, desde el deseo de encontrarlos y encontrarnos. Evocar a su vez se refiere a ir al encuentro de *quien sea* para hacerse de una visión que reclama los afectos que se dirigen a la ausencia.

Para hacer pensable lo que se juega en el límite de lo doloroso con el envolver y desenvolver y la voz ante el riesgo es necesario abrir aquí un paréntesis sobre un texto de Freud de 1919: *Lo ominoso*. Al inicio de este texto Freud piensa el término como un tema en el que el psicoanálisis debe indagar sobre cuestiones estéticas, enmarcado en el orden de lo terrorífico: de lo que “excita angustia y produce horror”, “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?” (Freud, 1992a, p. 220). Lo que era conocido, se volvió desconocido. Me horrorizó. Portaba un secreto. Estaba oculto y ahora se muestra. Freud toma una nota de Schelling sobre lo *unheimlich* (lo ominoso): lo que estaba destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz. (Soñé que me arrancaba los ojos y así andaba. Soñé que me arrancaba los dientes y así hablaba).

En Freud, hay que decir, lo angustioso es algo reprimido que retorna. Lo familiar de antiguo –reprimido– que retorna. Lo reprimido de la pulsión, es lo que se encuentra enterrado pero que permanece vivo. Freud dice: “Lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas” (Freud, 1992a, p. 248).

Si bien hay un Freud que vincula lo ominoso a esa etapa primordial que remite a lo reprimido de los complejos infantiles, la castración o fantasía del seno materno, podríamos pensar otra parte de su obra como un momento inicial de la potencia de ser afectado: es la situación de un cuerpo que llega y que se diferencia de sí para alcanzar otro estado. Freud mismo puede pensar al organismo vivo como

una vesícula indiferenciada de sustancia estimulable; entonces su superficie vuelta hacia el mundo exterior está diferenciada por su ubicación misma, sirviendo como órgano receptor de estímulos. [...] Así, sería fácilmente concebible que, por el incesante embate de los estímulos externos sobre la superficie de la vesícula, la sustancia de esta se alterase hasta una cierta profundidad, de suerte que su proceso excitatorio discurriese de manera diversa que en estratos más profundos. De ese modo se habría formado una corteza, tan cribada al final del proceso por la acción de los estímulos, que ofrece las condiciones más favorables a la recepción de estos y ya no es susceptible de ulterior modificación (Freud, 1992b, p. 26).

Podemos decir sobre estas líneas que esa membrana que se protege de los estímulos del exterior para no desfondarse es ya una potencia: es la potencia de ser afectada por el mundo, es la potencia de mantenerse con ciertos equilibrios y que empuja: lo que, proviniendo de impulso exterior, deviene interioridad, cauce interior. Y no deja este cauce de moverse hacia afuera, de disyuntarse de sí mismo, de hacerse voz, de transcurrir hacia el mundo mientras, a su vez, se guarda. Recibir algo presupone ya una protección

anterior, y esta protección está relacionada con ese cauce hacia la interioridad o para proteger y expulsar; decir algo al mundo: una potencia que es a su vez una miríada de potencias que afectan al mundo, que pueden cuestionar lo que les viene del exterior.

De este modo, lo ominoso puede pensarse a su vez desde su inversión, como el transcurrir de una voz que se disyunta cada vez, un transcurrir que transforma la propia voz que a su vez se acompaña de otras voces. La voz nos dice sobre una situación, una situación simple: “Yo he sido arrojada al mundo” o “yo abro la puerta”. Forma una supuesta estabilidad. No obstante, la voz transcurre: Ella - Él/Ellayél ¿qué dicen, qué palabra desean mientras transcurren? ¿Cómo se acompañan? ¿Con lo alegre, con lo cruel? Repentinamente puede arribar lo otro, lo extraño a una condición, lo que provoca un vuelco en la estabilidad: una crueldad incesante; y es necesario pensarlo: ante el vuelco que produce lo extraño en términos de una crueldad, ¿cómo pienso? y ¿cómo es pensable aquello extraño en su crueldad?, ¿de qué modo incomoda y angustia?, ¿cómo afecta esta rareza la supuesta estabilidad de *él y ella* mientras se dicen, mientras viven todos los días sin encontrar? No dejan las voces de sacudirse para para seguir incluso en el extrañamiento, en el movimiento ominoso de un estado de excepción disfrazado de república democrática; en un imperio de la crueldad enmascarado como estado de derecho; en el descaro y la prepotencia del “lo hago porque puedo” revestido de libertad individual; en el clasismo, la indiferencia, el egoísmo colectivo encubiertos, en el mejor de los casos, por un interés superficial y momentáneo; en la vanidad narcisista que subyace a gestos de empatía y solidaridad.

¿Cómo decimos lo otro que hace temblar?

En *Cuenda*, lo ominoso se presenta en el sentido de la ausencia: ha salido a luz una pérdida, ¿qué pérdida? La pérdida constante de los seres queridos, de Estado, de justicia, la pérdida cada vez en

tanto no aparezcan. Quienes buscan y persisten en la búsqueda de alguna manera sobrellevan el estar continuamente azorados por la interrogante acerca lo que le han hecho al ser querido y lo que puede estar padeciendo. Se advierte una desorientación que sobreviene de un sufrimiento muy intenso (ya sea mental o físico), en esos periodos en los que el sentido de realidad se desdibuja y todo se pone en duda, esos periodos en los que la noción de uno mismo puede diluirse o perder sentido.

Pero hay otra consecuencia que toca lo ominoso: el Estado, que se asume como la casa, como el protector social y que dicta la convivencia, se ha vuelto extraño. No actúa para la protección y la casa se vuelve un lugar incierto. El cuerpo aloja la sensación de lo siniestro y requiere despejarla, movilizar a través de la voz para seguir andando, para reclamar. Entonces surgen esas voces que tratan de invertir lo ominoso, que operan sobre el sentido de aquella sensación siniestra que busca ocultarse, pero que ha salido a la luz. El proceso de *Cuenda* y, lo que fue conocido como el MPJD, implicó abrirse a la experiencia del dolor, del horror, de la desorientación... Sin embargo, en la actualidad que se mantiene desgarrada, las personas no se pierden porque se ha generado una circunstancia que les permite sostenerse ahí, con sutileza, sin reprimir y, de ese modo, hacer un espacio para algo más.

La acción de envoltura de *Cuenda* manifiesta un movimiento de inversión de lo ominoso: lo que, estando destinado a la luz, se oculta. Los ojos de quien envuelve son lo último que la persona cubierta ve antes de que la envoltura se complete. Ese cuerpo es envuelto para mostrar la ausencia, para hacerse de una quietud, para exponerse frente al público en estado quiescente.

En el envolvimiento también se inmoviliza, la cuerda impide la huida: una quietud posible gracias a la participación de los demás. Uno se pone en manos de otros: *Sostengo y me sostengo, me sostienen, sostenemos.*

En esa quietud expuesta aflora, en lo oculto, un movimiento interno. ¿Una crisálida? ¿Algo o alguien se transforma? ¿La cuenda

que circunvala la superficie corporal podría visualizarse como un *capullo*?

Según el relato de María Elena, fue después del momento en el que ella rompió en llanto cuando comenzó a entrar poco a poco en un espacio tranquilo dentro del capullo que el hilo iba tejiendo alrededor de su piel, y ahí sucedió el encuentro con su hijo Carlos, con quien desde su desaparición no había podido hablar, en este espacio tranquilo se encontraron, hablaron y se abrazaron (Laura Valencia, comunicación personal, octubre de 2012).

En el envolvimiento se crea una circunstancia propicia para la evocación. En María Elena la evocación se da como una visión.

El ocultamiento posteriormente se desenvuelve con quienes acompañan la movilización. El rostro marca lo visible entre los cordones para seguir movilizando. Cuenda opera internamente el envolvimiento para hacerse de una quietud, y traza el desenvolvimiento para continuar la marcha después del respiro; da una miel.

Imagen 53. Stills de video, registro de la acción Cuenda en Paseo de la Reforma, diciembre de 2011, Ciudad de México



Video: Andrés Villalobos. MPJD, Seminario de Medios Múltiples, ENAP, UNAM, Centro Cultural de España y AECID. Archivo Cuenda

Conclusión

Cuenda, como hilo, envuelve, enlaza, se recoge y se extiende, se guarda y se expone, crea una superficie para establecer y distinguir

un límite de lo doloroso que imposibilita o aquello que duele, pero potencia la movilización, un deseo vital que desplaza lo ocupado, que reclama y lo interpela. *Cuenda*, como acción, se desplaza, repasa y traza líneas: la línea de la escritura que recorrió el papel en esa primera carta que Araceli escribió a su hijo Luis Ángel, la línea de la carretera por la que circulaba el autobús a bordo del cual ella pudo articular esas primeras palabras dirigidas a su hijo desaparecido, la línea trazada por el recorrido de la caravana del MPJD de la que Araceli formaba parte en aquel momento, las líneas de investigación que se siguen en las búsquedas, las líneas del pensamiento, las líneas que articulan una narración o un recuerdo, las líneas trazadas por las trayectorias de vida marcadas por la ausencia de certezas, vidas trastocadas por ese *no saber* conjugado instante a instante en presente continuo.

Cuenda, como acción, se suma, desde la no-violencia, al caminar juntos en zonas cooptadas por poderes fácticos capaces, si lo desean, de llevar a *quien sea* al límite de la vida. *Cuenda* reúne, entrelaza, pero también mira de frente ese estado de fragilidad y desprotección. Propone una quietud voluntaria en lugar de la huida, propicia un estado de quiescencia en el que emerge *la fuerza para sostener y dejarse sostener*, para confiar en otros y ponerse temporalmente en sus manos, porque *¿de qué otra forma hacer vida si no es con los demás?*

Cuenda se extiende y al hacerlo enlaza, pero, al mismo tiempo, se recoge y repliega sobre sí. Entendida como una madeja en estado de latencia, como una materia *lista para formar parte de algo indeterminado por venir*, *Cuenda* expresa la fuerza de esa determinación de permanecer en lugar de emprender la huida y de abrirse a alguien más en circunstancias límite. Como metáfora, *Cuenda* expresa la voluntad de tender puentes en situaciones en las que uno se lo juega todo, en las que es posible experimentar vívidamente el dolor y lo ominoso sin sofocarse, aislarse o paralizarse.

Cuenda, como esa materia que busca *formar parte de algo indeterminado por venir*, sigue creando/tejiendo nuevas tramas con las

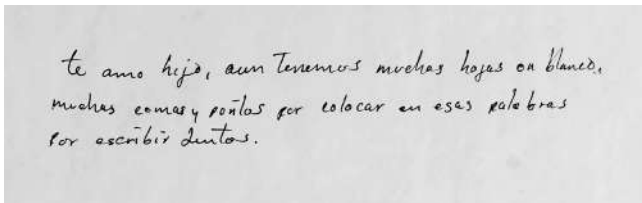
buscadoras en talleres de escritura; desde *ese amor que le tenemos a nuestros seres queridos que buscamos*, juntas elaboran un tejido sensible para mostrar la ausencia, un puente político-poético de afectos y ternura al formular respuestas a la pregunta: “¿Qué mensaje de amor y de esperanza le escribirías al ser querido que estás buscando si lo tuvieras frente a ti?”.

En la organización de uno de estos talleres, el 30 de agosto de 2022, el Día Internacional de las Víctimas de Desaparición Forzada, Laura Valencia Lozada y Belén González (de la Asociación Madres en Búsqueda Belén González, de Coatzacoalcos, Veracruz) se encontraron al finalizar un mitin organizado por colectivos de familiares de personas desaparecidas y el colectivo Huellas de la Memoria frente a la Fiscalía General de la República. Belén había viajado desde Coatzacoalcos para colocar la impresión de las huellas de su búsqueda frente a la fiscalía, junto con la foto de su hijo Jacob Vicente, desaparecido forzosamente en Veracruz el 25 de septiembre de 2015. Al finalizar el mitin Belén le entregó a Laura la carta que le había escrito a Jacob.

Cerramos el texto con las palabras que Belén dejó escritas a mano en una hoja de papel *bond* blanco (imagen 54):

te amo hijo, aún tenemos muchas hojas en blanco, muchas comas y puntos que colocar en esas palabras por escribir juntos (Belén González, carta dirigida a Jacob Vicente en agosto de 2022).

Imagen 54. Registro carta Belén González, escrita para el taller Cuenda, agosto de 2022



Bibliografía

Agencia SubVersiones (2012). *¿Dónde están?* [Video]. [En archivo de Cuenda].

Cinematrack [@cinematrack9484] (31 de enero de 2012). En los Zapatos del Otro [Video]. YouTube. [Spot de la campaña “En los Zapatos del Otro” organizada por el Colectivo “El Grito más Fuerte” en sociedad con el “Movimiento por la paz con Justicia y Dignidad”]. <https://www.youtube.com/watch?v=WRvWxOfNvxE>

Freud, Sigmund (1992a). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 17 (1917-19)*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, Sigmund (1992b). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 18 (1920-22)*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ley General de Víctimas de 2013. 9 de enero de 2013. D.O.F. tomo DCCXII No. 7 [Última reforma publicada el 25/4/2023].

Linares Ortiz, Jorge (2013). México, la violencia y la cultura. Prácticas artísticas y culturales en conflictos extremos. En Marcela País Andrade y Ahtziri Molina (comps.), *Cultura y desarrollo en América Latina: actores, estrategias, formación y prácticas* (pp. 294-322). México: De la Vega.

Linares Ortiz, Jorge (2021). El otro y el extrañamiento de sí. Enunciaciones problemáticas del arte y la antropología. *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 7(13), 313-330.

Olalde, Katia (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. México: Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales.

Rodríguez, Araceli (2013). Luis Ángel León Rodríguez. Historia de vida. En Roberto Villanueva et al. (comps.), *Pasos para la Memoria. Manual de Documentación de Casos de Víctimas de Violaciones de*

Derechos Humanos y del Delito (pp. 112-121). México: Cencos, Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, Fundación San Ignacio de Loyola.

Rodríguez, Araceli (8 de diciembre del 2022). Cómo pensar la justicia en un país que desaparece cuerpos [intervención de Araceli Rodríguez]. *Segundo encuentro de artes desde la privación de la libertad*. Rule Comunidad de Saberes, México. https://www.facebook.com/watch/live/?extid=WA-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&mibextid=2Rb1fB&ref=watch_permalink&v=474434821421860

Sangre de mi sangre

Estética, política y resistencia

Alina Peña Iguarán

■ Doi: 10.54871/ca26ns12

*No dejen de tejer, porque el día que ustedes dejen
de tejer, nosotras dejamos de buscar.*

(Amiga, familiar y conocida
de una desaparecida)

En México los últimos dieciocho años han estado signados por la militarización del país bajo el argumento de sostener una política de seguridad al declarar la guerra contra el crimen organizado. Las violencias que se han desatado e intensificado desde entonces conforman un repertorio perverso de muertes, feminicidios, ausencias e imágenes mórbidas que producen terror. Sin embargo, estas violencias, aunque avasallantes, son encaradas por procesos de resistencia social. En 2012 Francesca Gargallo escribió el texto que acompañó una de las primeras publicaciones colectivas sobre la activación de los pañuelos bordados.¹ Una publicación que ante-

¹ En 2014 la complicidad y colaboración entre academia y organizaciones no gubernamentales logró la publicación de *Bordados de paz, memoria y justicia. Un proceso de visibilización*, que consiguió reunir el trabajo de veintinueve colectivos de bordadoras en México y el extranjero que se reunían en plazas, jardines, universidades, centros culturales, etc. La acción consiste en hilvanar sobre pañuelos blancos los nombres de

pone al horror las fotografías de personas bordando, tomando el espacio público y entablando interacciones inesperadas. Gargallo abre su participación diciendo:

En un país donde la frase que se escucha con más frecuencia es “ya no se puede salir de casa”, bordar en un espacio público es revolucionario. Como la aguja que entra en la tela, la persona que se presenta a bordar penetra en el tejido social. Se mete a la calle como punzón enhebrado de voluntad y recupera el derecho a la movilidad de todo el colectivo humano. Bordar se vuelve entonces un arma moral: la que teje la historia de una víctima, la que resiste la compulsión de guerra y promueve que la gente vuelva a hablarse.

Bordar en las banquetas, las escaleras, las glorietas, los parques de México, hoy, es un ejercicio profundo de no violencia, una acción directa de promoción de la paz. Concurre a un acto de arte, una redefinición práctica de la estética, una gestión por la vida que restauran la plaza, la calle, el jardín que fueron mancillados por una muerte que se empeña en sembrar terror (Gargallo, en *Colectivos Bordados por la paz*, 2014, p. 53).

A la distancia, las imágenes del libro recuerdan un tiempo anterior de convocatoria colectiva y ejercicio participativo. En Guadalajara esos encuentros sucedían en el Parque Rojo,² como la gente coloquialmente lo llama. Era el año 2012 y un grupo de mujeres hacían el llamado desde su página de Facebook. Se reunían los domingos

personas desaparecidas, asesinadas desde el inicio de la intensificación en 2006 de la militarización del país.

² El Parque Revolución fue diseñado en 1935 por el arquitecto Luis Barragán en lo que antes fue la penitenciaría de la ciudad, como uno de los proyectos de la modernización de la ciudad. Ahora este espacio cobija actividades muy variadas: un grupo de gente que baila con el hula-hula, acróbatas que enseñan a otros a jugar con las telas que cuelgan de uno de los árboles más altos; un grupo de jóvenes que juegan voleibol; las bordadoras de pañuelos por la paz que se reúnen cada quince días; un taller de sensibilización de la población trans, y la Colectiva Hilos. Aquí también, pero bajo tierra, está la Estación Juárez del Tren Ligero; sus muros de ingreso están pintados con consignas de protesta que han ido inscribiendo los movimientos feministas durante las marchas del 8M (8 de marzo) y 25N (25 de noviembre) en los últimos años.

para bordar pañuelos con los nombres de las víctimas de la violencia. Se trataba del Colectivo Bordando por la Paz Guadalajara. Las mujeres que encabezaban la acción junto con otras que participaban habían decidido bordar el nombre de quien sea que fuera solicitado. No importaba si había estado metido en la maña, si era soldado, obrera, migrante, estudiante; se trataba, por encima de cualquier argumento, de la hermana, del hijo o padre de alguien. Todas las personas importaban y fueron consideradas con el suficiente cuidado porque alguien reclamaba su recuerdo y su presencia. Esos pañuelos luego llegaron a las universidades y muy pronto protagonizaron intervenciones en plazas, edificios, conmemoración del día de muertos. Salieron a marchar varias veces. Se extendieron a diferentes sitios del país y el extranjero. Los pañuelos bordados con hilo rojo o verde dieron una visualidad distinta a las violaciones a los derechos humanos, muertes y desapariciones, que el presidente en turno llamó “daños colaterales”.³ Colgados en plazas y parques interrumpían el alud de las noticias, porque frente a la velocidad informativa imponían el tempo pausado de la puntada sobre la tela.

Diez años después, en el 2022, el llamado sigue presente en el Parque Rojo, ahora para aprender a tejer con los dedos fragmentos de tejido que se unirán a una gran manta de rafia roja para “visibilizar a las víctimas de feminicidio, trata y desaparición”, como dice Claudia Rodríguez.⁴ En la primera ocasión que participé Rodríguez me enseñó, como a muchas otras personas que se acercan, a hilar. Me dijo: “Con esta mano coges lo que has tejido, que es el pasado, y con esta otra vas tejiendo el presente. Si no agarras bien el pasado se te desbarata el presente y ya no puedes seguir”. Sangre de mi sangre es un artefacto relacional que desde finales del 2019 se ha propuesto urdir una inmensa manta hecha de los retazos que

³ El presidente Felipe Calderón Hinojosa llamó de esta manera al número de personas que morían por consecuencia de la militarización del país.

⁴ Artista visual fundadora de la Colectiva Hilos.

cada colaboración va produciendo en diferentes momentos y geografías de México, América Latina y Europa.

Como Bordando por la Paz, ellas también se juntan cada domingo de 11:00 a 14:00 en el parque. Se acomodan en la esquina sur poniente, en la primera sección de la zona techada. Extienden parte del tejido y lo cuelgan de unos de los postes. Colocan una manta blanca con letras rojas que dice “Sangre de mi sangre”, nombre del proyecto principal de la Colectiva HILOS.

El presente texto es un esfuerzo por indagar en las potencias estéticas, éticas y políticas del activismo textil. Se concentra en Sangre de mi sangre, pero es un reconocimiento a otras activaciones que han encontrado en el acto de hilar una expresión de solidaridad, acompañamiento y resistencia en el contexto del México contemporáneo, pero también en otras latitudes.

Este texto es parte de una investigación más amplia sobre las relaciones entre arte y política que busca hacer complicidad desde la academia con procesos de intervención social que desde ejercicios creativos y colaborativos ensayan y hacen posible otra imaginación política para encarar las violencias.

Interesa desarrollar de qué maneras las prácticas textiles devienen prácticas estéticas y éticas al socializar el dolor desde la intervención creativa, pensando el tejido como un artefacto relacional, y cómo esta práctica se singulariza en diferentes territorios a partir de la apropiación que va configurando. En este primer avance de la investigación me enfoco en los casos situados de Colectiva HILOS en Guadalajara, el núcleo fundador, y las resonancias y apropiaciones del tejido en Lima y Santiago de Chile.

Hacer un muy breve recuento de la relación entre el trabajo textil y las activaciones sociales de mujeres permite identificar esta práctica como herramienta de visibilización, resistencia y organización. El trabajo textil se ha asociado históricamente con las mujeres y como una actividad de la dimensión utilitaria, principalmente. Por lo tanto, cotidiana, trivial. Se coloca tradicionalmente fuera de la esfera pública, la disputa y toma de decisiones,

y ha sido encasillado al ámbito doméstico o a la interioridad de la fábrica o la maquila. No obstante, desde 1865 las sufragistas inglesas usaron el bordado como estrategia expresiva para visibilizar la demanda por el voto femenino (Olalde, 2019). Desde entonces el ejercicio del tejido o el bordado se desplaza a la calle. No se trata de una acción ingenua; la práctica textil fuera de su situación asignada sorprende, desconcierta y en algunos casos molesta porque interrumpe lo predecible.

