



**ENTRE
AGUJA
E HILO**



LA COSTURA COMO PRÁCTICA POLÍTICA Y
SUBJETIVA DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA

Lorena Gámez Sáenz
Sofía Quintana Romero



Facultad de Bellas Artes
Universidad Pedagógica Nacional
Licenciatura en Artes Visuales

Asesora: Ana María Villate Marín

Ilustración: Lorena Gámez
Diagramación: Lorena Gámez y Sofía Quintana

Bogotá D.C - Colombia 2025

A mis compañeras perrunas, Mango y Bambú, por enseñarme a desacelerar el ritmo, a detenerme y reconocer el valor profundo de la pausa y el presente compartido.

A Juana, Hernán, y mi familia por ser sostén, refugio y hogar; por acompañarme con amor en cada tramo del camino.

A Sofía, por tejer juntas este proyecto y por cada conversación que abrió nuevos caminos para crear y aprender.

Y a la Profesora Ana, por confiar en nuestras intuiciones y permitirnos desatar los nudos a nuestro propio ritmo.

Lorena Gámez

A mis amigas, por tanto amor y apañe.

A mis papás, por el amor incondicional y el apoyo en todo este proceso.

A Javier, mi compañero, por reivindicar la ternura y enseñarme a persistir desde el amor.

A Lorena, por enseñarme tanto y tejer junto a mi todo este proceso.

Y a la profe Ana, por confiar en cada puntada.

Sofía Quintana

Resumen: “Entre Aguja E Hilo: La Costura Como Práctica Política Y Subjetiva Desde Una Perspectiva Feminista” aborda algunas derivas existentes entre la costura y lo político teniendo en cuenta para ello las posturas de la teoría feminista. El proyecto tiene por objetivo resignificar la relación existente entre la costura y la construcción de la subjetividad política que se da a través de la creación y la experiencia personal, tomando como punto de referencia nuestro propio quehacer textil, puesto en diálogo con una revisión de la costura desde una perspectiva feminista y su vinculación con diversos activismos, destacando la capacidad de las prácticas textiles para desafiar y redefinir las narrativas culturales y de género. En última instancia, la intersección entre la costura y la subjetividad política se revela como un terreno fértil para la reflexión, la acción y la transformación dentro del panorama educativo, artístico y social.

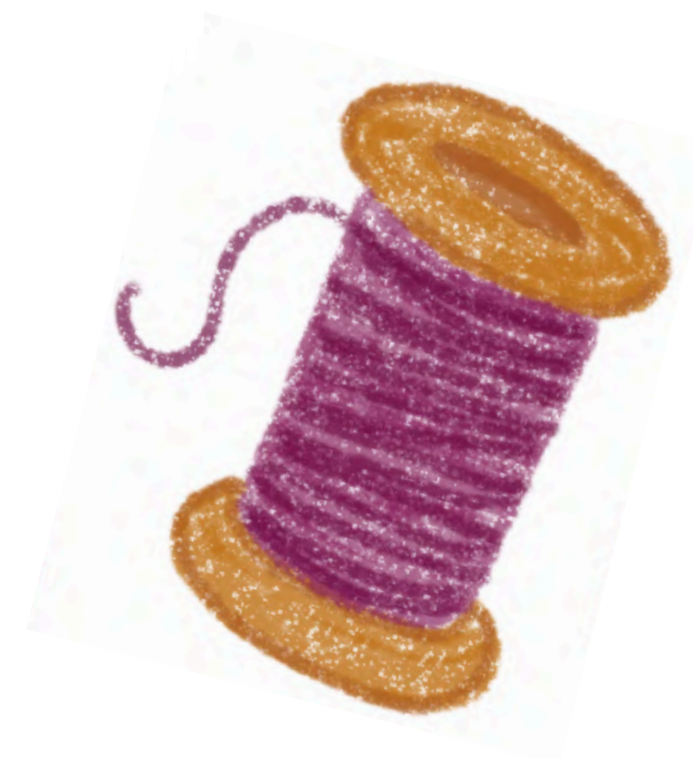
Palabras Clave: *Costura, costurero, prácticas textiles, investigación-creación, feminismo.*

Abstract: “Between Needle and Thread: Sewing as a Political and Subjective Practice from a Feminist Perspective” addresses some