Miriam Mabel Martínez, en *El mensaje está en el tejido* (Angulo y Martínez, 2016), apunta que quizás lo que incomoda es la feminización del espacio público que el trabajo con lo textil produce. Pero tal vez lo que se podría señalar es que ambos espacios (el doméstico y el público) se trastocan. Y no solo eso, se conectan y contaminan. Martínez se refiere al *yarn bombing*, en español el grafiti de tejido, que consiste en intervenir la calle con tejidos que rodean señales de tránsito, parquímetros, semáforos, estatuas. Esta práctica, en el mundo anglosajón, comenzó con el colectivo *Knitta Please* en 2005. La acción se fue popularizando y alcanzó una proliferación internacional importante (Angulo y Martínez, 2016, p. 11). Hay organizaciones como *Stitch 'n Bitch* cuyos orígenes se rastrean desde la Segunda Guerra Mundial. Estas prácticas son parte de la cultura del *Do It Yourself* y en ciertos contextos se vincula al movimiento punk (Angulo y Martínez, 2016, p. 10).

Betsy Greer en 2003 conceptualizó algunas de estas acciones como *craftivism* para dar cuenta de los vínculos entre las labores artesanales o labores manuales (principalmente, pero no limitadas al crochet, el tejido y el bordado) y el activismo social y político (Fitzpatrick, 2018, p. 3). El *craftivismo* ha sido identificado por Sarah Corbett (2017) como protesta gentil o protesta amable en oposición a las protestas sociales que hacen uso de estrategias de acción directa, por ejemplo. Sin embargo, la amabilidad no debe ser confundida con la fuerza como se visibilizan las urgencias que convocan.

En América Latina, uno de los referentes más potentes del siglo xx es el trabajo de las arpilleras en Chile en relación con las violaciones de derechos humanos por parte de la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990). Las arpilleras, expresión tradicional textil, se convirtieron en un medio para dar voz a quienes eran silenciados por la represión, proporcionando una narrativa alternativa a la versión oficial del régimen. El trabajo de las arpilleras estableció una conexión única entre bordado, memoria, resistencia y el espacio público. Al exhibirse estas creaciones se convirtieron en una forma de protesta visual que desafiaba abiertamente la opresión. Las arpilleras no solo preservaron la memoria colectiva, sino que también han contribuido a procesos de solidaridad y resistencia en el medio de la represión y la censura, el miedo o la apatía.

Un esfuerzo reciente por convocar la discusión en torno a los activismos textiles en América Latina es la publicación del número temático de la revista CS “Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil”. Los nueve artículos que componen el volumen elaboran desde diferentes abordajes, casos y metodologías la relevancia social y las posibilidades políticas que la práctica del textil abre en diferentes escenarios. La variedad de casos y singularidades de esta práctica permite identificar cuatro ejes que abarcan los activismos textiles:⁵ la representación o visibilidad de diversas problemáticas; el proceso y las estrategias metodológicas que activan configuraciones culturales en diferentes contextos; la construcción de narrativas, textimonios y memorias en oposición a los discursos oficiales, y la creación de propuestas experimentales vinculadas a la investigación-participación.

⁵ Esta noción elabora sobre el craftivismo anglosajón y lo coloca en el contexto latinoamericano de los últimos cincuenta años. En su texto, “Giro gráfico y activismo textil: el bordado como textimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas”, Rafael Climent-Espino (2022) lo caracteriza como las prácticas relacionadas con la protesta social, la denuncia de injusticias y la organización y visibilidad de demandas que afectan a una minoría.

Sangre de mi sangre forma parte de estas activaciones en red de complicidades que son los activismos textiles. Esta red se extiende geográfica y temporalmente en el hemisferio. Aparece como las persistentes luciérnagas que rescata George Didi-Huberman⁶ (2012) cuando lee la supervivencia de las resistencias sociales y políticas frente al ascenso de ejercicios autoritarios de poder. Didi-Huberman explica que las luciérnagas son visibles y permiten visibilizar la oscuridad solo si nosotros movemos el ángulo de nuestra mirada para poder percibir las durante la oscuridad de la noche. Son muchas, pero su brillo no es una luz enceguecedora; son pequeñas iluminaciones que ocurren a destiempo, en diferentes lugares. Las luciérnagas, como las resistencias, se mueven, dejan un rastro, se apagan, aparecen otras que recuerdan el rastro anterior, y van dejando una estela, una suerte de memoria, que nos permite mirar en la negrura de esta larga noche violenta. Me interesa la imagen de las luciérnagas porque sugiere una forma de lectura y aprendizaje de las resistencias latinoamericanas que llevan la práctica textil al ejercicio de una práctica estética que comentaré más adelante.

Desde el movimiento social que supuso Bordando por la Paz y el colectivo Fuentes Rojas en 2012, no han dejado de aparecer colectivos de mujeres y esfuerzos de artistas comprometidas que usan el hilo como una práctica de acompañamiento solidario, como una estrategia de intervención en el espacio público y en el paisaje mediático, y como una táctica relacional desde el arte para abordar las resistencias sociales de otra manera, generando encuentros colectivos: proyectos como el de Colectivo Malacate en Chiapas, el trabajo de Mariana Xochiquétzal Rivera García, Tejiendo Otro Mundo en Guadalajara, el trabajo de Fabiola Rayas en Michoacán, el colectivo Bordamos Femicidios en el Estado de México, por mencionar solo algunos de los proyectos que vinculan el quehacer

⁶ Didi-Huberman escribe este texto a partir de la publicación en 1975 del artículo de Pier Paolo Pasolini "La desaparición de las luciérnagas o el vacío del poder".

textil con las violencias de género, los feminicidios y las desapariciones. La mayoría de estos proyectos colaboran con colectivos de familiares, colectivos feministas, organizaciones sociales y buscan convocar a la sociedad en general a través de sus redes sociales.

Sangre de mi sangre es quizás el proyecto más largo y de mayor visibilidad que la Colectiva HILOS ha emprendido. Comienzan a trabajar entre 2017 y 2018 como un grupo de artistas locales⁷ haciendo intervenciones lúdicas en el espacio público. En ese momento amarraban con hilo a las personas para hacer una suerte de performance colectivo sobre los apegos. En 2018, respondiendo a la convocatoria “Cuerpo Colectivo” sobre prácticas de intervención, cubrieron con hilo las letras de Guadalajara en la Plaza de la Liberación. También hicieron una intervención en el Hospicio Cultural Cabañas visibilizando la ausencia de mujeres en el campo del arte. Esta primera fase de definición, como ellas la llaman, dio paso a una implicación social que ha ido moviendo la práctica hacia otros espacios e interlocuciones.

Fue a partir de un encuentro en 2019 con el colectivo Por Amor a Ellxs, agrupación de familiares de desaparecidos en Guadalajara, que deciden participar y apoyar la lucha de los familiares y con ello generar otras formas de implicación, quizás menos atemorizantes, desde la trinchera del arte social. Rodríguez subraya, en una entrevista para la elaboración de esta investigación, que las personas tienen miedo de denunciar o acercarse a las movilizaciones de los colectivos y que las familias se sienten solas. Protestar, hacer una denuncia resulta amenazante, y agrega: “Antes yo decía podemos, aunque sea, tejer. Ahora sí creo que es mucho más que tejer”: se trata de estar presente cada domingo en el parque y de producir otra forma de relacionarnos con el problema.

⁷ La configuración de la colectiva es interdisciplinaria. Han participado las artistas Claudia Rodríguez, Mónica Leiva, Florencia Guillén, Laura Garza, Maj Lindström y Sofía Crimen; la socióloga Isabel López, las periodistas Vanesa Robles y Gabriela Rivera, la restauradora de arte Adriana Cruz y Eleonora Ramal, psicoanalista, junto con Margarita Rodríguez, trabajadora social.

La primera convocatoria para tejer Sangre de mi sangre se publicó a finales de diciembre del 2019 por redes sociales. Tres meses después, el 8 de marzo del 2020 el tejido participó en una de las marchas más concurridas contra la violencia de género, las desapariciones y los feminicidios en Guadalajara. En esa jornada participaron más de 35 mil mujeres, la segunda movilización más numerosa en la historia de la ciudad de Guadalajara (García Mayorga y De la Peña, 24 de marzo de 2020). La irrupción pública de la mancha, como la llaman las integrantes y aliadas de Sangre de mi sangre en Lima, un día antes en la Plaza de la República y después en la marcha, posicionó una nueva expresión en el repertorio simbólico de los procesos de las manifestaciones feministas. El tejido acompañó al contingente de familiares de desaparecidos. Pocos días después de la efervescencia de las jornadas del 7 y 8 de marzo del 2020, se activaron las medidas de seguridad sanitaria por la pandemia. Todo ese año, el colectivo estuvo trabajando de manera asincrónica. En su página web publicaron videos tutoriales para explicar diversas formas de tejer y propusieron manera de organización. Activaron lo que llaman el chat de estados, donde fueron articulándose con otros colectivos en el país. A la fecha son treinta y tres agrupaciones a nivel nacional y cinco en el extranjero (en Caracas, Lima, Santiago, Berlín y Madrid).

Conversando con algunas de las fundadoras de Colectiva HI-LOS emerge una pregunta como directriz fundamental del proyecto: cómo acercarnos a la violencia y que eso no alimente el miedo que de por sí ya vivimos cotidianamente, de qué manera el tejido activa otro modo de relación entre cada una de las participantes. La práctica del tejido como artefacto relacional posibilita otras articulaciones sociales con el espacio, las víctimas, los familiares y el problema de las violencias.

El tejido compone un espacio de socialización donde la creatividad emerge y da lugar a la reflexión para incidir sobre lo político-público; es decir, brinda una posibilidad de enunciar y visibilizar el dolor

ajeno para volverse sensible ante él, y por supuesto, desarrollar la capacidad de resiliencia (Rivera García, 2018, p. 220).

En el sentido de lo anterior, el signo sangre que titula el proyecto se refiere a las relaciones de vinculación social: el parentesco, la lealtad, la identidad que acoge a un nosotros; supone así una pertenencia a la tierra, al grupo, a la herencia, y más que nada al relato. La frase “sangre de mi sangre” presenta muchos significados de afección mutua, de contagio ético y de alianza en red. En su dimensión visual el tejido puede representar la sangre derramada, pero en su dimensión procesual, en la presencia del acto de tejer, convoca al encuentro de personas que ocupan diferentes espacios para experimentar otro tempo que no es el de la vertiginosa violencia, sino el de la conversación.

¿Qué supone entonces socializar el dolor en un contexto mediático donde los discursos colman con imágenes y sentencias que revictimizan, culpan o moralizan los actos de las víctimas? Frase como “En algo andaban”, “Eso pasa por emborracharse a deshoras”, “Cómo se le ocurre salir sola” generan lo que he venido llamando un cerco mediático⁸ y afectivo que produce relaciones de sospecha, miedo (en casos extremos, odio) entre unos y otros.

En el sentido de lo anterior y siguiendo el aporte de Rosana Reguillo (2021) respecto a las contramáquinas, las prácticas del activismo textil devienen prácticas estéticas en la medida que no se circunscriben por completo al campo ni al circuito

⁸ El cerco mediático, como lo he desarrollado antes (Peña, 2023), es una operación que funciona en los códigos lingüísticos y simbólicos de muchas maneras y es ejecutado por diversos actores del Estado y de los medios: una es la burocratización del lenguaje que supone los impedimentos, la fragmentación y ocultamientos, los descuidos y errores sistemáticos. Otro nivel más profundo tiene que ver con el engaño, el juicio moral, la banalización o la excepcionalidad de los casos, y finalmente la criminalización de la víctima, lo cual produce un sujeto social sobre el que puede aplicarse todo el daño posible sin que esto suponga una consideración ética. El lenguaje como herramienta de guerra y de violencia consigue su eficacia cuando se convierte en sentido común y queda incrustado en una percepción, una manera sensible de experimentar la guerra.

institucionalizado del arte, sino que establecen sus implicaciones en otras esferas por fuera del régimen estético del arte. Su postura se acerca más a lo que Ticio Escobar describe en *Aura latente* (2021): trabajan desde la intemperie (Azócar y Peña, 2023) con los repertorios simbólicos-culturales, técnicos desobedientes, que se niegan a la clausura del objeto en un sistema de inscripción, difusión y consumo. Y señala que son aquellas manifestaciones, en rigor “no artísticas, que asumen sesgos poéticos, expresivos, estéticos y conceptuales que marcan un desvío del sentido único establecido por la hegemonía globalizada” (p. 54). Entonces, las prácticas estéticas logran activar tácticas que se desarrollan en tensión entre modos de hacer a contrapelo de estructuras establecidas que sostienen, en este caso, la necromáquina (Reguillo, 2021). Se apropian de las herramientas del arte, sus técnicas, registros, lenguajes, soportes y las ponen en juego en una disputa abierta no solo contra el arte, sino también a contramano de los regímenes de visibilidad. Para el caso mexicano, la relacionalidad que estas apuestas estéticas sostienen con otras manifestaciones con las cuales interactúan genera una suerte de constelación de militancias de sentido, como diría Gatti (2011), que se expande en red con otras apuestas que cuestionan, contravienen, los regímenes de visualidad que invisibilizan la trama que sostiene la violencia. Me refiero a los usos del lenguaje y los marcos de representación en un sentido estético, es decir, en la administración de lo real como posible deviene en una conformación social de los repartos, esto es, las formas de inscripción del sentido que una comunidad le da a las maneras de sentido, de hacer y pensar (Rancière, 2009, p. 9).

Sostener la idea del tejido como un artefacto relacional permite comprender la socialización del dolor como un ejercicio que interrumpe su privatización, tiene que ver con la posibilidad de propiciar encuentros de implicación colectiva configurando otros modos sensibles de pensar, decir y mirar la violencia. Esa socialización tiene que ver con la temporalidad cotidiana del tejido; por ejemplo, reunirse cada domingo en el parque, y en segundo grado,

con la participación en una suerte de ritual-relato⁹ que por definición es plural y que de alguna manera conjura el horror en un acto de cobijo compartido.

Pensar la relacionalidad de una práctica artística tiene que ver con los procesos de intersubjetividad como plataforma fundamental para entender otras apuestas estéticas en el arte. En los años noventa del siglo xx, cuando Nicolas Bourriaud (2008) inaugura el giro relacional del arte contemporáneo, está pensando en las obras que prestan especial atención a las interacciones que pueden generar en el público-espectador-participante y el dispositivo artístico. Dan lugar a prácticas artísticas “aparentemente insalvables, ya sean procesuales o comportamentales”, donde lo que prevalece es la experiencia de un encuentro, de una duración abierta “hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008, p. 24). Si bien el crítico y curador trabajaba en ese momento con artistas europeos dentro del circuito del arte, hay una clave en su planteamiento que permite explorar las implicaciones sociales del activismo textil. Es interesante pensar lo que estos artefactos relacionales producen en contextos como el mexicano y cuáles son los desafíos que enfrentan no solo con relación a los problemas sociales que los atraviesan, sino también a las negociaciones que sostienen con el campo de arte y fuera de él. El giro textil de las prácticas artísticas en México apela a modos de organización comunitarios, que buscan desafiar la figura autoral como referente originario que pueda explicar la intencionalidad de la pieza. Y convocan a prácticas de replicabilidad y recontextualización en distintas geografías.

⁹ Una de las cofundadoras de la Colectiva menciona en entrevista la importancia que adquiere la dimensión ritualista que supone cada semana juntarse, acompañarse, sentarse a hacer algo, un tejido que forma parte de una colectividad que está abonando a un tejido que se va a unir con otros y que está representando una respuesta a esa violencia y a la vez una materialización textil de esa misma violencia que se está simbolizando. Agrega: “Es un ritual el juntarnos los domingos a tejer, a veces por la noche hemos llevado veladoras porque están asesinando a las mujeres. Es un ritual que hacemos para convocar, llamar, sensibilizar, visibilizar y reunir”.

Rodolfo Wenger (23 de enero de 2013) precisa que en la propuesta de Bourriaud:

El arte se coloca en el intersticio social, en esa zona (según Marx) de actividad económica que escapa a la regulación; la obra de arte es en sí misma un “intersticio social”. Y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado a la vida cotidiana, o algo que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta artística. De esto me parece pertinente. Esto no solo desplaza los límites del arte sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global.

Esta relación entre vida y arte cobra en proyectos como Sangre de mi sangre otras intensificaciones. La primera tiene que ver con esos nuevos modos de organización alternativos a la regulación económica. El concepto del intersticio social permite mirar cómo esas otras formas de intercambio abren modos de producción alternativos. Por ejemplo, los procesos de autoorganización en distintos grupos de tejedoras y tejedores en diferentes estados de la república mexicana, o más aún la replicabilidad del tejido en otros países como Perú o Chile, donde en cada contexto, el tejido y los encuentros e intervenciones que propicia configuran nuevas significaciones.

El caso del grupo en Santiago de Chile se trata de una colectividad convocada por el Centro de Derechos Humanos de la Universidad Alberto Hurtado. En 2022 una profesora de la universidad recibe en México un ovillo de rafia roja del grupo de Guadalajara y con “esa célula de sangre” traslada el proyecto a un nuevo contexto. La práctica del tejido en este territorio está atravesada por la memoria y la distancia histórica de cincuenta años con la dictadura cívico-militar del régimen de Augusto Pinochet (1973-1990). Para una de las arpilleras que participa en las acciones de Sangre de mi sangre desde el 2022, el tejido es un agente de memoria y el trabajo con él es una manera de intervenir, una vez más, los sitios

de tortura que la dictadura activó; implica sostener el problema porque, como dice ella en entrevista para esta investigación, “todavía no ha habido verdad, no ha habido justicia, no ha habido una reparación porque los detenidos desaparecidos los lanzaron al mar, los metieron en hornos, los hicieron desaparecer, [...] los hicieron polvo”.

La relacionalidad como se genera en el activismo textil no tiene que ver únicamente con el hilo como dispositivo artístico elaborado por un artista hacia lo participantes (como sería para Bourriaud), sino con todo lo que convoca: el tiempo, la memoria, el cuerpo ausente, los cuerpos presentes que se encuentran y las tensiones que produce contra el discurso oficial. Arriba decía que, en su dimensión procesual, la práctica del tejido configura una temporalidad cotidiana de larga duración. A esta se suma la temporalidad coyuntural que tiene que ver con interrumpir mediáticamente en fechas de conmemoración. La temporalidad habitual se vincula más con la dimensión procesual, los encuentros, las conversaciones; mientras que la coyuntural mediática busca colocar un mensaje visual en el espacio mediático, en estos casos las alianzas estratégicas con colectivos, artistas, organizaciones, periodistas se convierten en clave para potenciar las estrategias de irrupción: *performance*, procesiones, lecturas de poesía y canciones. En la temporalidad coyuntural se produce con mayor intensidad la relación entre el dispositivo y la figura de los y las espectadoras. Ambas temporalidades del activismo textil son fundamentales porque es justamente lo que permite que estas prácticas transiten entre la movilización social y el arte.

Mientras en Chile el tejido logra que la conmemoración no se convierta en una celebración que zanje el presente del pasado, en Lima el colectivo que se organiza a tejer busca irrumpir en un arco temporal más inmediato: feminicidios, la represión policiaca durante las últimas protestas contra el gobierno en la que al menos cincuenta personas han fallecido (Neira, 16 de enero de 2023) y el ascenso de partidos conservadores al poder. En este territorio,

Sangre de mi sangre se convierte en una herramienta para no perder la batalla cultural, como lo menciona Lin Belaunde, artista interdisciplinaria y fundadora de la agrupación en Lima. Esta agrupación se unió a la red en 2023. La militancia de sentido de la que habla Gatti (2011) tiene resonancia en distintos territorios porque permite reterritorializar (Benasayag, 24 de abril de 2015) la vida. En este sentido intervenir significa producir otros sentidos, experiencias, miradas y encuentros que le disputan al cerco mediático las posibilidades de vivir y cuidar la vida. No se trata de acciones salvíficas, sino de prácticas estéticas en tanto que disputan el sentido dominante y a su vez colocan otros.

Lin Belaunde destaca el juego cameleónico de “la mancha” justamente en los sentidos que produce dependiendo de los espacios que ocupe, las conversaciones que genera y los momentos en que atiende a las convocatorias. “Es tan potente que siempre cubre y siempre visibiliza”, comenta Belaunde en entrevista. Quizás esta polivalencia es la que hace del tejido, no necesariamente del proceso, su mayor potencia y quizás su mayor desafío, pues vigilar sus alianzas, límites y alcances es un reto para quienes lo impulsan. En este sentido es que el tejido puede devenir arte objeto en una sala blanca, artefacto relacional en el parque, relato y testimonio de las múltiples violencias, táctica de irrupción en el espacio público, cobijo para las y los familiares.

El epígrafe de este texto es el fragmento de una carta que una buscadora de Zacatecas le hizo llegar a la agrupación de *Sangre de mi sangre* en ese estado. La carta dice:

Durante la búsqueda nos terminamos perdiendo los familiares, las madres, los padres, hermanos, amigos y llega el momento donde está desaparecido nuestro familiar y nosotros mismos y dejamos de comer, de dormir y un día ya no tenemos fuerza para buscar, simplemente ya no podemos, estamos cansados y perdidos entre las pesadillas de que les podrá estar pasando.

Pero un día aparecen manos que se ponen a tejer rafia roja, manos que no tienen a ningún desaparecido, activistas que cada domingo acuden a la plaza, a la alameda, al centro a tejer porque nuestros desaparecidos, les duelen, les indignan, y los empiezan amar, amar como si fueran sus hijas, hijos y se juntan y le denominan “SANGRE DE MI SANGRE” y entonces ocurre la magia y los familiares de las y los desaparecidos volvemos a la búsqueda pero más fuertes, gritando “HASTA ENCONTRARTE” o “ESCUCHA TU FAMILIA SIGUE EN LA LUCHA” y esa rafia roja, esas manos que tejen se convierten en un motor, en una fuerza abstracta y espiritual, por eso Movimiento poético (carta anónima, 2023).

En el intersticio social que abren los activismos textiles aparecen otras monedas de cambio relacionadas con el contagio y el cobijo de los afectos. La red del tejido a nivel nacional e internacional desafía las fronteras y hace del dolor un espacio de creatividad, lucha y comunidad. Como las luciérnagas, no sabemos cuánto durará la intermitencia de luz, ni los trazos y ecos de su estela. Lo que sí podemos saber es que gracias a ellas podemos mirar la obscuridad sin que esta nos nuble por completo.

Bibliografía

Angulo, Anna y Martínez, Miriam Mabel (2016). *El mensaje está en el tejido*. México: Futura Textos.

Azócar Donoso, Patricio y Peña Iguarán, Alina (2023). Intemperie: políticas de la voluntad y poéticas del cobijo. *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFFyH*, 12, 1-14.

Benasayag, Miguel (24 de abril de 2015). Miguel Benasayag: “Resistir no es sólo oponerse, sino crear, situación por situación,

otras relaciones sociales”. *El Diario*. https://www.eldiario.es/interferencias/miguel-benasayag-resistir-situacion-relaciones_132_2703351.html

Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Centro de Derechos Humanos, Universidad Alberto Hurtado (2023). Acciones textiles “Sangre de mi sangre” Colectiva hilos. <https://www.memoriayderechoshumanosuah.org/28740-2/>

Climent-Espino, Rafael (2022). Giro gráfico y activismo textil: el bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas. *CS*, 38, 16-48.

Colectiva HILOS (s.f.). Sangre de mi sangre. <https://colectivahilos.com/sangre-de-mi-sangre/>

Colectivos Bordados por la paz, Bordamos por la paz y Bordando por la paz (2014). *Bordados de paz, memoria y justicia. Un proceso de visibilización*. Guadalajara: Grafisma.

Corbett, Sarah (2017). *How to Be a Craftivist. The Art of Gentle Protest*. Londres: Unbound.

Didi-Huberman, George. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

Escobar, Ticio (2021). *Aura latente: Estética. Ética. Política. Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Fitzpatrick, Tal (2018). *Craftivism. A Manifesto/Methodology*.

García Mayoraga, Alitzel y De la Peña, Andrés (24 de marzo de 2020). Marcha del 8M 2020 en Guadalajara. Cronistas latinoamericanos. <https://cronistaslatinoamericanos.com/marcha-del-8m-2020-en-guadalajara/>

Gatti, Gabriel (2011). El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas. *Universitas Humanística*, 72, 89-109.

Naciones Unidas (17 de mayo de 2022). México: El oscuro hito de 100,000 desapariciones refleja un patrón de impunidad, advierten expertos de la ONU. Naciones Unidas Derechos humanos Oficina del alto comisionado. <https://www.ohchr.org/es/statements/2022/05/mexico-dark-landmark-100000-disappearances-reflects-pattern-impunity-un-experts>

Neira, Cristina (16 de enero de 2023). Protestas en Perú: violencia no se detiene y manifestantes avanzan hacia el norte. *El Desconcierto*. <https://www.eldesconcierto.cl/internacional/2023/01/16/protestas-en-peru-violencia-no-se-detiene-y-manifestantes-avanzan-hacia-el-norte.html>

Olalde Rico, Katia (2019). Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas. *Debate feminista*, 58, 1-30. doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2019.58.01

Peña Iguarán, Alina (3-6 de octubre de 2023). Contrariedades de la representación: prácticas, miradas y regímenes de visibilidad [conferencia]. *Seminario Estética y política de la mirada en la cultura contemporánea*. Universidad Autónoma de México, Unidad Xochimilco, México.

Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.

Reguillo, Rossana (2021). *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. Barcelona: Ned.

Rivera García, María (2018). El hilo de la memoria. *Encartes*, 2, 218-223.

Salina, Juan José (25 de abril de 2016). Pasolini. El vacío de poder o el artículo de las luciérnagas. *Pájaro Rojo*. <https://pajarorojo.com.ar/fenomenos-la-desaparicion-de-las-luciernagas-o-el-vacio-del-poder-politico/>

Wenger, Rodolfo C. (23 de enero de 2013). La Estética relacional de N. Bourriaud. *Perspectivas estéticas*. <http://perspectivasesteticas.blogspot.com.es/2013/01/la-estetica-relacional-de-n-bourriaud.html>

Textiles testimoniales

Un archivo digital de voces de hilo y documentos de tela para dignificar la vida en medio del conflicto armado en Colombia*

Isabel Cristina González-Arango

■ Doi: 10.54871/ca26ns13

Las reflexiones que compartimos en este escrito forman parte del entramado que hace posible el Archivo Digital de Textiles Testimoniales del Conflicto Armado en Colombia (ADTTC), que desde el año 2020 se ha consolidado como una plataforma de creación y reflexión entre el acompañamiento comunitario, la investigación y el activismo textil con distintos grupos de mujeres que han vivido directamente las consecuencias del conflicto armado en Colombia. Los procesos que recoge esta experiencia dan cuenta

* Las reflexiones expuestas surgen de mi trasegar en diversos proyectos y procesos: el proyecto “Remendar lo nuevo: practicando reconciliaciones a través del quehacer textil y la memoria digital en la transición al postconflicto de la Colombia rural”, financiado por Colciencias y el fondo Newton Caldas, desarrollado por la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia en colaboración con varias universidades, entre ellas la Universidad de Antioquia y el grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio. Mi tesis de maestría, *Repositorio digital para la documentación de textiles testimoniales del conflicto armado en Colombia*, enmarcada en un proyecto más amplio denominado “Atlas visual de la memoria: repositorio digital de memorias (segunda fase)” del Grupo de Investigación en Información, Conocimiento y Sociedad de la Escuela Interamericana de Bibliotecología (EIB) de la Universidad de Antioquia. Agradezco a Tania Pérez-Bustos, Laura Cortez-Rico y Natalia Quiceno Toro por retroalimentar estas ideas en distintos momentos.

de la creación de espacios para la escucha, la recuperación emocional y la incidencia política que han incorporado y encontrado en las prácticas textiles un lenguaje para nombrar lo indecible, una forma de tramitar lo sucedido y dar testimonio material, ejerciendo el derecho a la memoria como principio de acción para exigir justicia, reparación y caminos posibles para la no repetición.

Escribo en plural porque el archivo de textiles y las urdimbres que lo sostienen son una construcción colectiva, a muchas manos, y enunciarlo de esta forma es un reconocimiento al entramado de personas, saberes y experiencias que lo hacen posible. Como resultado de un largo proceso de intercambio entre colectivos e investigadoras que han reflexionado sobre las narrativas textiles en el país, se han identificado en contextos comunitarios, académicos y de movilización social, cerca de treinta iniciativas, que configuran una red de tejedoras por la memoria y la vida que se entrelaza en los departamentos de Antioquia, Bolívar, Cauca, Cundinamarca, Chocó, Putumayo, Nariño y Valle del Cauca. Hasta el momento hacen parte de este archivo digital de textiles testimoniales diez de ellas para su consulta. Entre estas se encuentran los grupos de Artesanías Choibá y Guayacán, en el departamento del Chocó; el grupo Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, de Mampuján, en el departamento de Bolívar; el Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón y la Asociación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos (ASFADDES), en el departamento de Antioquia. Cada uno de estos colectivos, desde sus territorios y las redes de apoyo que han posibilitado su existencia y consolidación, han elaborado piezas textiles representativas que documentan y narran sus trayectorias de vida, la construcción de memorias, y las formas de agencia política que surgen a partir de la resignificación de la experiencia traumática y los quehaceres textiles.

*Código QR para acceder a la página web del Archivo Digital
de Textiles Testimoniales del Conflicto Armado en Colombia (ADTTC)
www.textilestestimoniales.org*



Las experiencias identificadas y el trabajo conjunto han estimulado preguntas alrededor de las genealogías que dan lugar a estos procesos y a la elaboración de piezas textiles en términos políticos, materiales y conceptuales. Identificamos, en este camino, la necesidad de contribuir a la puesta en valor de los textiles como formas de textualidad alternativa a la cultura escrita, que configuren documentos, que permitan registrar y preservar testimonios de las violaciones a los derechos humanos, así como acciones de resistencia y sobrevivencia ocurridas en Colombia en ocasión del conflicto armado interno, y que contribuyen a visibilizar las acciones de exigibilidad de derechos de las víctimas, pero también a la construcción de escenarios situados de paz a pequeña escala en los que se encarna la esperanza y es posible imaginar el futuro.

Este archivo de derechos humanos y memorias es digital, público y continúa creciendo. Partimos de la noción de archivo como dispositivo multiforme, plural, como un vehículo de la memoria y un acervo documental abierto y siempre incompleto, fragmentario, que reúne, organiza y dispone para la consulta textiles artesanales que han sido elaborados en medio del conflicto armado en Colombia por organizaciones sociales y personas en una perspectiva que contribuye al esclarecimiento de lo sucedido en tiempos de implementación de mecanismos de justicia transicional creados

en los distintos procesos de paz de los últimos años: la Ley de Justicia y Paz de 2005; Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011 y, más recientemente, el acuerdo de paz entre las Farc-EP y el Estado colombiano en 2016.

Textiles como narrativa testimonial

El acercamiento a los textiles como narrativa testimonial y como documento es un tema relativamente reciente en Colombia. Autoras como Elsa Blair (2011), Sandra Arenas (2012, 2021), Isabel González-Arango (2014, 2019, 2022), Beatriz Arias (2017, 2020), Tania Pérez-Bustos (2017, 2022), Andrea Bello Tocancipá (2020), Natalia Quiceno-Toro (2020, 2021), entre otras, han abierto un campo de conocimiento interdisciplinar que hila el quehacer textil con la reivindicación de derechos y el restablecimiento de la vida cotidiana, la incidencia política y el potencial narrativo y terapéutico en el campo de la memoria y la salud mental, así como el desarrollo de metodologías en el ámbito comunitario y académico. Algunas de estas autoras se han aproximado a las materialidades textiles como artefactos de memoria que son la expresión viva de las memorias subterráneas en el sentido de Pollak (2006), que han sido invisibilizadas, silenciadas o poco conocidas pero que tienen una vida social que incide en las formas de hacer la política, generando testimonios, pedagogías y activismos que dan lugar a conocimientos situados en cuerpos y territorios que se enuncian con voces y manos de mujeres.

Los textiles testimoniales forman parte de narrativas colectivas reconstruidas a partir de múltiples medios, lenguajes y escenarios creativos, siendo la conciencia de la memoria el plano en el que opera la creación y por tanto la acción que da origen a la narrativa (Feierstein, 2011, p. 572). Como lo plantean las investigadoras Denise Arnold y Elvira Espejo (Arnold, Yapita y Espejo, 2007; Arnold y Espejo, 2013; Arnold, 2015, 2016) para explicar la relación

textil-escritura como soporte expresivo y documento, entendemos los textiles como una forma de “escritura sin palabras”, un sistema que integra la iconografía, los signos, el lenguaje, el territorio, el género en función de la documentación de las ecologías en torno al textil y en él. En su análisis sobre textiles andinos, estas autoras nos invitan a reconocer otras epistemologías, otras textualidades por fuera de la mirada eurocéntrica de la escritura alfabética, y a cuestionar el enfoque civilizatorio y excluyente que plantea una visión de desarrollo que divide a las sociedades en ágrafas y no ágrafas; en sintonía con autores como Derrida (1971 [1967]) y Silverman (2012), la escritura se debe entender desde sus orígenes, significados y funciones no como sustituto del habla o una forma de preservar y transmitir conocimientos, sino como agencia cultural, como medio facilitador para documentar distintos aspectos de la vida y las relaciones.

Considerar el cambio de enfoques en las definiciones de escritura, para abarcar una gama mucho más amplia de formas escriturarias, nos lleva a reconocer “prácticas textuales y textualidades alternativas” (Aranda, 2012, p. 132), como podrían ser la elaboración de textiles, los patrones de diseños en la cerámica o el ejercicio de la tradición oral, lo que posibilita un conocimiento que se construye a través de una red de sentido y significados que vincula cuerpo, mente y entorno en diálogo con las materialidades, que invita a descolonizar las formas de trasmisión del conocimiento y de registro de la vida social, en la que la génesis documental, como lo señala Navarro (2003), está dada por el desarrollo y afianzamiento de las formas escritas como un conjunto de símbolos de poder que permiten ordenar, controlar y conservar la información y la memoria.

Como lo argumenta Arnold (2016), los textiles en los Andes proveen un repositorio documental de distintos aspectos de la vida en cada región, son documentos que se configuran desde los procesos de planificación para su elaboración, hasta la estructuración de los datos que contienen, en términos de composición e

iconografía. Para esta autora, los textiles no se concebían como documentos debido a las limitaciones conceptuales, lingüísticas y en cuanto a las relaciones de género. La autora retoma la noción de *semiosis en común* (Arnold, 2016, p. 177) de Frank Salomon (2004), estudioso de los *kipus* andinos, expresión en quechua que significa nudo o amarre, para referirse al campo de estudio de los signos y las formas que producen significado y dan lugar a una lengua en común basada en fibras, a un relato que se preserva y transmite en el textil, no como una forma acabada, sino como un artefacto en permanente elaboración, en el sentido de la socialización de esta materialidad desde su producción y uso, incluyendo la propia reflexividad de quienes la elaboran y la observan, lo que permite repensar los datos presentes y transformarlos en nuevas lecturas de la experiencia y el contexto.

Comprender el textil como documento es el argumento central que sustenta la construcción del ADTTC. El concepto de documento acoge la propuesta de Arnold (2016) según la cual no se deben limitar los textiles a una artesanía, a un objeto etnográfico o de arte, ni a una forma de texto que se constituye de complejos signos. Los textiles, como documentos, trazan su existencia y trayectoria como agentes, como vehículos que articulan varias esferas relacionadas con los momentos en los que se elaboran, usan y circulan, dando a conocer ciclos de vida humana y no humana, desarrollos técnicos y tecnológicos y aspectos de género en función de las maneras en la que se inscribe, representa y valora la relación con el textil. Desde esta perspectiva, los textiles como documentos son multivocales y su significado e interpretación debe leerse

según las formas gráficas e inscripcionales en juego en un periodo histórico o región determinada, y según los distintos niveles de la jerarquía que maneja los datos representados allí, sea en formas pictográficas, silábicas, logosilábicas o icónicas de expresión (Arnold, 2016, p. 292).

Las memorias que tejen, más allá de la reconstrucción de hechos a partir de datos, dotan de significados los acontecimientos vividos que, selectivamente, son preservados y transmitidos en el presente. Las imágenes que son bordadas, tejidas, cosidas, fijan el recuerdo en un proceso de resignificación y acto testimonial que adquiere una dimensión política y social, en la que las identidades y la representación son ejes centrales para la construcción de sentidos compartidos, no solo en el momento de su elaboración, sino en su vida social, es decir, en los viajes, marchas y espacios en los que se expone y conservan, sea un museo, una escuela o la calle. De esta manera, los textiles entendidos como documentos tienen un carácter testimonial que nos indica el potencial liberador de la memoria, en el sentido reparador y ejemplar que propone Todorov (2015), en el que dejamos de ser prisioneros del pasado y aprovechamos las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día.

Como representaciones de las memorias, los textiles testimoniales traen al presente y ponen en relación las vivencias, las huellas, las marcas de quienes han vivido un pasado violento y traumático, con la posibilidad de construir y afrontar el futuro, reconociendo, en ese traer al presente, un proceso de elaboración, una epistemología en la que se pueden identificar dos niveles: uno, que tiene que ver con resignificar la experiencia, comprenderla y darle un propósito para comunicarla a través de un relato, y dos, que se relaciona con las formas en que elegimos narrar, para lo cual se despliega un conjunto de tecnologías y técnicas que componen los medios, las fuentes y las construcciones discursivas que están culturalmente dotadas de significado y que, a través de soportes como los textiles, la oralidad, la escritura, la música o la fotografía, dan forma a la realidad y verosimilitud al relato.

Como unidades y agrupaciones documentales, los textiles se conciben como un testimonio de distintos aspectos de la experiencia de la guerra y dan cuenta de la capacidad de agencia de grupos y personas para narrar lo innombrable, para recuperar

los detalles, la textura, el tacto de la mano que crea, abraza, acompaña y se levanta para denunciar la injusticia, mostrando distintas perspectivas que complejizan la relación interpretativa entre acontecimiento y representación. Cada textil testimonial ofrece información que hace inteligible la experiencia y posibilita la construcción de narrativas que abarcan la diversidad de lugares de enunciación y formas estéticas, creativas y epistémicas de quienes los producen.

La narrativa “remite a ‘saber de un modo’, es decir, un modo de conocer, y un modo de conocer es un modo de narrar” (Mendoza, 2004, p. 13). Por consiguiente, las formas que elegimos para el relato dan cuenta del mundo que habitamos y de los marcos sociales que lo hacen comprensible. En tal sentido, los textiles testimoniales revelan la búsqueda y reconocimiento de narrativas diversas que emergen en procesos de recuperación de memorias, dan cuenta de repertorios y prácticas como actos de transferencia corporalizados, vitales (Taylor, 2015), que entrelazan artefactos y materialidades con saberes artesanales para testimoniar y resignificar la experiencia individual y colectiva, mediante actos de rememoración y olvido que incorporan referentes compartidos y legibles a partir de una reconstrucción visual.

Esta reconstrucción se inicia con un relato en el que se eligen escenas que son dibujadas y posteriormente bordadas o cosidas en diversos soportes, como la tela, adoptando así la forma de telones, tapices, cuadros, pañuelos, muñecas de trapo, etc., que constituyen, como lo propone la Red Conceptualismos del Sur en su investigación *Giro Grafico. Como en el muro la hiedra* (2022), una gráfica de la protesta demorada, un sistema expresivo en el que la relevancia no solo está en el mensaje, sino en la forma de producción que pone en tensión la urgencia de la acción política con la lentitud que conlleva el trabajo artesanal y la compresión de la experiencia. Estas visualidades no son efímeras y pasan por actos en los que el cuerpo, su saber y emociones, se dispone y localiza en el presente, como vehículo, como herramienta para elaborar una imagen

textil, una forma de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saberes que contiene las tramas del relato y, por lo tanto, una forma de conocimiento social que no representa una verdad absoluta, sino más bien, como lo señala Berger (2016), una representación encarnada de un modo de ver.

Para Franger (citada en Arias, 2017, p. 62), las narrativas textiles, generalmente asociadas con una carga afectiva femenina, conservan un atributo universal de intercambio cultural que está presente en el proceso creativo de su producción: recuerdos de seguridad, intimidad, hogar, belleza y protección. Estas se subvierten cuando se resignifican para la construcción de memoria, tomando dimensiones políticas, por una parte, al materializar y plasmar el relato de las luchas por la verdad, la justicia y la reparación a través de oficios feminizados y menospreciados como la costura, el bordado, el tejido, y, por otra, porque al apropiarse de la narrativa textil como lenguaje para comunicar, se reivindica un saber, una estética de la vida cotidiana y un conocimiento capaz de imaginar, registrar y provocar transformaciones como formas feminizadas de acción política que, en colectivo, generan comunidades afectivas y espacios de encuentro para la movilización social, no solo en el ámbito del conflicto armado, como el caso de Colombia, sino en violencias asociadas a desigualdades sociales.

En consecuencia, los textiles testimoniales, como narrativa y artefactos de la memoria, son un ejemplo de la capacidad de agencia de los individuos y los colectivos, o de los “emprendedores de memoria”, como los nombra Jelin (2002, p. 49) para referirse a las personas que generan un proyecto, nuevas ideas y expresiones de creatividad para elaborar sus propias narrativas y crear un lenguaje compartido que permite comunicar los sentidos y representaciones del pasado, sus luchas y reivindicaciones. Los procesos de agencia en los que emergen estas materialidades se inscriben en repertorios de resistencia y sobrevivencia para movilizar, crear alternativas y respuestas en los contextos de violencia que buscan rehabilitar la cotidianidad, propiciar el encuentro, superar los

impactos de la guerra y, desde sus posibilidades, denunciar y enfrentar los silencios de la injusticia.

Este agenciamiento permite posicionar los haceres textiles y cada una de las piezas que se elaboran como relatos de tela. Testimonios que se configuran en documentos y soportes visuales que sustentan las narrativas que surgen de la exploración de lenguajes expresivos (Rivera, 2017). Dicha agencia permite enriquecer los relatos verbales e incentivar un proceso de creación a partir de prácticas cotidianas que provienen de un saber artesanal, relacionado con la costura, el bordado y el tejido, y que dan como resultado la elaboración de imágenes y cuerpos gráficos que posibilitan formas emergentes de acción política, interpretación y divulgación de los acontecimientos y experiencias en torno al conflicto armado en Colombia.

El archivo digital textimonal, referentes y arquitectura

Los referentes que inspiraron el desarrollo del archivo se pueden clasificar en los que documentan los objetos textiles por su valor cultural y patrimonial, y los que abordan los textiles como documentos con valor político, que ameritan ser reconocidos y divulgados (Pérez-Bustos, 2017). Algunos ejemplos que nos permitieron identificar la diversidad de repositorios o archivos digitales de textiles artesanales fueron la base de datos Historias de Tela (*Storycloth Database*), el repositorio *Conflict Textiles*, Website-CAIN, adscrito a la Universidad de Ulster en Irlanda del Norte, creado en el año 2014 por la coleccionista y curadora Roberta Bacic, y el Archivo digital de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, que reúne objetos y archivos documentales que dan a conocer la historia de la defensa de los derechos humanos durante la dictadura de Augusto Pinochet entre 1973 y 1990.

De estos referentes adoptamos categorías descriptivas y de análisis para la recolección de la información que dan cuenta de la especificidad de los textiles testimoniales no como producto, sino como proceso de conocimiento y representación, que da cuenta del carácter narrativo del quehacer artesanal textil como medio, lenguaje y escenario creativo para documentar las vulneraciones, las resistencias y los conocimientos encarnados que permiten denunciar, reparar y hacer la vida posible en medio del conflicto armado en Colombia.

En la arquitectura del archivo las piezas textiles son la unidad documental que estructura el registro. Como documentos no textuales requieren de un tratamiento descriptivo acorde con su especificidad física y temática. Los textiles testimoniales articulan varias esferas de información en relación con los momentos de elaboración, uso y circulación. En este sentido, la descripción archivística buscó poner en valor estos artefactos de memoria como testimonios del conflicto armado a partir de temáticas como vida cotidiana, memorias del dolor, la dignidad y la resistencia, trayectorias de vida y conmemoraciones. Identificando en los hechos que se narran textilmente la ubicación geográfica y temporal, las modalidades de violencia, los actores armados, así como el proceso de elaboración de la pieza a partir de los saberes artesanales y las motivaciones, ampliando de esta manera la información contextual, tanto de las creadoras como de las piezas elaboradas.

Documentar para el archivo implica siempre un encuentro pedagógico alrededor de la creación de archivos comunitarios de documentos no convencionales. En estos encuentros se genera un ambiente de cuidado y confianza que teje una red de conocimientos, afectos, sociabilidades, formas de hacer entre mujeres que, si bien ha permitido el intercambio de aprendizajes y el fortalecimiento de los procesos organizativos, también ha posibilitado identificar debilidades y aspectos a mejorar en cuanto a la producción textil de las iniciativas, ya que, al indagar por las formas de conservación de las piezas y sobre los procesos de elaboración,

advertimos que la información es fragmentada y de difícil consulta, pues aunque las piezas son valoradas y hacen parte del repertorio de movilización social de los grupos de tejedoras, al no contar con prácticas de registro las trayectorias de las iniciativas y de las piezas fácilmente, se pierden.

En este sentido, como espacio físico el archivo de textiles testimoniales es multisituado y no tiene pretensiones de centralizar los textiles testimoniales, ni homogenizar las formas de conservación. Por el contrario, surge como alternativa de salvaguarda que reconoce la vida social de los textiles y su papel en la movilización social, el activismo político y la labor pedagógica de quienes los elaboran, de ahí la pertinencia de una versión digital que permite el acceso a estos procesos y documentos, proponiendo una arquitectura de documentación que se sintoniza con una concepción de archivo como espacio vivo, que se resignifica y actualiza constantemente de acuerdo a las dinámicas y necesidades de quienes lo integran y hacen posible.

De hecho, la documentación es solo el primer paso para resolver las preguntas que los textiles nos plantean en términos del conocimiento y las representaciones sobre el conflicto armado y las violencias asociadas, la relación nación-identidad, la pluralidad de los relatos, las relaciones de poder y la construcción de símbolos, que, como lo señala Sánchez (2004, p. 160), en el contexto nacional están más asociadas a la fractura, a la división, a los desgarramientos de la sociedad, que a la conmemoración del pasado, debido a que estamos frente a “un pasado que no pasa”, a una guerra que no termina y que, como nos lo recuerda María Teresa Uribe (2005, p. 16), se reproduce de manera circular y perpetúa, repitiendo los imaginarios y relatos configurados a lo largo de una historia centenaria.

El desarrollo del ADTTC se comprende como un diálogo entre tecnologías artesanales y digitales, reconociendo la dicotomía preexistente en términos culturales, pero encontrando puntos comunes que posibilitan la documentación, almacenamiento, consulta

y divulgación de las prácticas textiles artesanales para el uso político y el posicionamiento de unos modos de saber/hacer (Pérez-Bustos, 2017) que nos permiten reconocer historias no androcéntricas y entramados de cuidado que ponen en evidencia la creatividad, la recursividad y experimentación características propias de las actividades humanas, presentes en el desarrollo de un *software* o en la construcción de una pieza textil artesanal.

Conclusiones

La experiencia del Archivo Digital de Textiles Testimoniales que acabamos de compartir propone y desarrolla un entramado de relaciones que da lugar al agrupamiento de experiencias y acontecimientos relacionados con el conflicto armado en Colombia desde el hacer textil. En su conjunto, esta propuesta permite valorar los textiles como documentos y artefactos de memoria y reconocer sus trayectorias en la incidencia política y en el posicionamiento de narrativas diversas desde el trabajo artesanal y la exploración de prácticas artísticas, como parte de los procesos comunitarios de reparación, memoria y exigibilidad de derechos.

Comprendemos estos documentos como textiles testimoniales enmarcados en una forma particular de activismo vinculado a los procesos de memoria y sanación de colectivos de mujeres victimizadas en medio del conflicto armado, quienes a través del hacer textil narran, resisten y exigen justicia. Estas piezas documentan hechos atroces, acciones de resistencia y sobrevivencia vividos en el marco de la guerra, construyen composiciones visuales que dan cuenta de los contextos sociales y aspectos sensoriales y afectivos de sus creadoras. Pero también son objetos que se ven imbricados en diversos procesos de circulación y apropiación que amplían los sentidos y valores que inicialmente se asocian a ellos. El valor de cada pieza textil no está dado solo por quienes la elaboran, sino

por su vida social (Appadurai, 1991 [1986]), es decir, las experiencias e historias que ella misma traza.

Argumentamos que las memorias tejidas, bordadas y cosidas devienen en textiles testimoniales por las trayectorias que tienen, por las relaciones que las hacen posibles y que ellas logran crear: su carácter testimonial no solo recae en lo que narran explícitamente como documentos, sino también en los circuitos y las relaciones que establece, lo que las configura como testimonios (Coole y Frost, 2010). Es así como cada pieza, al ser una memoria viva, que interactúa con diversos actores y se entrelaza con otras materialidades que la acompañan o le son semejantes, crea espacios para el diálogo que resaltan su potencial pedagógico y político.

Los textiles testimoniales, textimoniales, representan formas de textualidad y epistemologías que cuestionan el colonialismo en la producción y transmisión del conocimiento, y permiten reconocer otras textualidades por fuera de la mirada eurocéntrica de la escritura alfabética, entendiendo las formas escriturarias como agencia cultural para documentar la vida. De este modo, los textiles devienen en documentos que permiten configurar narrativas, trascendiendo la materialidad y transformándose en elementos portadores de información, que, en suma, configuran las narrativas humanas como representación de las experiencias vividas y como una lucha por contar la propia historia, no solo en el ámbito institucional, sino en los espacios cotidianos, donde la fuerza política emerge.

En este sentido, los textimoniales reconocen y valoran otras coreografías de sentido que son acuerpadas desde comunidades y personas concretas que representan textilmente sus puntos de vista, sus formas de transitar los conflictos y construir a pequeña escala resistencias y luchas cotidianas por la verdad y la justicia. Esos lenguajes otros, se materializan en lo textil, en esa gramática particular que se despliega desde los saberes artesanales para historizar la experiencia de la gente común, “de los nadies” que nos abren ventanas para reconocer el pasado herido, pero también la

heroicidad y la supervivencia como lugares múltiples y situados que tienen fisuras y negociaciones que originan algo nuevo, que no es solo el mundo del dolor, sino el mundo de la esperanza, y es allí donde emergen tecnologías de registro múltiples, materialidades concretas y lugares de enunciación como el archivo testimonial.

La construcción del Archivo Digital de Textiles Testimoniales del Conflicto Armado en Colombia es un gesto de reconocimiento a las mujeres, a los costureros y grupos de artesanías que han enhebrado las agujas para coser y bordar voces de hilo que dignifican la vida en medio de la guerra y que a contracorriente han posicionado el trabajo cotidiano y persistente de elaborar a mano documentos textiles que inspiran nuevos archivos de derechos humanos.

Bibliografía

Appadurai, Arjun (comp.) (1991 [1986]). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.

Aranda, Blanca (2012). *Textualidad e identidad: por una teoría de la intertextualidad en los Andes* [Tesis de doctorado]. University of Oregon.

Arenas, Sandra y Toro, Luis (2021). *Representar las memorias*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Arias López, Beatriz; Bliesemann de Guevara, Berit y Coral Velásquez, Laura (2020). *(Des)tejiendo miradas: hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia. (Un-)Stitching Gazes: Spinning, Embroidering, and Mending Reconciliation in Colombia*. Medellín: Periferia.

Arias, Beatriz (2017). Entre-tejidos y redes. Recursos estratégicos de cuidado de la vida y promoción de la salud mental en contextos de sufrimiento social. *Prospectiva*, 23, 51-72.

Arnold, Denise Y. (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En Fernando Garcés y Walter Sánchez (comps.), *Textualidades: entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (pp. 39-64). Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón.

Arnold, Denise Y. (2016). Los textiles comparados con los *kipus*: hacia un lenguaje tejido en común de documentación en los andes surcentrales. En Michela Pentamalli et al., *Bolivia: lenguajes gráficos. Tomo uno* (pp. 282-320). La Paz: Fundación Simón I. Patiño.

Arnold, Denise Y. y Espejo, Elvira (2013). Repensar la iconografía textil en los Andes. En Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (pp. 181-226). La Paz: ILCA.

Arnold, Denise Y., Yapita, Juan de Dios y Espejo, Elvira (2007). *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. La Paz: Plural e ILCA.

Bacic, Roberta (2014). *Conflict Textiles*. <http://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/about-2/>

Bello, Andrea y Aranguren, Juan Pablo (2020). Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART*, 6, 181-204.

Berger, Jhon (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Blair, Elsa (2011). Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado. *Universitas Humanística*, 72, 63-87.

Coole, Diana y Frost, Samantha (comps.). (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.

Derrida, Jacques (1971 [1967]). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

Feierstein, Daniel (2011). Sobre conceptos, memorias e identidades: guerra, genocidio y/o terrorismo de Estado en Argentina. *Política y Sociedad*, 48(3), 571-586.

González-Arango, Isabel (2014). Un derecho elaborado puntada a puntada. La experiencia del costurero Tejedoras por la memoria de Sonsón. *Revista Trabajo Social*, 18/19, 77-100.

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

González-Arango, Isabel et al. (2022). Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*, 79, 126-144.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lifschitz, Javier y Arenas, Sandra (2012). Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos*, 40, 98-119.

Mendoza García, Jorge (2004). Las formas del recuerdo. La memoria narrativa. *Athenea Digital*, 6.

Navarro Bonilla, Diego (2003). *La imagen del archivo: representación y funciones en España (siglos XVI y XVII)*. Somonte-Cenero, Gijón: Trea.

Pérez-Bustos, Tania (2017). Hilvanar tecnologías digitales y procesos de tejido o costura artesanal: una revisión crítica de prácticas. *Signo y Pensamiento*, 36(70), 14-34.

Pérez-Bustos, Tania et al. (2022) Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, 68, e4474.

Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen.

Quiceno Toro, Natalia (2021). *Bordar, cantar y cultivar espacios de dignidad: ecologías del duelo y mujeres atrateñas*. San José: Universidad de Costa Rica, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, CALAS-Laboratorio Visiones de Paz.

Quiceno Toro, Natalia y Villamizar Gelves, Adriana M. (2020). Mujeres atrateñas, oficios reparadores y espacios de vida. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(2), 111-137.

Red Conceptualismos del Sur (2022). *Giro grafico. Como en el muro la hiedra*. <https://redcsur.net/2024/11/01/giro-grafico-como-en-muro-la-hiedra/>

Rivera García, Mariana (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 27, 139-160.

Salomon, Frank (2004). *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Durham & London: Duke University Press.

Sánchez, Gonzalo (2004). Guerras, memoria e historia. En Raynald Belay et al. (comps.), *Memorias en conflicto: aspectos de la*

violencia política contemporánea (pp. 157-177). Lima: Institut Français d'Études Andines, Ambassade de France au Pérou, Instituto de Estudios Peruanos y Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Silverman, Gail P. (2012). *The Signs of Empire. Inca Writing*. Cusco: Kopy Graf.

Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Todorov, Tzvetan (2015). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Uribe de Hincapié, María Teresa (2005). Memorias, historias y ciudad. *Revista Trabajo Social*, 1, 11-26.

Enunciación, afectos y heterotopía

Siguiendo la traza del archivo de derechos humanos

Oriana Bernasconi R.

■ Doi: 10.54871/ca26ns14

Este es un escrito satélite, orbita en torno a publicaciones anteriores. Haciendo uso de la libertad que otorga la periferia, intenta pensar desde otros ángulos los procesos de documentación de severas violaciones a derechos humanos y el rol que juegan los archivos que los resguardan.

Para comenzar me sitúo en el centro de un sistema de ideas y ofrezco un breve recuento de las principales proposiciones que hemos realizado en los últimos diez años a la luz del análisis de los archivos de derechos humanos creados en el tiempo de la dictadura liderada por el general Pinochet en el Chile de los años setenta y ochenta del siglo pasado. A través de un enfoque pragmático y de genealogías de artefactos y casos de archivo, este trabajo se ha centrado en el análisis del potencial enunciativo y afectivo de este tipo de archivos. En la segunda parte, me traslado a la posición del satélite y a partir de dos viñetas interrogo algunos “efectos de archivo” y reflexiono sobre la potencia arcóntica del archivo en el tiempo. A través de este análisis propongo pensar los archivos de derechos humanos como lugares heterotópicos, aquellos lugares únicos o contrasitios que Michel Foucault identificara en relación a la utopía.

Los archivos de derechos humanos chilenos: una reacción urgente y solidaria a la cruenta dictadura

Entre 1973 y 1990, la sociedad chilena vivió bajo una dictadura civil militar. Un violento golpe de Estado liderado por las fuerzas armadas y de orden terminó abruptamente el proyecto social y político del único gobierno socialista democráticamente electo en el mundo. Le siguieron sistemáticas y severas violaciones a los derechos humanos de miles de personas, especialmente quienes adherían al gobierno del presidente Salvador Allende. A lo largo de los años posteriores, al menos 1163 recintos sirvieron para detener, torturar y dar muerte a cientos de miles de ciudadanos a través del territorio nacional. Miles de personas más sufrieron el exilio, la persecución, la exoneración de sus trabajos, la expulsión de sus lugares de estudio y el relegamiento a otras zonas del país.

A diferencia de otros países sudamericanos que sufrieron la violencia política en el contexto de la guerra fría, en Chile, la sociedad civil, amparada por las iglesias, resistió a la dictadura desde sus inicios, creando organismos que asistieron, documentaron y denunciaron nacional e internacionalmente los crímenes del Estado en el mismo momento en que ocurrían (Bickford, 2002; Da Silva y Jelin, 2002; Lira, 2017; Bernasconi, 2019).

Este sistema consistía en una red de organizaciones compuestas por el Comité Nacional de Ayuda a los Refugiados (1973), que asistió a más de siete mil refugiados a salir del país, el Comité Por la Paz (1973) y su sucesora, la Vicaría de la Solidaridad (1976), organismos que prestaron asistencia jurídica y social a personas detenidas y exoneradas, y que documentaron y denunciaron las prácticas de tortura, ejecución y desaparición política de personas durante toda la dictadura; la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (1974) y la Asociación de Familiares de Ejecutados Políticos (1975), que han liderado las demandas de verdad y justicia sobre estos crímenes de Estado; la Fundación de Asistencia

Social de Iglesias Cristianas (1975), abocada a la asistencia jurídica, psicológica y social de presos políticos y a la tramitación del exilio y el retorno de miles de familias chilenas; la Comisión Chilena de Derechos Humanos (1978), especializada en la defensa jurídica de personas reprimidas; el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (1978), dedicado al campo de la salud mental de las personas afectadas; el Programa de Protección a la Infancia Dañada por Estados de Emergencia (1979), enfocado en el cuidado de cientos de niños y niñas cuyas familias estaban siendo directamente afectadas por la represión, y la Corporación de Defensa de los Derechos del Pueblo (Codepu) (1980), orientada también a la defensa jurídica de personas afectadas y miembros de la resistencia a la dictadura.

Sostenidos por apoyo financiero y político nacional e internacional, profesionales de diversos campos (trabajadores sociales, psicólogos, médicos, abogados y otros) y voluntarios convergieron para emprender esta labor. La gran mayoría de estos trabajadores por los derechos humanos eran jóvenes y, en el momento del golpe, estaban afiliados a algún partido político o participaban de una organización local, comunitaria, educativa, profesional o religiosa. Ese conocimiento práctico les ayudó a acoger y acompañar casos que jamás imaginaron.

¿Cómo documentar la atrocidad mientras sucede?

A pesar de las condiciones extremadamente hostiles en que desempeñaron esta labor y de las constantes amenazas, seguimientos y represión con que intentaron silenciarla, los organismos de derechos humanos que surgieron en Chile durante la dictadura liderada por el general Pinochet decidieron registrar al calor de los hechos los eventos represivos que las víctimas reportaban, tipificarlos, producir información mediante investigaciones y hacer circular ese conocimiento en informes y publicaciones. Así,

llegaron a perfilar muy tempranamente las prácticas represivas, sus modalidades y responsables, y a ubicar varios de sus lugares de operación (Bernasconi, 2019).

Las organizaciones de derechos humanos chilenas documentaron caso por caso los hechos represivos que iban conociendo. La metodología de la entrevista presencial a los sobrevivientes o a los familiares de las personas afectadas sostenida en las oficinas de la organización con resguardo de las identidades, así como el registro y seguimiento de cada caso en una carpeta individualizada y numerada, permitió completar y triangular información, y darle confiabilidad a los datos producidos y difundirlos en Chile y en el exterior. Los funcionarios y familiares que entrevistamos concuerdan en que ese trato individualizado generó la confianza y seguridad necesaria para traspasar información sensible en un contexto muy amenazante. Era un lugar donde su testimonio adquiriría verosimilitud en momentos en que las instituciones públicas a las que habían acudido los familiares desmentían que este tipo de hechos estuviera ocurriendo. Fue común que al tomar contacto con la organización varios familiares decidieran unirse a su trabajo. El abogado Héctor Contreras fue el jefe de la Unidad de Personas Detenidas Desaparecidas que se creó en la Vicaría de la Solidaridad para asistir este tipo de casos. Él aún busca a Clara, su cuñada y la madre de las niñas que Héctor y su esposa han criado desde entonces.

La legitimidad del trabajo de las organizaciones de derechos humanos chilenas emergió desde las propias personas afectadas y, al poco andar, fue refrendada por los organismos nacionales e internacionales que citaban la información producida en las organizaciones.

En el Comité por la Paz, la Vicaría o Codepu, los datos de las entrevistas con las personas afectadas eran cotejados y completados mediante activos procesos de investigación. Visitas a cárceles, viajes al extranjero, interrogatorios a desertores, investigación de pistas y producción de pruebas, colaboración con organismos

homónimos en el Cono Sur, y la sistemática recopilación de declaraciones juradas de quienes resultaban liberados y concurrían a atestiguar sobre las circunstancias de sus detenciones fueron estrategias fundamentales para conocer las lógicas con que operaba la represión. La sistematización periódica de datos requirió el uso recurrente de los registros de las organizaciones y, por lo tanto, demandó el ordenamiento de los documentos, la conformación temprana de archivos y el despliegue de estrategias para resguardar y mantener extrema reserva sobre la información que manejaban.

Así, durante la última dictadura en Chile, los archivos de los organismos de derechos humanos sirvieron a la denuncia de los hechos represivos, a las demandas de justicia y verdad mediante la interposición de acciones judiciales, a la investigación de los distintos casos, y a la conformación de una red solidaria internacional que legitimó y amplificó la información producida por estas organizaciones. Si bien durante los años de Pinochet las acciones judiciales resultaron infructuosas, dejaron un archivo jurídico que en la posdictadura adquirió el carácter de prueba judicial en juicios de lesa humanidad domésticos e internacionales y que ha servido como evidencia para el esclarecimiento histórico (Bernasconi, 2019; Accatino, Bernasconi y Collins, 2024). Asimismo, desde la transición política estos archivos han sido profusamente consultados para la calificación y reparación de las víctimas por las comisiones de verdad, la educación, el trabajo de creadores y artistas, y la recuperación y refuncionalización de ex centros de detención como sitios de memoria (Bernasconi, Mansilla y Suárez, 2019). Estos archivos también han sido acervos fundamentales para que las generaciones venideras ejerzan el derecho a la verdad con respecto a este tipo de eventos atroces, y desarrollen conciencia y perspectiva histórica.

Artefactos documentales y capacidades enunciativas y afectivas del archivo

El proceso inédito y sistemático de documentación del terrorismo de Estado desplegado por la sociedad civil chilena en plena dictadura (1973-1990) nos ha permitido explorar el potencial performativo del trabajo documental en el campo de los derechos humanos y la memoria social. En la última década, junto a un equipo interdisciplinar de investigación, hemos analizado las implicancias que tiene documentar severas violaciones de los derechos humanos sobre la capacidad social de enfrentar tales atrocidades mientras suceden y también sobre la capacidad de abordar sus profundos y dolorosos legados una vez que la violencia ha cesado y esa comunidad transita por procesos de verdad, justicia y memoria.

Para ello hemos propuesto una aproximación que permite explorar el archivo como dispositivo sociotécnico, político y afectivo. El archivo es comúnmente objeto de interés del conocimiento social debido a su contenido testimonial e histórico (Bernasconi, 2018a). Este valor ha hecho prevalecer su concepción como fuente de información. Sin desconocer ese rol, el caso chileno y el de otros archivos de derechos humanos que hemos explorado en Latinoamérica nos han llevado a pensar los archivos ya no unívocamente, sino de maneras múltiples: como proyectos políticos, tecnologías intelectuales contrahegemónicas, infraestructuras de información, dispositivos filiativos y afectivos, sistemas de ordenamiento discursivo y, con el paso del tiempo, también como tecnología de la historia y sitios de indagación arqueológica, en la medida en que permiten examinar los artefactos materiales del archivismo como vestigios culturales (Bernasconi, 2019, 2022, 2024). Asimismo, junto con el acercamiento al material de archivo en tanto textualidad, hemos propiciado la exploración de la capacidad productiva o performativa del archivo como maquinaria social, de los artefactos y tecnologías que los pueblan, y de las redes de relaciones que los

estructuran y sostienen. La observación de los artefactos, sujetos y afectaciones en red requiere leerlos intraactivamente, es decir, interrogando las difracciones y efectos de una relación a través de las otras (Blackman, 2015, p. 37). Ello supone asumir que en esta red, los objetos y las relaciones no solo son medios que reflejan, representan o componen el archivo, sino que son agentes constitutivos, es decir, capaces de “provocar el estado de cosas” del archivo (Brown, 2012, p. 7).

En publicaciones previas hemos llamado la atención sobre la productividad de la labor documental desplegada por las organizaciones de derechos humanos chilenas. Uniendo indicios, vestigios, fragmentos; poniendo unas historias al lado de otras, investigando, conjeturando, manteniéndose cercanos a la experiencia y sufriendo la violencia en carne propia, los trabajadores y las trabajadoras de estos organismos fueron dilucidando un sistema represivo basado en la clandestinidad, el secreto y el terror. En Chile, estas labores de registros, documentación e investigación permitieron construir el *repertorio de intelegibilidad de la tragedia*; un repertorio por cierto parcial, pero sin el cual no habríamos podido transitarla; porque ordena una forma de observar el horror, porque crea espacios de equivalencia y comparabilidad entre experiencias finalmente incommensurables, porque engendra y sostiene convenciones discursivas respecto a estos hechos abyectos, porque canaliza el conocimiento sobre esta atrocidad y documenta las acciones en la defensa de sus víctimas, y porque, en fin, produce un espacio social más o menos continuo que permitió desde temprano y pese al miedo, hablar y actuar en común. En este sentido, hemos sugerido que los archivos de derechos humanos que se crean como parte de las labores de asistencia y denuncia de estos crímenes operan como *instrumentos o maquinarias cognitivas* (Deleuze y Guattari, 1985), es decir, como como medio de intervención, inscripción y regulación de lo visible, lo enunciable, lo gestionable y lo disputable.

Asimismo, hemos propuesto que, en estos contextos, la documentación de la atrocidad es también un proceso de *resistencia epistémica* y hasta *ontológica* en la medida en que sostiene una forma de conocimiento que en su producción y circulación desafía las pretensiones negacionistas y las versiones tergiversadas impuestas por el régimen autocrático (Bernasconi, 2018b), permitiendo que las vidas dañadas puedan aparecer en cuanto tales.

En escritos posteriores (Bernasconi, 2022, 2024) he avanzado en la exploración de las capacidades afectivas que un archivo de este tipo produce y sostiene en el tiempo y en la co-constitución entre ellas y las capacidades enunciativas. Con estas preguntas he podido reconocer que en estos archivos las prácticas de inscripción comienzan con la producción de un *espacio de aparición* (Butler, 2017; Arendt, 2015 [1958]) para los sujetos dañados, un espacio que acoge la experiencia de cada persona así como quiere y puede ser narrada en esos inciertos y aterradores momentos; un espacio que mediante la escucha y el registro testimonial comienza a identificar y reconocer situaciones comunes y, entonces, a tipificar actos represivos.

La co-constitución entre poder afectivo y poder enunciativo es identificable también cuando la generación de conocimiento sobre severas violaciones a los derechos humanos permite estimular a las personas afectadas a unirse en la búsqueda de respuestas. Entre esas esposas, madres e hijas, el tránsito por esta ruta ardua y hostil engendrará procesos de identificación y pertenencia. Y el archivo irá entonces indexando y resguardando las acciones mediante las cuales emergen las dolorosas y aguerridas figuras de “el familiar” y de “la agrupación”; sus gramáticas, gestos, repertorios de acción y compromisos. Replicando este gesto, pero en un tono mucho más imperceptible, el archivo irá asimismo documentando los recursos profesionales, morales y afectivos desplegados por los trabajadores y las trabajadoras de estos organismos: la figura que hemos denominado el tercer actor o la tercera actriz, aquella que media entre perpetrador y afectado, documentando el hecho

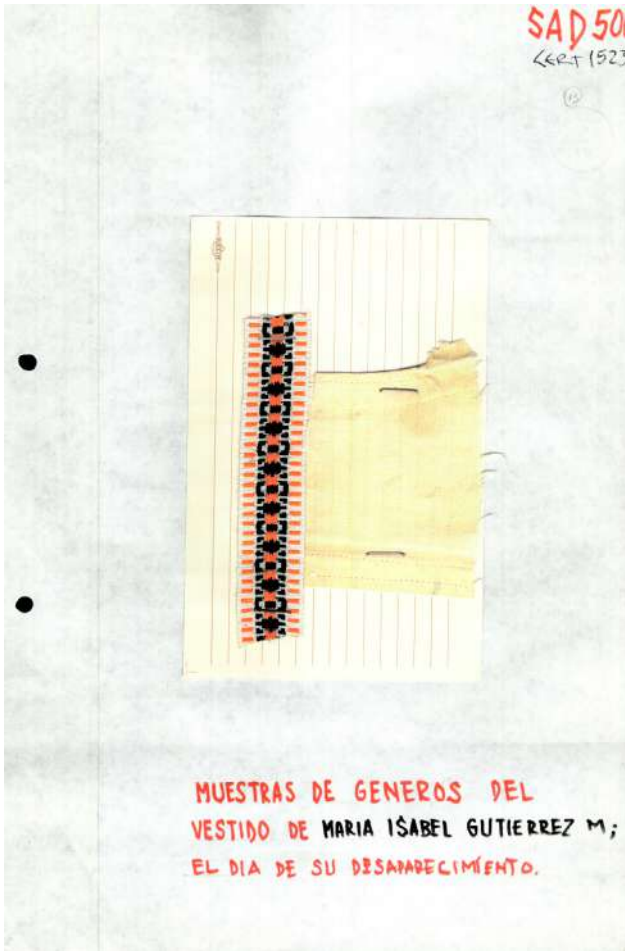
y acompañando a la víctima. Estos repertorios de acción, hemos sostenido (Bernasconi, 2019), modelan la organización y cultura del movimiento de derechos humanos chileno e incidien sustantivamente en el modo de gestión de las organizaciones de derechos humanos a nivel global.

Las cinco décadas de los archivos de derechos humanos chilenos enseñan que a través de los relatos que este tipo de archivos convoca y congrega, y de los actos de memoria y contestación que a partir de ellos han promovido tres generaciones, siguen emergiendo lazos de vinculación entre sujetos, filiaciones sanguíneas y possanguíneas, que, a su vez, actualizan y amplifican el añoso archivo (Bernasconi, 2024; Suárez, 2021).

En continuidad con estos argumentos, en lo que sigue quisiera reparar a través de dos viñetas en algunos objetos y experiencias que no he tenido la oportunidad de abordar antes. Su exploración hoy me permite ampliar la reflexión sobre las capacidades enunciativas y afectivas del archivo de derechos humanos, sus actos documentales y los artefactos que reúne o potencia. Primero, mediante el análisis de un retazo textil exploraré los “efectos de archivo” sobre los objetos que congrega. Segundo, una situación de entrevista en el archivo y sobre el archivo me permitirá abordar la potencia arcónica de este. Convergen en ambos casos prácticas de cuidado, que me parecen sobresalientes en el contexto de archivos que registran hechos abyectos y que remiten a la coexistencia de sus capacidades afectiva y enunciativa.

Índice sensible

Imagen 55. Archivo FUNVISOL 07 certificado 1524



En esta colección sobre narrativas textiles, quisiera comenzar mi reflexión sobre los gestos del archivo desde la periferia, mediante

una pieza textil (imagen 55) conservada en la carpeta de atención de María Isabel Gutierrez Martínez. Se trata de una muestra del género que componía su vestuario el día de su desaparición.

María Isabel era porteña, nacida al final de la década de los cuarenta en Valparaíso en el seno de una familia trabajadora. Fue secuestrada por la Dirección Nacional de Inteligencia Nacional (DINA) el 24 de enero 1975 a las 18 horas con su novio Hernán Brain. Tenía 26 años y había egresado de la carrera de geografía en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Era militante del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR). Sus familiares la recuerdan alegre, consecuente, solidaria, amante de la vida, siempre pensando en el bien común y dueña de un corazón noble y solidario. Su madre, Josefa Martínez Ruiz, la buscó por treinta y cinco años. Murió sin conocer su destino final ni la sentencia judicial de 2015. Los responsables del secuestro y ejecución de María Isabel no han dicho dónde está su cuerpo ni cómo murió. Relatos de quince testigos permiten reconstruir su trayectoria represiva: tras el secuestro fue conducida al regimiento Maipo de Playa Ancha, torturada, luego trasladada en un camión frigorífico junto a otros prisioneros políticos hacia el centro de detención, tortura y exterminio conocido como cuartel Terranova (hoy Parque por la Paz Villa Grimaldi), donde permaneció aislada con otras dos o tres personas en casuchas de 1,20 m por tres a cuatro días, luego en una habitación grande con otras veinte mujeres (032 DJUR 49 12. 1976) y desde allí fue trasladada hacia el recinto Tres Alamos, incomunicada. Por declaraciones de testigos se conoce que el 20 de febrero fue sacada de Villa Grimaldi con nueve detenidos y detenidas más sin destino conocido. A la fecha permanece desaparecida.

María Luisa Sepúlveda, trabajadora social del área jurídica del Comité por la Paz y la Vicaría de la Solidaridad, me había explicado que la gente en ese tiempo se hacía su ropa y les llevaban retazos para ayudar en la identificación. Los retazos de la imagen pertenecen a un archivo textil doméstico, donde probablemente coexistían con remanentes de otras piezas de vestimenta o utilitarias. La

violencia de Estado cambia abruptamente la función de este vestigio material, que hace su ingreso al archivo de derechos humanos en tanto recurso forense: ese género iba con María Isabel el día en que se perdió su rastro; el día a partir del cual el archivo no registra relatos de testigos ni resguarda pistas sobre su paradero. El texto que acompaña el ingreso de la pieza textil al archivo sustenta esta adscripción forense: “Muestra de géneros del vestido *de* María Isabel el día de su desaparecimiento”. Debajo del material, el uso del color negro en la anotación repite la identificación del retazo con la joven porteña, esta vez mediante el recurso a la escritura del nombre propio. La inscripción “SAD 500” remite a su clasificación y rotulación en el archivo del Comité por la Paz y la Vicaría de la Solidaridad donde encontramos la pieza: subarchivo detenidos desaparecidos, caso número 500. El textil en tanto indicio y señal parcial de un cuerpo singular podría ayudar en la individualización e identificación de María Isabel, así como un reloj lo haría con otro prisionero, y un pañuelo con otro más.

Un testimonio reciente de su hermana Marcela recuerda que María Isabel “tejía con una gran rapidez, se hacía su ropa, pintaba en género, curtía en cuero” (Universidad Alberto Hurtado [UAH], 2023). Es factible entonces que María Isabel haya confeccionado el vestido que llevaba ese día 24, y que por eso su mamá Josefa haya encontrado restos de las telas en la casa familiar del cerro Barón y los haya podido incorporar a la carpeta que el organismo de derechos humanos llevaba sobre su hija mayor.

En el archivo doméstico que constituye aquel rincón de costura del que salió, el retazo opera como huella de una confección manual que abriga futuro en la esperanza de estrenar el vestido hecho a medida y vitalidad al decir de los colores del patrón bordado. La conformación de la pieza de archivo da indicios de su transferencia desde su función textil a la forense: en la disposición del material como documento aparece el recorte de las telas y su anclaje en un cartón blando con líneas regulares que en esos años se usaba para hacer fichas de archivo mediante la escritura de información.

Aquí esta función escritural se expande para evitar el desplazamiento de la tela al ser almacenada. No sabemos si ese recorte fue hecho por Josefa cuando ya buscaba a su hija, o antes de la captura por la propia María Isabel. La organización de los dos segmentos textiles, su anclaje en la superficie de cartón, y la anotación que los identifica en el archivo replicando los colores del textil en la tinta de los plumones, conforman una composición pulcra, cuidadosa y bella que contrasta con la violencia que registra y la urgencia de esos días vertiginosos.

Con respecto a su función y significado originales, esta pieza textil, así como muestras de cabello, fotografías y otros documentos de identidad (certificado de nacimiento, de grados académicos y de calificaciones) conservados en estos archivos, constituyen como hemos señalado en otra parte (Risco, Irumé y Bernasconi, 2021), una serie de “objetos desviados” con respecto a su repertorio, lugar y función de origen. Producto de un acontecimiento crítico como es un golpe de Estado sostenido mediante terrorismo de Estado, estos objetos son trasladados para constituir un conjunto de artefactos documentales que intentar probar la existencia de hechos espantosos y de sus víctimas, a las cuales estos objetos refieren de modos particulares. En efecto, en el traslado desde el archivo doméstico al archivo del organismo de derechos humanos, la función del retazo también transita desde el objeto de uso al objeto de identidad. Se trata de “efectos de archivo” sobre objetos desviados que materializan instantes de una vida en un sistema de registro.

Del poder arcóntico

La mañana del 13 de julio de 2015 crucé desde mi oficina de la universidad al edificio del arzobispado de la Iglesia católica de Santiago ubicado en calle Erasmo Escala y sede de la Fundación Archivo y Centro de Documentación Vicaría de la Solidaridad, institución que desde 1992 resguarda el principal archivo de derechos

humanos del país, el del Comité por la Paz y la Vicaría de la Solidaridad. En el lugar tendría mi primera entrevista con María Luisa Sepúlveda. María Luisa había aceptado compartir sus recuerdos de esos días difíciles y significativos con nuestro equipo de investigación e invitar a otros extrabajadores de estos organismos de derechos humanos a compartírnos los suyos. Como anticipé, ella es una de las figuras clave en la historia de estos organismos y en la búsqueda de verdad y reparación y en la creación de espacios de memoria sobre los crímenes cometidos durante la última dictadura en Chile.

Yo era nueva en el campo de los derechos humanos, pero tuve la suerte de estar rodeada de colegas que no lo eran. Uno de ellos fue el sociólogo Manuel Guerrero Antequera. La vida de Manuel está atravesada por las historias que estábamos a punto de escuchar en la sede del arzobispado. Decidimos realizar las entrevistas juntos.

En 1976 su padre, Manuel Guerrero Ceballos, profesor y dirigente de la Asociación Gremial de Educadores de Chile y militante comunista, había sido baleado en plena calle durante su secuestro y luego detenido. Tras años de exilio, en 1982 la familia regresa a Santiago y el profesor se suma a la labor gremial clandestina. Alrededor de las 8:30 de la mañana del 29 de marzo de 1985 padre e hijo comenzaban su jornada escolar en el Colegio Latinoamericano de Integración, cuando un espectacular operativo por tierra y aire captura desde la puerta del establecimiento al profesor Manuel y al apoderado José Manuel Parada, sociólogo de la Unidad de Análisis de la Vicaría, quien minutos antes dejara a su hija alumna de la escuela. Guardo en mi memoria sonora infantil la sirena de la radio cooperativa que mi mamá prendía mientras estábamos en casa. Recuerdo la voz precipitada del locutor Sergio Campos narrando el secuestro matutino. Tras un día de tortura, la madrugada del 30 de marzo, la Dirección de Comunicaciones de Carabineros comandada por el coronel Guillermo González Betancourt los degüella con un corvo de diecinueve centímetros de largo en la ruta al aeropuerto junto con el también militante comunista Santiago Nattino,

detenido en un operativo anterior. El salón principal de la Vicaría se dispuso para el velorio. Mientras las autoridades justificaban el crimen con el insidioso recurso a la purga entre militantes, yo veía la transmisión en la televisión nacional y a Manuel con sus catorce años parado frente a un micrófono, flanqueado por los ataúdes, aturdido, dolido, y aún así capaz de leer un homenaje ejemplar. En esos días, producto de las declaraciones hechas a la Vicaría por un exdesertor de la fuerza aérea, y la información de los familiares de las víctimas recabada por el organismo de derechos humanos, Manuel Guerrero y José Manuel Parada habían identificando al Comando Conjunto, un organismo secreto que había detenido a Guerrero en 1976 y que había devenido en uno de los más siniestros de la dictadura. En él concurrían los servicios de inteligencia de la Fuerza Aérea, Armada y Carabineros (en un principio también del Ejército), civiles de la organización paramilitar Frente Nacionalista Patria y Libertad y exdetenidos que tras recibir brutales torturas se convirtieron en agentes. Es el caso de Miguel Estay, exmilitante comunista, quien esos días de fines de marzo participó del triple homicidio de los profesionales comunistas.

Treinta años después, durante las conversaciones que sostuvimos a partir del invierno de 2015 en el arzobispado, los extrabajadores(as) de la Vicaría nos narrarían la experiencia de una inédita resistencia activa y no violenta. Yo fui aprendiendo que uno a uno llegarían a un momento en la sesión en que harían una inflexión, bajarían el tono de la voz, pedirían pausar la grabación y adecuarían sus cuerpos para recortar el espacio y detenerse en los ojos de Manuel. Le contarían de la manera más cuidadosa posible por qué el Estado de Chile mató a su padre y a su compañero de labor. Manuel recibiría el relato en silencio. En ocasiones buscó un espacio para inquirir suavemente por una precisión, y anotaba en su cuaderno, como si estuviera encajando un puzle que le ha llevado la vida entera completar. Creo que sin embargo, no era ese un momento de develación. Manuel conocía ya todos los elementos de la historia. Se trataba, pienso, de pasar por estos hechos juntos,

ponerles palabras y disponerse unos a otros con el mayor cuidado posible.

“Esto es lo que creo pasó con tu papá, Manuelito”, solía decir nuestro interlocutor de turno como resolución del relato. Y en ese Manuelito recogían también al adolescente de 14 años que perdió a su padre en un crimen feroz, producto, en parte, del trabajo de investigación sobre los órganos represivos que llevaban adelante la Vicaría y el partido comunista.

Esta fue la primera forma de reparación que conocí en las oficinas que albergan al principal archivo de derechos humanos del país. Tardé ocho años en pensarla como una forma de reparación. Desconozco si Manuel la concibe así. Una situación de entrevista transmutaba en un ritual. Y toda la materialidad que nos rodeaba devenía símbolo: los documentos de archivo creados por nuestros entrevistados apilados en los estantes que rodean las paredes de la sala en que nos encontramos, en un muro la obra del artista visual Claudio di Girolamo creada en esos tiempos y que representa a San Francisco de Asís, patrono de la Vicaría; la mesa y sus extrabajadores sentados en el lugar donde solían reunirse al final de cada jornada de trabajo, y en esa mesa esta vez un hijo, ya en su adultez, dispuesto a restituir un diálogo suspendido que me convertía en testigo. Un ritual destinado a ofrendar y acoger la historia de un evento dramático y, con ello, ofrendarse y acogerse mutuamente, actualizando una red de correspondencias afectivas. El archivo aparece aquí en su sentido arcóntico, como domicilio, guarida y como identidad (Derrida y Prenowitz, 1995), y, en virtud de esa propiedad, participa de los retornos cuidadosos de un evento brutal, un *suceso desplazado*.

Reflexión final

En las 2612 carpetas individuales de personas detenidas desaparecidas y ejecutadas ingresadas en el archivo del Comité por la Paz y

la Vicaría de la Solidaridad durante la dictadura en Chile, una proporción importante de la documentación corresponde a acciones relativas a la defensa jurídica; otra, a peticiones a autoridades nacionales e internacionales que hacían directamente los familiares para intentar alguna pista o resolución del caso. Junto a ellas, encontramos una serie de “certificados” que atestiguan la existencia de la persona buscada (acta de nacimiento, acta de matrimonio, libreta de familia, certificado de calificaciones de la escuela, etc). La carpeta de Maria Isabel Gutierrez contiene además de la imagen de los retazos textiles, muestra de su cabello, un certificado que indica las piezas dentarias que fueron tratadas en diciembre de 1971, dos certificados de la universidad que la reconoce como estudiante y graduada, el certificado de calificaciones obtenidas en un curso, entre otros. Así como el retazo textil, todos estos son objetos desviados de su lugar y función original que integran el archivo de derechos humanos para cumplir propósitos de denuncia, defensa jurídica y, eventualmente, identificación forense.

En “De otros Espacios” (1986) Michael Foucault y Jay Miscowiec explican que probablemente en toda sociedad o cultura existan “lugares concretos, reales, que son algo así como contrasitios, lugares absolutamente diferentes” (p. 24). Los autores denominan a esos lugares *heterotopías*. Las heterotopías tienen una función específica en la sociedad. Pueden ser espacios de crisis, de desviación, de fantasía o de compensación, entre otros ejemplos.

Al seguir la traza de los artefactos y redes de relaciones que componen los archivos de derechos humanos hemos podido reparar en el carácter heterotópico de estas maquinarias sociales, en la medida en que constituyen un espacio único, que desafía el orden establecido y es capaz de remitir, diferir y proyectar otros tantos lugares que están fuera de él y a los cuales está vinculado mediante los objetos, vínculos e inscripciones que efectúa y resguarda. En este caso, un sitio heterotópico en tanto lugar de resistencia política y moral, capaz de producir experiencias singulares, y de engendrar redes de correspondencias afectivas en torno a ellas.

Bibliografía

Accatino, Daniela; Bernasconi, Oriana y Collins, Cath (2024). Permanence et reprise des actes écrits qui ont dénoncé par la voie judiciaire les atrocités de la dictature chilienne. *Langage et Société*, 181, 17-45.

Arendt, Hannah (2015 [1958]). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Bernasconi, Oriana (2018a). Del archivo como tecnología de control al acto documental como tecnología de resistencia. *Cuadernos de Teoría Social*, 7, 68-92.

Bernasconi, Oriana (2018b). Tecnologías de registro del terrorismo de estado: sobre inscripción, enunciabilidad y persistencia. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.73705>

Bernasconi, Oriana (comp.) (2019). *Resistance to Political Violence in Latin America: Documenting Atrocity*. Londres: Palgrave Macmillan.

Bernasconi, Oriana (2022). Human Rights Archive. *The International Encyclopedia of Anthropology*. New Jersey: Wiley.

Bernasconi, Oriana (2024). On Insurgent Knowledge and Affiliative Powers: Human Rights Violations, Civil Society Archives and Forms of Repair. En Piergiorgio Di Giminiani, Helene Risor y Karine Vanthuyne (comps.), *The futures of reparation in Latin America: Imagination, translation and belonging in the politics of reconciliation*. New Jersey: Rutgers [en producción].

Bernasconi, Oriana y Suárez, Rodrigo (2024). Documenting Atrocities: Human Rights Archives, Denunciation and

Accountability. En Ellen E. Stensrud (comp.), *Mass Atrocity Responses* [en producción].

Bernasconi, Oriana; Lira, Elizabeth y Ruiz, Marcela (2019). Political Technologies of Memory: Uses and Appropriations of Artifacts of Registration and Denunciation of State Violence. *International Journal of Transitional Justice*, 13(1), 7-29.

Bernasconi, Oriana; Mansilla, Daniela y Suárez, Rodrigo (2019). Las comisiones de la verdad en la batalla de la memoria: usos y efectos disputados de la verdad extrajudicial en Chile. *Colombia Internacional*, 97, 27-55.

Bickford, Louis (2002). Preserving Memory: The Past and the Human Rights Movement in Chile. *Democracy and Human Rights in Latin America*, 21(6), 9-30.

Brown, Steven (2012). Two minutes of silence: social technologies of public commemoration. *Theory & Psychology*, 22(2), 234-252.

Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Barcelona: Paidós.

Da Silva Catela, Ludmila y Jelin, Elizabeth (comps.) (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1985). *El Anti-edipo. El capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.

Derrida, Jacques y Prenowitz, Eric (1995). Archive Fever: a Freudian Impression. *Diacritics*, 25(2), 9-63.

Foucault, Michel y Miscowicz, Jay (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.

Lira, Elizabeth (2017). The Chilean Human Rights Archives and Moral Resistance to Dictatorship. *International Journal of Transitional Justice*, 11(2), 189-196.

Risco, Ana María; Iroumé, Nicole y Bernasconi, Oriana (2021). Imagen del Rostro Desaparecido. Densidad histórica de un artefacto visual global. *Boletín de Estética*, 54, 35-77.

Suárez, Rodrigo (2021). Filiaciones postsanguíneas: experiencias de afectación en la Agrupación por la Memoria Histórica Providencia de Antofagasta, Chile. *Iberoforum. Revista De Ciencias Sociales*, 1(1), 1-30.

Universidad Alberto Hurtado [UAH] (2023). 50 años de memorias y geografías: homenaje a Freddy Taberna y María Isabel Gutiérrez. <https://www.uahurtado.cl/tv-digital/50-anos-de-memorias-y-geografias-homenaje-a-freddy-taberna-y-maria-isabel-gutierrez/>

Las memorias y la reparación social como prácticas transformadoras

Pilar Riaño Alcalá

■ Doi: 10.54871/ca26ns15

La memoria no tiene nada que ver con lo viejo, lo gris y lo lejano. La memoria es el aguijón muscular del ahora.

David Chariandy, *Brother*

En mundos destrozados por la guerra y el despojo, ¿qué se busca reparar? Mi trabajo interroga cómo los seres humanos recuerdan las violencias en su vida cotidiana y para ello rastrea a la memoria como práctica reparadora en las múltiples vidas y el más allá de las violencias en dos lugares emblemáticos de violencia política en Colombia: Portete, un territorio indígena wayuu en la Alta Guajira, y Bojayá, un territorio afrochocoano y embera en el Medio Atrato, Chocó. Entendiendo a la memoria como un campo de fuerza viva y afectiva atravesada por las disputas y el poder, pregunto cómo estos pueblos y territorios, quienes han sufrido múltiples formas de violencia como las masacres, el desplazamiento forzado, el confinamiento, las desapariciones, el racismo y la desposesión, hacen de la memoria una fuerza y un medio para reconstituir sus mundos, y una fuente de posicionamiento individual y colectivo en un paisaje complejo de violencias históricas y contemporáneas, una

espesa arquitectura institucional de justicia transicional y la implementación del acuerdo de paz de 2016.

El reparar lo entiendo como una práctica relacional dinámica de hacer y deshacer mundos divergentes, cambiantes y precarios dentro del contexto más amplio de, en el caso colombiano, un conflicto armado prolongado, el capitalismo racial y colonialismo. La reparación vista entonces no como un proyecto cerrado o una medida de compensación o satisfacción, pero inmersa en el día a día y en relaciones, afectos y acciones que buscan remediar o arreglar lo destruido o afectado por los actos de violencia contra la vida, los territorios y los proyectos de grupos específicos. De acuerdo al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, reparar es:

1. tr. Arreglar algo que está roto o estropeado.
2. tr. Enmendar, corregir o remediar.
3. tr. Desagraviar, satisfacer al ofendido.
4. tr. Oponer una defensa contra el golpe, para librarse de él.
5. tr. Remediar o precaver un daño o perjuicio.
6. tr. Restablecer las fuerzas, dar aliento o vigor.
8. intr. Mirar con cuidado, notar, advertir algo.
9. intr. Atender, considerar o reflexionar.
10. intr. Pararse, detenerse o hacer alto en una parte.

Estas definiciones nos ofrecen unas palabras ruta que como verbo-acción captan el sentido ontológico y cognitivo de los trabajos reparadores en el día a día: arreglar, enmendar, remediar, desagraviar, restablecer, atender, mirar, detenerse o hacer un alto. Los verbos-ruta nos invitan a pensar la reparación como acto cotidiano y en su sentido relacional, literal y creativo ya sea cuando la pensamos en los actos mundanos de reparar algo que está roto, herido o dañado (un artefacto, infraestructura o seres vivos) o

cuando la situamos frente a un panorama de devastación y una violencia que se ejerce sobre otros que exige mirar con cuidado, hacer un alto para restablecer las fuerzas y moverse con sigilo y atención. Agregaría por eso el verbo *cacharrear* para dar cuenta de la recursividad con la que en la vida cotidiana se enfrenta la tarea de reparar mundos y relaciones que la violencia letal y sistémica destruyen. Para mejor comprender esta idea del reparar y la reparación, por fuera del peso de los marcos legales e institucionales, retomo la metáfora de tejer la memoria para trazar los modos en que las prácticas reparativas de los seres vivos trabajan con el dolor y la empatía para rehacer o remendar lo fragmentado.

Sobrevivir, rehacer, rehusar, rehacular, reparar y resistir: se trata de conceptos que pueden ser vistos como de diagnóstico o como categorías pero que, como establece Audra Simpson (2016), son también contenedores que describen lo político o más precisamente las dimensiones políticas de la acción en un entorno cotidiano marcado por la desposesión y las violencias recurrentes. Lo político, explica Simpson, describe las distribuciones del poder, las posibilidades afectivas y efectivas y los modos de imaginarse cómo la acción se va a desarrollar para tratar de reordenar o para encaminarse hacia lo que debería ser (Simpson, 2016, p. 326).

¿Cómo entonces podemos entender los trabajos de la memoria con sus repertorios de prácticas conmemorativas, de tejer, cantar, dar testimonio, marchar, buscar (para nombrar solo algunos)? ¿Cómo aproximarnos a dichas prácticas dentro del panorama dinámico de los trabajos de la memoria y, para el caso colombiano, una guerra que ha afectado de manera desproporcionada la autonomía, el sustento y la supervivencia cultural y espiritual de las comunidades negras e indígenas? ¿Cómo tomar en cuenta las fricciones y equívocos que surgen en el terreno altamente contentiouso de las políticas de víctimas y memoria en Colombia y en los encuentros y desencuentros en torno a cuestiones de reparación, verdad y justicia entre grupos negros e indígenas y el gobierno y el régimen institucional de la justicia transicional?

Reparar, coser y entretejer

Retomo el marco conceptual y metodológico de la educadora *ucwalmicw* Joyce Schneider (2018), quien introduce el telar y el tejido como metáfora y acción para pensar la teoría y método de los procesos indígenas de conocimiento y los modos en que estos interrumpen la comprensión occidental dominante de la educación. Los *ucwalmicw*, la gente de la tierra, son una nación indígena *salish* cuyo territorio ancestral y nunca cedido está ubicado en las montañas de la Costa Sur y el Cañón Fraser, en el interior de lo que hoy se conoce como la provincia de la Columbia Británica, Canadá.

El telar le ofrece a Schneider un marco conceptual holístico, con los hilos, su hilvanado y entrelazado como tejedores de narrativa e historia. El telar, Schneider plantea, es espejo que refleja quién eres –un método en el que construyes o mejor entretejes un encuadre particular desde un posicionamiento y modo de ver específicos–, una ventana para imaginar quién puedes llegar a ser (o sea, es un método para imaginar otros futuros posibles). En tanto metáfora material y simbólica de los actos reparadores y en la práctica del arte de tejer, el telar opera como un portal y entramado a través del cual puedes realizar una visión; implica agencia, acción y proceso. Es, a su vez, una imagen que da cuenta de los cimientos de los procesos educacionales y relacionales de la nación *ucwalmicw*, los que basados en el “buen trabajo”, “todas mis relaciones”¹ y la cosmovisión indígena, buscan reparar las relaciones rotas, la lengua y las

¹ El escritor y fotógrafo Thomas King define el concepto de las naciones indígenas de “*all my relations*” (todas mis relaciones) de la siguiente manera: “‘Todas mis relaciones’ es, en primer lugar, un recordatorio de quiénes somos y de nuestra relación tanto con nuestra familia como con nuestros parientes. También nos recuerda la extensa relación que compartimos con todos los seres humanos. Pero las relaciones que ven las personas indígenas van más allá, la red de parentesco con los animales, los pájaros, los peces, las plantas, con todas las formas animadas e inanimadas que se pueden ver o imaginar. Más que eso, ‘todas mis relaciones’ es un estímulo para que aceptemos las responsabilidades que tenemos dentro de la familia universal de vivir nuestras vidas de forma armoniosa y moral (una admonición común es decir de alguien que actúa como si no tuviera relaciones)” (citado en Lander, 2023).

enseñanzas y la transmisión intergeneracional de conocimiento. Es decir, los procesos interrumpidos por el genocidio cultural que resulta de las políticas estatales de los internados de cientos de miles de niños y niñas indígenas por un periodo de más de cien años en Canadá.² “La metáfora del tejido” explica Schneider (2018, p. 22), “representa las innegables relaciones históricas, actuales y futuras entre los pueblos originarios indígenas y los colonos canadienses.”

Pongo en conversación la idea de la reparación social con las del telar como entramado relacional y el tejer como un acto mediante el que los hilos o fibras entran en contacto para crear algo nuevo, generador y contextualmente relevante (Jimmy, Andreotti y Stein, 2019). Me acerco a la noción de *reparación social* para caracterizar los actos y procesos relacionales mediante los cuales las personas y las comunidades responden y le dan sentido a la incertidumbre y fragmentación que resultan de la violencia masiva o los desastres y los medios por los que sostienen la vida y sus visiones del mundo. Reparar, afirma Francisco Martínez, atañe a un amplio campo social tanto de personas como instituciones que desarrollan estrategias para mantener o arreglar tanto objetos como relaciones sociales, “es un acto *sobre* el mundo: dedicarse a remendar y arreglar conlleva una construcción del mundo relacional que materializa formaciones afectivas” (2019, p. 2). Interrogo los mundos reparadores que operan en medio de las crisis crónicas o la incertidumbre constante y en particular aquellos actos de memoria mediante los que las personas se sitúan frente a sus experiencias de violencia y la desestructuración de sus mundos.

Mi propósito general en el trabajo investigativo es examinar cómo el pasado entra en lo cotidiano no como una cuestión de

² Ver los informes de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación de Canadá, que tuvo como misión documentar los testimonios de los cientos de miles de personas indígenas que como niños fueron separados forzosamente de sus familias y territorios y reclusos en internados donde fueron víctimas de múltiples abusos y en los que se les prohibió hablar sus lenguas, practicar sus culturas y espiritualidad: nctr.ca/publications-and-reports/reports/#trc-reports

memoria traumática o estática, sino en las formas en que se reelabora e imagina de forma activa y creativa en el presente (Das, 2003). Examino actos que reclaman la vida y la muerte, reparan las relaciones entre los seres vivos humanos y no humanos y sostienen las luchas decoloniales por la verdad y la justicia. Por ello, sitúo mi trabajo como una “antropología de la reparación social” de los actos y procesos mediante los cuales los individuos y los colectivos responden a la incertidumbre y la fragmentación resultantes de la muerte y la violencia masiva. La reparación, entonces, como una práctica y proceso relacional dinámico de hacer y deshacer mundos divergentes, cambiantes y precarios dentro de un contexto más amplio de capitalismo racial, violencia armada continua y colonialismo. Los actos de memoria, argumento en este artículo, hacen parte del entramado de respuestas e impulsos afectivos y relacionales con los que las personas o grupos “piensan en mundos rotos” (Jackson, 2014) y enfrentan el desmembramiento de sus mundos en contextos de desastre o violencia masiva.

Tejer el retorno en la Alta Guajira

Desde entonces los guajiros conocieron el arte de tejer; maravilloso legado de Waleker, que en nuestro idioma significa araña. La leyenda de Waleker.

Josefina González Ipuana

En una columna que escribió para el periódico *El Espectador* el 16 de octubre de 2015, el antropólogo wayuu Weildler Guerra Curvelo reflexionaba sobre cómo al proceso de paz en Colombia (tanto en el momento de la firma del acuerdo en el 2016 como en su implementación) le hizo/hace falta estética y ritual. Hacer la paz, para los wayuu, como para otros pueblos indígenas, comenta Guerra,

combina la palabra y el acuerdo (lo racional) con lo sensorial, lo ritual y estético. Los wayuu y, en particular, el *pütchipü'ü* o palabrero (mensajero recreador de la palabra y portador de conocimientos y autoridad moral), enmarcan la negociación y la paz en una poética: “Dicha poética se expresa en una reverencia por la vida valorada como un tejido que es apreciado a través de las texturas y los patrones intrincados de la cotidianidad” (Guerra, 2017, p. 421).

Para captar el significado y quehacer de estas acciones reparativas en las que los wayuu inscriben la resolución de las disputas y la construcción de la paz, Guerra acude a la poética del tejido, a esa sensación táctil y visual que produce la trama o la forma y el diseño en que los hilos se entrelazan. La poética del tejer como modo y urdimbre de los actos encaminados a la resolución de conflictos sitúa a la palabra también como un elemento de dicha estética, en el qué y el cómo se dice, los que, como los hilos, colores y diseños en el tejido, crean un entramado. De la misma manera esta idea de lo sensorial, ritual y estético como entramados reparadores –incluyendo el de la construcción de la paz– acompaña a los wayuu de Portete en sus maneras de responder a la violencia de la desaparición, muerte y destrucción asociadas a la masacre del 2004.

Imágenes 56, 57 y 58



La imagen 56 es de una mochila tejida por una de las líderes de Portete en la que narra la historia, la visión y obstáculos en la lucha por retornar y encontrar a las desaparecidas (2024, fotografía de la autora). La imagen 57 muestra a Anita Fince (q.e.p.d.) tejiendo un chinchorro poco tiempo después del retorno de la comunidad a Portete (2016, fotografía de la autora) y la imagen 58 es la de un chinchorro tejido por una de las tejedoras de Portete en Maracaibo durante el desplazamiento (2011, foto: Jesús Abad Colorado)

La composición fotográfica es de algunos de los tejidos que las mujeres de Portete hilan durante los años de su desplazamiento forzado y cuando después de once años regresan a su territorio en diciembre del 2015. Las mujeres, quienes durante el desplazamiento en Maracaibo, Venezuela, continúan con sus labores

ancestrales del tejido, lo retoman en el retorno como eje para la reconstrucción de su vida cotidiana en el territorio y como metáfora de las labores de memoria, relación social e iniciativa económica necesarias para mantener la vida en medio de la precariedad y el aniquilamiento (Aijazi, 2015). Tejer en el territorio es un acto de restituir la vida. Su peso simbólico y político en la historia oral y mítica de los wayuu está asociado a la del ser mítico Walekerü, la araña, quien les enseña el arte del tejido a las mujeres wayuu.

Las mujeres wayuu, escribe Paz Ipuana (2017), aprendieron el tejido de Walekerü, quien a su vez lo aprendió de Maawui, la planta del algodón. Las plantas, como los primeros seres pobladores de la tierra, forman la humanidad primaria (Guerra, 2020) y entre ellas abarcaban todos los campos del saber incluyendo a “magníficos tejedoras y tejedores”, como era la planta del algodón, “quien tejía chinchorros y hacía encajes tan blancos y perfectos como las espumas del mar. Dicen que la delicadeza de su arte la aprendió después la bella Waleker, la araña” (Paz Ipuana, 2017, p. 438). Las plantas y animales, revestidos de agencia y conocimiento, comparten la condición humana, se comunican con otras especies de seres vivos y ejercen oficios “humanos”. Sus habilidades y conocimientos y de acuerdo a Paz Ipuana, sus virtudes, las transmiten interespecies y mediante los sueños a los seres humanos (Guerra, 2019). Transmisión de saberes, historia y memoria se urden en el mundo wayuu en un conocimiento que incluye a seres humanos y más que humanos. Tejer en y después del regreso a Portete se asocia con esta tarea de hacer y transmitir conocimiento y memoria que entreteje y reconstruye mundos y relaciones más allá de lo humano y con el territorio.

Las labores del tejer chinchorros y mochilas bajo las enramadas, de emprender iniciativas colectivas para la comercialización de mochilas, chinchorros y otros tejidos, así como la de recuperar los diseños tradicionales, revitalizan su retorno al territorio y continúan una tradición narrativa y textual que cuenta en composiciones orales, visuales y textiles las historias de seres míticos,

tradiciones orales, las expresiones literarias y más recientes los eventos asociados a la violencia. Las ruinas quedan y se preservan como huellas tangibles del horror, pero también como testamento material de la determinación de la comunidad de seres humanos y más que humanos de continuar la búsqueda de las mujeres desaparecidas y de rehabilitar el territorio, de *reXistir* (Diéguez, 2021). Los telares entran entonces a narrar y habitar el territorio del retorno, unas veces en las enramadas, otras al interior de las viviendas, o a la entrada de estas.

Durante los diez años anteriores a su retorno al territorio, las tejedoras y mujeres líderes habían regresado a Portete, pero de manera temporal y bajo el miedo. Retornaban cada año en el mes de abril para la conmemoración de la masacre de Portete o para reunirse con funcionarios de instituciones, autoridades, visitantes internacionales y otros para reclamar el retorno a un territorio sin la presencia paramilitar y las violencias de las amenazas, el reconocimiento y el ejercicio de la justicia sobre los eventos asociados a la masacre del 2004, y de manera central la búsqueda de las desaparecidas. El regresar al territorio del cual habían sido desterradas violentamente en la masacre del 2004 durante la conmemoración anual, era una forma temporal de rehabilitarlo y resistir, un retorno simbólico pero presencial que desafiaba los controles y coerciones de los grupos armados y sus amenazas. La conmemoración anual comenzó en 2005, cuando una dirigente y sobrina de una de las mujeres asesinadas durante la masacre se unió a otras para crear una organización de mujeres que trabajaban por la paz y la justicia.³ En medio de grandes peligros, amenazas y una fuerte presencia paramilitar y del ejército, organizan un acto simbólico de “recuperación de nuestro territorio” regresando a su territorio en el primer aniversario de la masacre. Desde entonces hasta el 2017, el acto lo organizan para conmemorar la masacre en el formato de un *yanama* –una forma de trabajo colectivo entre un grupo de

³ Retomo aquí a descripciones e ideas que se encuentran en Riaño (2015).

familiares y vecinos (Goulet, 1981)– pero recreado dentro de un conjunto híbrido de prácticas asociadas a los códigos de asamblea comunitaria, reunión familiar y un acto conmemorativo.

Mujeres, hombres, jóvenes y niños, el *ayaula* (autoridad) y los mayores, así como cientos de acompañantes, compartían por cinco días labores cotidianas, su dolor y el recuerdo constante de quienes fueron asesinadas y desaparecidas. El rehabilitar el territorio cuando la violencia y amenaza continuaban era una práctica reparativa porque la conmemoración consistía precisamente en reestablecer relaciones entre las personas desplazadas, con las personas muertas y con el territorio y sus seres vivos mediante la celebración de rituales de aspersión (limpieza), el recorrer el territorio y la visita a cada uno de los lugares destruidos y escenarios de la masacre. Revisitar la destrucción se llevaba a cabo y paralelo a las actividades de cocinar, tejer, compartir sueños en la madrugada y discutir el retorno y la búsqueda de justicia en asambleas comunitarias. No se trataba de una conmemoración marcada por el discurso (aunque los había), sino por un hacer conmemorativo que recuerda la vida diaria previa a la masacre mediante su recreación y en clave de presente y, muy importante, de futuro.

Las conmemoraciones se organizaban como un regreso a lo cotidiano, un vuelco a ocupar y habitar su territorio ancestral para reclamar lo cotidiano (Ortega, 2008; Grupo de Memoria Histórica, 2009). Durante las caminatas a las ruinas y sitios destruidos que marcan la conmemoración de la masacre, los wayuu utilizaban sus cuerpos, lamentos e historias para marcar los espacios y los tiempos de la violencia, resignificándolos, así como los espacios y tiempos para el recuerdo y el duelo. Al volver a recorrer el territorio, narrar y mostrar la devastación, y contar historias que relatan las actividades de la vida cotidiana antes de la masacre, así como las de sus seres míticos, los wayuu iban hilando sus verdades narrativas para *dar testimonio* de la verdad histórica de su resistencia a la destrucción de su cultura. En cada conmemoración se pedía a los miembros de la comunidad y a quienes veníamos de afuera una

participación comprometida y una respuesta, es decir, una presencia a través de la escucha respetuosa y el dar testimonio; en palabras de una de las mayores wayuu durante el octavo Yanama, “dar testimonio de la verdad” de los wayuu: las marcas del terror en su territorio y las huellas culturales y materiales que evidencian que son víctimas de la atrocidad y los legítimos propietarios de la tierra. Se llama así a un estar presentes que responda y atestigüe del dolor vivo de mujeres, hombres y niña(o)s.

Dar testimonio activa una interacción comunicativa entre dos personas o colectivos en la que una de ellas se dirige a la otra y la otra, en el acto de transmisión, se convierte en oyente y, por extensión, en testigo. Es un acto relacional de llamado y respuesta inmerso en el relato y la escucha, en el estar juntos, pero desde posiciones diferentes. En el contexto del testimonio de los supervivientes de atrocidades masivas, Hirsch y Spitzer (2009) sostienen que sus testimonios suelen estar más preocupados por transmitir los afectos encarnados y el significado de los acontecimientos que por demostrar una verdad fáctica o enunciar hechos. Para aquellos que dan testimonio de experiencias de terror y para aquellos que se convierten en testigos secundarios como oyentes (o como en este caso, participantes en la conmemoración) el testimonio implica interacción, espacio relacional y afectivo, y conocimiento compartido creado entre un llamado a y una respuesta a, y, a través de ello, la obligación ética y la responsabilidad que conlleva el encuentro cara a cara (Oliver, 2001; Riaño y Baines, 2012), y, en este caso, el encuentro en el territorio, en el lugar de memoria como marco y suelo del ser testigo.

En estas formas de conmemoración social, la memoria se elabora a través de la interacción, viendo y caminando por el lugar de la devastación y, simultáneamente, poniendo en acción una forma de recordar la masacre y a los muertos a través de la acción ritual y la socialización con otros (Grupo de Memoria Histórica, 2009). Regreso aquí a la metáfora de la textura del tejido para situar las conmemoraciones y el retorno como acciones reparativas curadas

en claves del movimiento (recorrer el territorio tras las huellas tangibles e intangibles) y el tejer como actos de memoria que tejen relaciones y una urdimbre de personas, territorio y rituales que entretejen los actos testimoniales. Estas prácticas de conmemoración social promulgadas en el lugar y el movimiento ofrecen un ejemplo de otros caminos que anclan las comunidades de memoria y su funcionamiento para resignificar la violencia y los lugares del terror (Das, 2003; Ortega, 2008). Son formas de *testimonio emplazado* y acciones de reparación social que están representadas en el cuidado que se pone en los recorridos y visitas a casas y cementerios para reconocer la presencia de la muerte en símbolos materiales y premonitorios y para rehabetarlos como ruinas y lugares de memoria que perviven. Además, el regreso insiste en la búsqueda de las desaparecidas y en el reconocimiento de la angustia profunda por no haber podido recuperar los cuerpos de las mujeres para hacerles su primer y segundo entierro, para que persistan en la memoria y continúen apareciendo en sueños y no queden perdidas en esa muerte que para los wayuu significa el olvido (Perrin, 1997). El temor a que se olvide a las mujeres desaparecidas cuando no se tienen sus cuerpos ni una acción decidida de la justicia define la angustia moral y afectiva de los wayuu.

Reparar, cuidado y rememoria

2 de mayo de 2018, 1 p.m., Bojayá, viejo Bellavista en el Medio Atrato chocono. La ceremonia y misa de conmemoración en el dieciseisavo aniversario de la masacre de Bojayá termina y la mayoría de las delegaciones oficiales, los internacionales, religiosos, las comunidades ribereñas del Medio Atrato y periodistas abordan los botes que regresan a Bellavista Nueva. Un grupo de veinticinco personas entre sobrevivientes, líderes, cantadoras y rezandero(a)s, y tres investigadoras tomamos dos pangas en dirección hacia la fosa común. La fosa fue el primer lugar de entierro de quienes

mueren en el interior de la iglesia, un entierro apresurado por el alto riesgo que se vivía debido a los enfrentamientos y militarización, y razón por la que familiares y comunidad no pudieron hacer los rituales propios que acompañan el tránsito entre el mundo de la vida y de la materialidad corporal al mundo de los muertos en las comunidades afrotratañas. La recurrencia de esta forma de “mala muerte” desestabilizó profundamente los mundos cotidianos de las poblaciones negras e indígenas y el equilibrio que buscan los rituales funerarios entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos (Orjuela, 2017; Quiceno, 2016).

Cuando el grupo llega al lugar de la fosa hace un círculo alrededor de esta. Una de las cantadoras, la Negra, invoca un alabado, y otras cantadoras responden; los rezanderos, Saulo y Ereiza, guían los rezos, las oraciones. A continuación, algunos sobrevivientes dicen unas palabras y en ese momento, Ofelia⁴ recoge un palo largo y unas ramas e improvisa una escoba con la que empieza a limpiar, a organizar “el desorden”, dice. Repite varias veces que esa no es la manera como se mantiene el lugar de los muertos. “Esta es su casa”, dice. En la fosa, sin embargo, no hay restos. Estos fueron trasladados hace más de quince años al cementerio de Bellavista Nuevo; la fosa permanece “vacía”.

Pero la presencia de los muertos, su imagen y el lugar perviven; la memoria de su memoria cargada aquí como imagen y presencia espectral conmueve a Ofelia e impulsa su deber moral de limpiar (arreglar) la casa. Ella fue una de las pocas personas que en mayo de 2002 regresó con los sepultureros a la iglesia y los acompañó mientras cargaban los cuerpos y los colocaban en los botes para enterrarlos en la fosa común de Loma Rica. En noviembre de 2019, durante la sesión en la que los equipos forenses de la fiscalía y Medicina Legal entregan oficialmente los cuerpos/restos a la

⁴Su nombre real ha sido cambiado para proteger su confidencialidad.

familia y explican las circunstancias de su muerte,⁵ Ofelia recordó cómo cortó hojas grandes para cubrir el cuerpo de su hijo muerto y protegerlo del calor insoportable. Fue una de las pocas y la única madre que pudo dedicar un momento fugaz a cuidar de su hijo muerto. Para ella y para los que están presentes en la conmemoración de 2018, el deber con los muertos convoca a una ética del afecto y de las relaciones que activa su sentido del deber con la tragedia y la “mala muerte”, la que los lleva allí, a la casa sepultura. Limpiar la casa rememora y reúne su historia personal de pérdida familiar, su memoria y responsabilidad con las personas asesinadas, e incorpora un acto ético, estético y afectivo reparador: la determinación de quienes están allí de marcar y honrar este sitio como lugar de memoria y de recuperar la relación con el territorio y las personas muertas a quienes no se las pudo cuidar durante los años más despiadados de la guerra.

Las acciones de limpiar, rezar y cantar, embarcar y remontar el río hasta la fosa (y su inscripción como lugar de memoria) aferran las personas muertas a la fosa, significando el reensamblaje de una imagen de las personas desaparecidas, una rememoración. Toni Morrison (2000 [1987]), en su novela *Beloved*, introduce la noción de rememoración para nombrar aquello que está más allá de la experiencia original, una imagen que persiste pero que al mismo tiempo ha desaparecido. La rememoración es esa imagen que perdura y sitúa a los demás (descendientes, supervivientes) en relación con un pasado difícil y complejo. En la novela, Sethe le dice a su hija Denver:

Oh, sí. Oh, sí, sí, sí. Algún día irás andando por el camino y oirás o verás algo. Con toda claridad. Y pensarás que eres tú la que está

⁵ Estas sesiones ocurren dos años después de que exhumaran los cuerpos para su identificación plena en un proceso en el que los oficiantes del conocimiento ancestral afro e indígena colaboran y complementan el trabajo de profesionales forenses y psicosociales. La búsqueda, exhumación, identificación, entrega y entierro digno de sus muertos fue liderada por el Comité de las Víctimas de Bojayá y una exigencia que hicieron durante más de quince años.

pensando. Una imagen pensada. Pero no. Es cuando tropiezas con un recuerdo que le pertenece a otro. Es cuando te topas con un recuerdo que pertenece a otra persona. Donde estaba antes de venir aquí, ese lugar es real. Nunca va a desaparecer. Incluso si toda la granja, cada árbol y brizna de hierba mueren. La imagen sigue ahí y, lo que es más, si vas allí –tú que nunca estuviste allí–, si vas allí y te sitúas en el lugar donde estaba, volverá a suceder; estará allí para ti, esperándote (Morrison, 2000 [1987], p. 36. Traducción de la autora).

“Rememorar, mantener en la mente la imagen de una casa que ya no existe”, afirma la poeta Juliane Okot Bitek (2019), es hacer el trabajo contra el olvido. La rememoración no se apoya en la documentación o en la narración, sino que es una forma de resistencia que mantiene una imagen contra el dominio del archivo. Sugiere una relación, concluye Okot Bitek. Una relación basada en la escucha, una sintonía con las presencias de los muertos, con las voces que cantan y rezan, con las frecuencias y reverberaciones de un paisaje sonoro que generan familiares, cantadoras, rezanderos y miembros del comité durante la conmemoración en la fosa, en la presencia silenciosa y persistente de un recuerdo.

La presencia persistente de los muertos en la casa-panteón de Loma Rica impulsa al grupo de cantadoras de alabao para los adultos y gualís para los niños que mueren en la masacre y a conjurar composiciones sentidas en la memoria. El canto ritual del alabao es una respuesta reparadora de los vivos porque estas canciones “tienen el poder de construir lazos” (Tobón, 2016, p. 58). En la conmemoración de 2015, el joven cantador Jerson (15 años entonces) se convierte en el cantador y compositor más joven del grupo. Rodeado de su abuelo Saulo, su abuela cantadora y compositora Oneida, y el grupo de cantadoras, Jerson colocó públicamente y por primera vez un alabao, composición que su abuela alabadora Oneida había leído, cantado y animado. En el círculo de personas paradas alrededor de la fosa, Jerson, con decisión y voz grave y aguda, entonó:

Hoy recordamos el día
de todo lo que pasó

Las cantadoras responden y entonces Jerson, con los brazos cruzados, la vista baja, y con un lento movimiento de un lado a otro, vuelve a entonar:

Y miramos el lugar, amén

Para los bojayaceños, incluido Jerson, que pertenecen a una generación que nace justo antes o después de la masacre, el entierro inadecuado duele mucho. Es una herida moral, espiritual y cultural que ese día él observa, siente y transmite. Al estar “en el lugar donde todo pasó”, la imagen y la presencia están ahí para él, para que las recomponga y las cante. Las cantadoras repiten las coplas y hablan del abismo emocional que las separa de los autores de la violencia etnocida:

Vamos llegando a la fosa
Dolidos de corazón
Y los que hicieron el daño
Amén no sienten ningún dolor

Cuando termina el alabado, Ereiza, La Negra, Saulo y los demás miran a Jerson y asienten con orgullo y admiración. Él mantiene una expresión grave y los ojos bajos.

Morrison (2019, p. 324) define la rememoración “como recordar y evocar, como recomponer los miembros del cuerpo, la familia, los habitantes del pasado”. Esta manera de rememorar ocurre después de que la explosión del cilindro de gas desmembrara a muchos de los bojayaceños que se refugiaron en la iglesia. Miniela, Domingo y Arnobio asumen la difícil tarea de recoger las partes y miembros para recordar los cuerpos y preservar en lo posible a cada persona. Los actos de memoria en la tumba, dieciséis años después, los mueven a recordar las ausencias que acechan el

presente y responden a la fuerza que ejercen la fosa, la tierra y los densos arbustos (Navaro-Yashin, 2012).

La memoria funciona a través de complejos procesos de inscripción de historias, voz y duelo en los paisajes sensoriales y resonantes de la selva, en el viaje río arriba, en el sendero, en la tumba y en los densos arbustos del bosque. Cada conmemoración, momento, persona recordada e imagen se inscriben en este paisaje y en los actos conmemorativos a través del canto, la oración y el estar presentes. Estas formas de conmemoración social –invocar, cantar, cuidar a los muertos, limpiar “la casa”– abren la reflexión hacia los sentidos y prácticas conmemorativas que se tejen y escenifican en estos espacios, así como a las ausencias y presencias que, como huellas de otros mundos, siguen habitando la vida cotidiana de los habitantes de la región.

Reparar - coser - nombrar

Entre 2017 y 2019, durante el proceso de búsqueda, exhumación, identificación y entierro de las 102 víctimas de la masacre de Bojayá y hechos asociados, las mujeres tejedoras y cuidadoras del grupo de artesanías Guayacán, las cantadoras de Pogue, los y las rezanderas y un grupo de niños y niñas hacen presencia de muchas formas, pero en particular bordando, cargando e instalando en diferentes sitios los telones tejidos o las carteleras con los nombres de las personas asesinadas en la iglesia y cuyos cuerpos eran exhumados. Ellas y ellos hicieron del nombrar y de los telones tejidos con los nombres de las personas asesinadas en la iglesia unas prácticas para reconocer y trabajar los duelos individuales y colectivos, y medios para acompañar a los dolientes durante el proceso de exhumación (Quiceno, 2021). Estos gestos del nombrar y de establecer relaciones entre vivos y muertos, familias y territorio incorporan la palabra, el ritual, la estética y el afecto.

Durante las exhumaciones que se realizan en mayo y junio del 2017, los integrantes del equipo de comunicaciones del Comité de Víctimas marcaban el inicio y el final del día grabando un video anunciando los nombres de las personas que se buscaban o iban a exhumar.⁶ Estos registros se convierten en un archivo sonoro, vivo y de memoria histórica que llama y honra a cada una de las personas que se exhuman. Una vez exhumados, los cuerpos y restos encontrados son colocados por los profesionales forenses en bolsas rojas. Desde un acto de cuidado y de respeto, las mujeres de Guayacán y las cantadoras envuelven a cada cuerpo en una tela blanca y con una cinta color violeta, y se lo entregan a una procesión que camina lentamente hacia las bóvedas temporales. A la cabeza de la procesión van las personas que llevan los cuerpos –los familiares y algunas veces funcionarios/as–, seguidos por cantadoras y rezanderos/as. Como explica Apulia Peñalosa, “los llevábamos donde era que los iban a colocar, los llevábamos con cantos”. También acompañan familiares, personas de la comunidad, religiosos y niños y niñas. Los niños y niñas llevan letreros con los nombres de las personas que son exhumadas ese día y pasan por casas, salones o puentes en los que se han colocado los nombres. Sus nombres, del mismo modo, están en los nuevos telones que se tejen o en la presencia permanente del telón bordado en el 2003 con los nombres de las personas asesinadas. En este telón memoria se cosió al lado de cada nombre una imagen emblemática que la familia de quien muere asocia con la persona: una flor o planta, un animal, los medios de trabajo y circulación como los botes, los oficios como el de pescador, la venta de productos, o el de músico.

⁶ Ideas y eventos descritos aquí se basan en el trabajo colectivo de documentación, investigación y escritura que realizamos con el Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá, Natalia Quiceno y Camila Orjuela. Véase: bojayacuentaexhumaciones.com

Imágenes 59, 60, 61 y 62



La imagen 59, arriba a la izquierda, muestra a niños y niñas bojayaceños con los carteles que preparan para recibir a las personas exhumadas en Vigía del Fuerte y Riosucio (2017, foto del Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá). A la derecha, la imagen 60 con el telar “Nuestras víctimas” acompaña la tumba que se prepara para el novenario posterior al entierro final de las víctimas de la masacre (2017, foto de Natalia Quiceno). A la izquierda abajo, en la imagen 61, una de las procesiones de familiares, cantadoras, rezanderos y personas de la comunidad que llevan los cuerpos a las bóvedas temporales, y a la derecha, en la imagen 62, el muro con nombres acompañados por el Cristo Mutilado de Bojayá que se mantiene al lado de las bóvedas temporales durante todos los días que dura la exhumación (imágenes 61 y 62: 2017, Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá)

“Llamar a la persona por su nombre” es uno de los principios éticos que orienta las prácticas mortuorias afrotratañas y cada uno de los pasos del proceso de exhumación, identificación y entierro en Bojayá. Si bien uno de los propósitos del trabajo forense es la restitución de la identidad de los cuerpos sin nombre, en los registros oficiales y en la manera como se maneja la información forense en el terreno, por el contrario, se utiliza el número del acta: 23, 35, 54. Estas prácticas de archivo y de referirse a las personas muertas con un número o registro forense profundiza la herida

abierta sobre la manera irrespetuosa y deshumanizadora con las que se trata a las personas asesinadas y desaparecidas, sus vidas y muertes, en medio del conflicto armado. Decir sus nombres es un imperativo. Como enfatiza Máxima Asprilla: “Nosotros no hablamos ni de números ni de cifras sino de personas. El nombre de la persona”. A las personas exhumadas se las nombra a lo largo del día en los rituales, en la procesión en la que se llevan letreros con sus nombres y en el muro de la bóveda temporal en el que sus nombres se van agregando al lado de varios telones con los nombres de las víctimas de la masacre y del Cristo Mutilado de Bojayá para que, como dice Oneida Orejuela, “aparezcan con su nombre”. Decir sus nombres trae presencia e imagen de las personas a quienes se busca, exhuma o ubica temporalmente en las bóvedas, al paisaje sonoro para restaurarles su identidad y su ser persona (Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá, 2021; Riaño, 2024).

El trabajo de amor y duelo de las mujeres de Guayacán cuando bordan los nombres de cada una de las personas muertas inicia esta trayectoria. Nombrar, ya sea como escritura textil, gesto sonoro o espacial, es restituir su presencia y a la vez marcar su ausencia en el quehacer cotidiano al llenar el territorio y el paisaje con una presencia audible y sonora: decir sus nombres. La escritura y tejido de sus nombres fue fundamental para la perspectiva territorial y étnica que las instituciones acordaron respetar y para la organización, los protocolos y la reimaginación de las exhumaciones como ciencias forenses del cuidado y para el cuidado de los seres vivos y muertos. Cuando los guardianes del conocimiento capacitaron a los expertos forenses en Bogotá, hablaron sobre cómo el cuidado de los muertos y los vivos está anclado en su territorio, los ríos y la selva, y significativamente, en nombrar a los muertos. Rezandero y cantador, Saulo Enrique Mosquera explica: “Les dijimos cómo considerábamos que teníamos que llamar a los muertos; les dimos unos nombres”. Decir sus nombres, para la gente de Bojayá, es un deber ético, cultural y espiritual.

Durante la fase de identificación, el comité y su organización asesora, Equitas, iniciaron un proceso de documentación y entrevistas

con veintidós familias extensas para recopilar información *ante mortem*.⁷ El ejercicio de reconstrucción se orientó hacia la oralidad y la memoria familiar –utilizando sesiones de memoria, cartografía y ejercicios narrativos– y hacia la recuperación de archivos personales y familiares. Este trabajo de memoria contribuyó y agilizó los procedimientos forenses, ya que los profesionales no afro y no indígenas se enfrentaban a serias dificultades para entender lo que constituye una familia en las comunidades afrotratañas, las relaciones familiares, los niveles de consanguinidad, los usos de los apellidos, la relación entre nombres y apodos, y las formas de parentesco más allá de lo biológico entre las familias afrotratañas. Este ejercicio innovador de incorporar la historia oral y el conocimiento ancestral en la recopilación de información *ante mortem* ofreció una perspectiva cultural y una forma de recopilar información que se resiste a la deshumanización que se produce cuando se registra a los muertos con un número. También desafiaba la suposición de que el esclarecimiento histórico, la identificación y la recopilación de pruebas son cuestiones meramente “técnicas” o “científicas”. La documentación y el material recogidos contribuyen enormemente a la identificación y recuperación de la memoria, y a la restitución de la identidad de las personas asesinadas en la masacre. La información recopilada contribuye de forma decisiva al caso, a las decisiones de los médicos forenses sobre a quiénes tomar las muestras de ADN para que puedan proporcionar la información necesaria.

Los miembros del Comité recordaron a los expertos forenses que el restablecimiento de la identidad de los muertos no consiste únicamente en sondear muestras de ADN o fichas dentales, ni es el resultado de una evaluación científica de los diversos hechos y fuentes que aportan pruebas sobre a quién corresponden

⁷ La documentación de información *ante mortem* es una parte muy importante del proceso de identificación, en donde se busca comparar la información que proviene del cuerpo al cual se le realizan análisis forenses y la información *ante mortem* que proviene de los datos de la persona fallecida, antes de que sucedan los hechos que llevan a su muerte (Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá, 2021, p. 169).

los huesos. Se trata también de nombrarlos, cuidarlos, cantarles y rezarles para restablecer su conexión y condición como ancestros vivos. En el contexto de este intercambio de conocimientos y de las innovaciones y la renovación cultural que activó, la muerte y los muertos se convierten en lugares y agentes fundamentales para la sostenibilidad de los procesos de paz y la reconstitución de los mundos de la vida y la muerte. Desde esta perspectiva, la construcción de la paz y los gestos de reparación constituyen momentos dinámicos y activos que requieren el compromiso y la acción y una urdimbre de las memorias tanto de los vivos como de los muertos.

Cierre

Me detuve en el oficio del tejer y el conocimiento asociado a las prácticas de tejer de las mujeres wayuu y las bojayaceñas para pensar las prácticas reparadoras –de reparación social– como actos que entretienen lo destruido y a la vez como actos estéticos, rituales y sensoriales. Tejer, de acuerdo a Schneider, es una práctica que involucra al cuerpo, la mente y el espíritu. En resumen, la noción de *reparación social* que estoy entreteniendo nombra actos y procesos mediante los que seres vivos (humanos y otros) responden a la incertidumbre y fragmentación que resulta de la violencia y la desposesión, y los medios creativos mediante los que buscan sostener la vida y sus modos de ver el mundo. La reparación social incluye esos actos mediante los que el mundo social es roto y restaurado, fragmentado y ensamblado, silenciado y reimaginado en las dinámicas inciertas de la vida cotidiana y los complejos procesos de reconstituir relaciones sociales y estar juntos nuevamente.

Los medios creativos mediante los cuales las personas buscan sostener su vida y sus visiones del mundo abarcan las maneras en que mundos sociales y otros se rompen y se restauran, se fragmentan y se ensamblan, se silencian y reimaginan en la dinámica constante e incierta de la vida cotidiana (Jackson, 2014;

Riaño-Alcalá, 2015; 2020; Ruiz-Serna, 2020). Un aspecto crítico de la reparación social es la recreación de mundos territoriales humanos y más-que-humanos debilitados por la violencia y el complicado proceso de reconfiguración de las relaciones sociales y la convivencia (Baines, 2017). Para ello, tejo una línea de argumentación que ve a los seres humanos tratando de restaurar lo que ha destruido la violencia dentro de una red más amplia de entidades vivas: su arraigo como personas, como seres relacionales y conocedores; sus entrecruces con la tierra, el río, la selva y el monte, el desierto, los seres míticos y las presencias fantasmales; sus relaciones con los muertos, con sus parientes lejanos y consigo mismos; incluidos sus encuentros cotidianos y extraordinarios con las huellas vivas de la memoria y con los representantes del Estado y otras instituciones. En resumen, lo que conforma sus mundos y lo que son.

Bibliografía

Aijazi, Omer (2015). Theorizing a Social Repair Orientation to Disaster Recovery: Developing Insights for Disaster Recovery Policy and Programming. *Global Social Welfare*, 2(1), 15-28.

Baines, Erin K. (2017). *Buried in the Heart: Women, Complex Victimhood and the War in Northern Uganda*. Nueva York: Cambridge University Press.

Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá (2021). *Los muertos de Bojayá son nuestros muertos. Exhumar, identificar, enterrar y acompañar en Bojayá, Chocó*. Medellín: University British Columbia.

Das, Veena (2003). Trauma and Testimony. Implications for Political Community. *Anthropological Theory*, 3(3), 293-307.

Diéguez Caballero, Ileana (2021). *Cuerpos liminales: la performatividad de la búsqueda*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.

Gordon, Avery F. (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Mineápolis: University of Minnesota Press.

Goulet, Jean-Guy (1981). The Guajiro Kinship System: Its Semantic Structure and Social Significance. *Anthropological Linguistics*, 23(7), 298-325.

Grupo de Memoria Histórica (2009). *Memorias en tiempos de guerra. Repertorio de iniciativas*. Bogotá: Punto Aparte.

Guerra Curvelo, Weidler (16 de octubre de 2015). La estética y la ritualidad de la paz. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/weidler-guerra/la-estetica-y-la-ritualidad-de-la-paz-column-593182/>

Guerra Curvelo, Weidler (2019). *Ontología Wayuu: categorización, identificación y relaciones de los seres en la sociedad indígena de la península de la Guajira, Colombia* [Tesis de doctorado]. Universidad de los Andes. <https://hdl.handle.net/1992/41315>

Hirsch, Marianne y Spitzer, Leo (2009). The witness in the archive: Holocaust Studies/Memory Studies. *Memory Studies*, 2(2), 151-170.

Jackson, Steven J. (2014). Rethinking Repair. En Tarleton Gillespie, Pablo Boczkowski y Kirsten A. Foot (comps.), *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality and Sociality* (pp. 221-239). Cambridge, Londres: MIT Press.

Jimmy, Elwood; Andreotti, Vanessa y Stein, Sharon (2019). *Towards Braiding*. Guelph, Ontario: Musagetes.

Lander, Dorothy (2023). Msit No'kmaq - All My Relations. *Harp*. <https://tryhealingarts.ca/msit-nokmaq-all-my-relations/>

Martínez, Francisco (2019). Introduction. *Insiders' Manual to Breakdown*. En Francisco Martínez y Patrick Laviolette (comps.), *Repair, Brokenness, Breakthrough. Ethnographic Responses* (pp. 1-16). Nueva York: Berghahn.

Morrison, Toni (2000 [1987]). *Beloved*. Nueva York: Penguin Books.

Navaro-Yashin, Yael (2012). *The Make-Believe Space: Affective Geography in a Postwar Polity*. Durham: Duke University Press.

Okot Bitek, Juliane (2019). *Songs of Soldier: Decolonizing political memory through poetry and song* [Tesis de doctorado]. University of British Columbia.

Oliver, Kelly (2001). *Witnessing Beyond Recognition*. Mineápolis: University of Minnesota Press.

Orjuela Villanueva, Diana Camila (2020). ¿Qué hacemos con tanto muerto junto? Tratar la muerte violenta y masiva en el Medio Atrato. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(2), 51-78.

Ortega, Francisco A., (2008). Rehabitar la cotidianidad. En Francisco A. Ortega (comp.), *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 15-69). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Paz Ipuana, Ramón (2017). *Cultura, literatura y cosmovisión Wayuu*. Repsol.

Perrin, Michel (1987). *The Way of the Dead Indians. Guajiro Myths and Symbols*. Austin: University of Texas Press.

Quiceno Toro, Natalia (2016). *Vivir sabroso. Luchas y movimientos afroatrateños en Bojayá, Chocó, Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.

Quiceno Toro, Natalia (2021). *Bordar, cantar y cultivar espacios de dignidad: ecologías del duelo y mujeres atrateñas*. San José: Universidad de Costa Rica, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, CALAS-Laboratorio Visiones de Paz.

Riaño Alcalá, Pilar (2015). Emplaced witnessing: Commemorative practices among the Wayuu in the Upper Guajira. *Memory Studies*, 8(3), 282-297.

Riaño Alcalá, Pilar (2020). Stories that claim: Justice narratives and testimonial practices among the Wayuu. *Anthropological Quarterly*, 93(4), 589-623.

Riaño-Alcalá, Pilar et al. (2024). "We Gave Them Names": Exhumations, Peace Agreement, and Social Reparation in Bojayá, Chocó, Colombia. En Ricardo López-Pedrerros y Lina Britto (comps.), *Histories of Perplexity. Colombia, 1970s-2010s* (pp. 419-441). Nueva York: Routledge.

Riaño-Alcalá, Pilar y Baines, Erin (2012). Cuando el archivo está en el testigo: documentación en escenarios de inseguridad crónica. *Análisis Político*, 25(74), 49-70.

Ruiz, Daniel (2020). Ecúmene de vivos y muertos: *Mala muerte* y reparaciones territoriales en el Bajo Atrato. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(2), 21-50.

Schneider, Joyce (2018). *The Warp and Weft of it All: Ucwalmicw Education Emerging out of the Aboriginal Education Tapestry* [Tesis de doctorado]. University of British Columbia.

Simpson, Leanne B. (2016). Indigenous Resurgence and Co-resistance. *Critical Ethnic Studies*, 2(2), 19-34.

Tobón Restrepo, Alejandro (2016). *Romances del Atrato. Cantos de la vida y de la muerte*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Sobre los autores y autoras

Oriana Bernasconi R. es profesora asociada del Instituto de Éticas Aplicadas y del Centro UC para el Diálogo y la Paz de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Directora del Núcleo Milenio Data Justa e investigadora principal del Instituto Milenio en Violencia y Democracia (VioDemos). Socióloga por la Universidad Católica de Chile, magíster en Estudios Culturales y Sociología por la Birmingham University y doctora en sociología por la London School of Economics and Political Science. Su investigación se sitúa en el campo de los estudios culturales, donde analiza cuestiones de subjetividad política y violencia; procesos de transición posconflicto (verdad, justicia, memoria, educación); la producción y usos del conocimiento sobre violaciones a los derechos humanos; movimientos de derechos humanos, democracia y ciudadanía, y el rol de artefactos sociotécnicos como los archivos para afrontar pasados violentos. Ha publicado más de cincuenta artículos y capítulos de libro en tres idiomas, y coordinado cuatro números especiales en revistas científicas en estas materias. Recientemente ha editado los libros *Sujetos y Subjetividades: Aproximaciones empíricas en tiempos actuales* (UAH, 2022) y *Resistance to Political Violence in Latin America: Documenting Atrocity* (Palgrave Macmillan, 2019) / *Documentar la Atrociadad. Resistir el Terrorismo de Estado* (UAH, 2020).

Lorna Dillon es profesora en la Academy of Visual Arts de la Hong Kong Baptist University e investigadora asociada en la Universidad de Cambridge. Se especializa en arte textil latinoamericano y está interesada en los vínculos entre la cultura y la construcción de paz. Tiene un doctorado de King's College London y una maestría de la misma institución. Recibió una beca Leverhulme para investigar las arpilleras, bordados y textiles testimoniales en América Latina. En la actualidad está escribiendo el libro *Textile, Art, Justice, and Activism in Latin America*. Ha publicado dos libros sobre la artista chilena Violeta Parra: *Violeta Parra: Life and Work* (2017) y *Violeta Parra's Visual Art: Painted Songs* (2020). También se interesa en la fotografía, la curaduría y la restitución de objetos.

Gaby Franger es curadora del Museo Cultura de Mujeres Regional-Internacional en Fürth, Baviera, Alemania, perteneciente a la organización Mujeres en un Solo Mundo (Frauen in der Einen Welt e.V.). Preside la International Association of Women's Museums (IAWM). Catedrática emérita de la Universidad de Ciencias Aplicadas de Coburg, Alemania. Sus áreas de investigación abarcan la historia regional de las mujeres, con énfasis en la pobreza, la migración y la persecución nacionalsocialista; así como en investigaciones biográficas, historia oral, arte textil y resistencia, y arte popular. Entre sus publicaciones se encuentran los libros *Else Oppler. Eine außergewöhnliche Künstlerin 1875-1965* (Nürnberg, 2023) y *Frida Folk* (Tara Publisher, 2018), así como los artículos "Feminist arts and craftivism: Opening spaces for dialogue, respect and recognition in the museum" (2024), DSJ, 9(1); "Sentipensante: feeling-thinking pedagogy: community based research and teaching" (2019), en Ágnes Kövér y G. Franger (comps.), *University and Society. Interdependencies and Exchange* (pp. 76-92), Northampton, Massachusetts: Edward Elgar Publishing, y "Arpilleras - arte textil testimonial de mujeres en el Perú entre elaboración del trauma, denuncia y medio de subsistencia" (2014), en Markus Klaus Schäffauer et al. (comps.), *Perú: medios, memoria y violencia*.

Conferencias en Hamburgo, Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

Leila Gómez es doctora en letras y profesora de Estudios de Género en la Universidad de Colorado, Boulder, Estados Unidos. Es autora de varios libros, entre ellos *Impossible Domesticity: Travels in Mexico* (Pittsburgh UP, 2021) y *Darwin in Argentina* (Bucknell UP, 2012). Fue directora del Centro de Estudios Latinoamericanos y Latinx en Universidad de Colorado, Boulder, de 2017 a 2023. En 2020 y 2022, recibió dos becas consecutivas del Departamento de Educación de EE.UU. para desarrollar el programa de quechua en CU Boulder, el que ha estado vigente desde 2021. Actualmente, sus investigaciones se centran en el cine realizado por mujeres cineastas latinoamericanas sobre territorios indígenas. Es directora del proyecto interdisciplinario y transnacional “Indigeneidad global y lucha por la tierra: películas para futuros sostenibles” (RIO, CU-Boulder).

Sandra Gómez Santamaría es profesora asociada de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Pertenece a los grupos de investigación Derecho y Sociedad y Cultura, Violencia y Territorio (CVT) de la misma universidad. Candidata a doctora en antropología en la Memorial University (Newfoundland and Labrador, Canadá). Su trabajo académico cruza reflexiones interdisciplinarias entre estudios socio-jurídicos, antropología (particularmente desde las reflexiones de la ontología política) y mundos indígenas. Su investigación doctoral se concentra particularmente en los desafíos de la protección legal de los textiles indígenas a través de figuras de la propiedad intelectual del derecho estatal y la potencialidad del derecho para abrirle más espacios al despliegue de otros mundos. Dentro de sus publicaciones recientes se encuentran: *Derecho y cambio social: una aproximación a los debates teóricos en derecho y sociedad*, en coautoría con Gabriel Ignacio Gómez, que forma parte del libro coeditado por ambos *Derecho y Cambio Social: Debates y reflexiones sobre las*

posibilidades transformadoras del derecho (Editorial Universidad de Antioquia, 2020).

Isabel Cristina González-Arango es antropóloga, investigadora, docente, bordadora y activista textil. Magíster en Ciencias de la Información, con énfasis en memoria y sociedad, por la Universidad de Antioquia, Colombia. Investigadora del grupo Cultura, Violencia y Territorio del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia y en la colectiva Artesanal Tecnológica. Los intereses de investigación entretienen la recuperación y reconstrucción de memoria, los archivos de derechos humanos, las transiciones políticas y las prácticas textiles artesanales como narrativa, testimonio, activismo y pedagogía en escenarios comunitarios y académicos. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “Un cuerpo, una masa colectiva, un tendedero. Un análisis textil de un collage para entender el *Estallido social* en Colombia” (en coautoría, 2024), *Tapuya: Ciencia, Tecnología y Sociedad Latinoamericana*, 7(1); “Claiming the Right to Memory, Stitch by Stich: The experience of the Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón” (2023), en Jessica Hemmings (comp.), *The Textile Reader*, Bloomsbury Visual Arts, y “Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil” (en coautoría, 2022), *Revista CS*, 38, 9-15.

Claudia Kalleg Jerez es profesora de Lengua y Literatura, licenciada en Educación, magíster en Literatura Hispanoamericana, Universidad Austral de Chile (UACH), magíster en Musicología Latinoamericana, Universidad Alberto Hurtado (UAH). Actualmente, cursa el programa de Doctorado en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura, UACH. Ha participado como expositora en congresos nacionales e internacionales. En 2022 obtuvo el Premio Tesis Violeta Parra otorgado por el Museo Violeta Parra y la Universidad de Concepción. Sus líneas de investigación se centran en los cruces entre la musicología y la poesía popular, el paisaje sonoro y la investigación artística interdisciplinar.

Jorge Linares Ortiz trabaja una línea que bordea el pensamiento literario y filosófico. El tema latente en la labor es el posicionamiento poético ante la catástrofe. Doctor en Ciencias Antropológicas por la UAM y doctor en Saberes, Subjetividad y Violencia por el Colegio de Saberes. Es profesor de filosofía de la Academia de Arte y Patrimonio por la UACM. Sus temas previos de investigación se relacionan con las prácticas artísticas en contextos extremos. Entre algunas publicaciones se encuentran: “Viajeros Celan, viajeros” por la Revista Territorio de Diálogos, del Colegio de Saberes; “La alteridad en las relaciones interculturales en el contexto mexicano y español”, en el libro *L'albero della vita*, Universidad de Florencia (2007); “Gentrificación e ironías de la ciudad en la Alameda del centro de México” (MetroZones, 2008); “El Poeta Interpela”, en *Brújula Ciudadana* en 2012, y “México, la violencia y la cultura. Prácticas artísticas en conflictos extremos”, publicado en 2013. Cuenta con una investigación doctoral sobre experiencia poética y la catástrofe en Paul Celan, y es autor del libro *Memoria de a* (Verso Destierro, 2023).

Bruno López Petzoldt se doctoró en Estudios Literarios y Cinematográficos en la Universidad de Hamburgo en Alemania. Realizó sus investigaciones posdoctorales en la Universidad de Frankfurt. Es profesor investigador en el Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana en Brasil. Asimismo, es investigador miembro de la Frankfurt Memory Studies Platform (FMSP) de la Universidad de Frankfurt, en Alemania, y *Senior Fellow* en el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS) en México. Fue docente e investigador en el Instituto de Filologías Románicas y en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Hamburgo. También se desempeñó como profesor invitado en la Universidad de Frankfurt y en la Academia de Cine y Medios de Hamburgo. Sus campos de trabajo en la investigación y docencia

incluyen las teorías del cine y la literatura, los estudios culturales, los estudios de memoria y trauma, así como la intermedialidad. Entre sus publicaciones se encuentran los libros *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas* (Bielefeld, Guadalajara y San Martín, 2023) y *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)* (Madrid y Frankfurt, 2014).

Katia Olalde es doctora en Historia del Arte por la UNAM. Su investigación explora los vínculos que algunas formas de arte y activismo cultural tienen con las acciones de resistencia civil, los duelos y la configuración de memorias disidentes en contextos marcados por la violencia y la impunidad. Sus principales áreas de interés conciernen la dimensión estética y afectiva de la lucha política, el vínculo entre el espacio público y el ejercicio de la ciudadanía, y los debates alrededor de la esfera pública transnacional y la ciudadanía global crítica. A raíz de su estancia posdoctoral en la KU Leuven, en Bélgica, se interesó también en la descolonización del espacio público y la restitución del patrimonio cultural llevado a Europa durante el periodo colonial. De 2019 a 2023 fue profesora de tiempo completo en la UNAM-ENES Morelia. Actualmente es profesora temporal asociada en la UAM-Cuajimalpa. Entre sus publicaciones recientes destacan: *Disappearances in Mexico: From the 'Dirty War' to the 'War on Drugs'* (Londres: Routledge, 2022), editado con Silvana Mandolessi, y “Putting Memories in Motion: Embroidered Handkerchiefs for the Dead and the Disappeared in Mexico” (2022), *MIRADAS-Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula*.

Alina Peña Iguarán es profesora investigadora del Departamento de Estudios Socioculturales en ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, desde 2012. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Se doctoró por la Universidad de Boston con una investigación sobre guerra, memoria y subjetividad en la

Revolución mexicana a partir de textos autobiográficos. Realizó el posdoctorado en el Colegio de la Frontera Norte titulado “Poéticas de las excedencias: arte y frontera en Tijuana”. Trabaja en la línea de investigación “comunicación, estética y política”. Trabaja desde el archivo de la biopolítica y las relaciones entre estética, ética y política en el campo de los movimientos sociales y las prácticas artísticas. Es miembro de la red internacional de Hemispheric Encounters y cocoordinadora del eje “Música, arte y estudios de performance” para LASA 2024. Entre sus publicaciones se encuentran los artículos “Genealogías y visualidades de la frontera” (2021), en Marcos Ramírez Erre, *Them and Us/Ellos y nosotros* (El Colegio de la Frontera Norte); “Tres mapas para transitar el recorrido de una investigación sobre la violencia” (2022), en Liliana López León et al. (comps.), *Voz activa de las culturas juveniles* (México, CETYS) e “Intemperie: políticas de la voluntad y poéticas del cobijo” (2023), con Patricio Azócar Donoso, *dossier* “Intemperie: políticas de la voluntad y poéticas del cobijo”, *Etcétera. Revista*.

Tania Pérez-Bustos es una investigadora feminista que trabaja sobre tecnologías y diálogos de saberes. Actualmente enfoca sus intereses de pesquisa en los haceres textiles artesanales como tecnologías de conocimiento y de cuidado. Es cofundadora de Artesanal Tecnológica y trabaja como profesora titular de la Escuela de Estudios de Género en la Universidad Nacional de Colombia. Le interesa el trabajo transdisciplinario para desde allí explorar metodologías que posibiliten investigaciones y pedagogías transformadoras. Está formada como antropóloga y su doctorado es en Ciencias de la Educación. Su último libro, *Gestos Textiles. Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos* (2021) fue reimpresso en 2022 y su acceso a la versión digital fue liberado en 2023. Entre sus últimas publicaciones se encuentran “How to Stitch Ethnography”, en Tomás Sánchez y Adolfo Estalella (comps.), *An Ethnographic Inventory. Field Devices for Anthropological Inquiry* (Routledge, 2023), y en conjunto con

Isabel González Arango, Olga Jaramillo Gómez y Diana Palacio Londoño: “Haceres textiles para inventarse la vida en medio del conflicto armado colombiano” (2022), *Estudios Atacameños*, 68.

Natalia Quiceno Toro se doctoró en Antropología Social en el Museo Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Es profesora e investigadora del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Adscrita al grupo de investigación “Cultura, violencia y territorio”. Entre sus últimas publicaciones se encuentran los artículos “Escrituras del río: arte y ecología. Reflexiones preliminares para un proyecto interdisciplinar de investigación-creación en el Atrato” (2024), con Ana M. Vallejo et al., y “Memorial reparation: Women’s work of remembrance, repair and restoration in rural Colombia” (2023), con Maddalena Tacchetti et al. Además, es autora del libro *Vivir Sabroso. Luchas y movimientos afroatratoños, en Bojayá, Chocó, Colombia* (Universidad del Rosario, 2016).

Pilar Riaño Alcalá, antropóloga, es profesora del Instituto de Justicia Social (Universidad de la Columbia Británica) y coinvestigadora principal de la Red Internacional de Memoria Transformativa. Investiga temas de memoria y la experiencia vivida de la violencia, la etnografía de la reparación social, las oralidades y la memoria sonora. Está interesada en las políticas del conocimiento y la justicia epistémica, el uso de metodologías relacionales que integran diferentes formas de conocimiento emplazado y creativo, la historia oral, la memoria sonora y el arte social como práctica. Ha acompañado organizaciones afrocolombianas e indígenas en el Medio Atrato y la Alta Guajira de Colombia, así como con iniciativas de memoria de base en diversas regiones del país. Fue investigadora del Grupo de Memoria Histórica de Colombia y asesora del Museo de la Memoria Histórica de Colombia. Es autora de *Re-membering the Fragmented. War, Memory, and Violence in Colombia* (de próxima publicación, University of Wisconsin Press);

Avanzar a tientas. Memorias, violencias y producción de conocimiento (Universidad de Guadalajara y CALAS, 2024); *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín: una antropología del recuerdo y el olvido* (Universidad de Antioquia, 2006), entre otros. Sus artículos han aparecido en *Memory Studies*, *International Journal of Transitional Justice*, *Anthropology Quarterly*, *Revista Colombiana de Antropología*, *Refugee Survey Quarterly* y *Estudios Políticos*.

Mariana Xochiquétzal Rivera García es doctora en ciencias antropológicas, maestra en antropología visual e investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social del INAH. Es cofundadora de la casa productora Urdimbre Audiovisual. Entre sus películas se encuentran *Nos pintamos solas* (2014), *Mujer. Se va la vida compañera* (2018), *Flores de la llanura* (2021), ganadora del Premio Ariel y el premio Jean Rouch de la *Society for Visual Anthropology* (2022) y la narrativa transmedia *Oficios Creativos* (2021). Es autora de los artículos “Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles” (2017); “¿La etnografía a la realidad como el documental a la verdad? Antropología sensorial y creatividad etnográfica” (2018), “Tramas y Urdimbres. El universo textil en las películas del Archivo Etnográfico Audiovisual” (2021), y coautora del libro *Horizontes comunes. Diálogos, disidencias y prácticas audiovisuales en la Ciudad de México* (2023). Ha sido programadora del Foro de Cine Etnográfico del Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología, curadora de las exposiciones *Huellas: puntadas y caminares de la memoria* (2018) y *Tras las huellas de l_s desaparecid_s* (2022), y organizadora del coloquio “Diálogos en hilatura: hacia una construcción integral para el estudio de los textiles” (2019). Coordina el seminario “Poéticas de la imaginación. Metodologías experimentales de la Antropología Audiovisual”.

Paula Tesche Roa es doctora en Ciencias Humanas, mención discurso y cultura, Universidad Austral de Chile (UACH). Docente Asociada, Universidad Andrés Bello, Sede Concepción, Chile.

Investigadora de la Asociación Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Becaria del Fondo de Ciencia y Tecnología (FONDECYT REGULAR). Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, UACH. Magíster en Psicología Clínica, mención psicoanálisis, Universidad Diego Portales, Chile (UDP). Diplomada en “Debates actuales en memorias colectivas, género y derechos humanos”, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Diplomada en “Diseño institucional y gestión de sitios de memoria”, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Investigadora visitante en las Universidades de Antioquia, Colombia; Universidad del País Vasco, España; Universidad de Constanza, Alemania; Universidad de Buenos Aires, Argentina. Dirige el grupo de investigación “Memorias Colectivas del Biobío”; es miembro de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL), de la Asociación de Investigadores en Artes y Humanidades (A&H) y del Grupo de Investigación en Literatura y Escuela (LyE) de la Universidad Autónoma de Chile (UA). Ha realizado publicaciones de artículos, en revistas de corrientes principal, chilenas y extranjeras, así como capítulos de libro y reseñas críticas. Líneas de investigación: literatura chilena contemporánea, memorias regionales y derechos humanos.

Laura Valencia Lozada es artista visual por la UNAM, con especialidad en prácticas de arte en contexto y de participación por el Seminario de Medios Múltiples. Formó parte de la generación 2013-2014 de la Escuela de Paz J’Tatic Samuel Ruiz en Serapaz. Estudió en el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y la maestría en Artes Visuales en la UNAM. Recibió en dos ocasiones la beca de Jóvenes Creadores otorgada por el FONCA y el FOECAH. En 2023 realizó la Residencia Artística: MOMENTUM-Lagos en Berlín, auspiciada por la UNAM. Su práctica artística se enfoca en el estudio de las memorias, el activismo artístico, el arte de participación y la gráfica expandida. Paralelamente, desde 2003, ha trabajado como impresora y en

proyectos colectivos de gráfica independiente. Su obra se ha presentado en lugares como el Museo Ex Teresa Arte Actual y Museo Nacional de la Estampa en la Ciudad de México, en *Stanlee and Gerald Rubin Gallery* en El Paso, Texas, *Gallery B-132* y *SBC-Gallery* en Montreal, Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, *Espai d'Art Contemporani de Castelló* en Valencia y en el Museo Suizo de Arquitectura en Basel.

Los textiles constituyen poderosos medios de acción, memoria y expresión multisensorial que intervienen en la resignificación y la reparación social de acontecimientos que desgarran la vida colectiva. A través de piezas como arpilleras, telones y pañuelos, las comunidades marcadas por la violencia encuentran agentes activos para la documentación, la denuncia y la producción de saberes. Este volumen examina los activismos textiles y su rol fundamental en la preservación de la paz y el empoderamiento de sujetos históricamente silenciados. Los artículos aquí reunidos entrelazan la dimensión estético-narrativa con el archivo y la acción política, evidenciando cómo el acto de tejer y bordar contribuye a remendar los vínculos humanos tras las catástrofes sociales. Al proponer una escucha empática y polifónica, esta obra invita a reflexionar sobre las materialidades que transforman el dolor en resistencia y esperanza.

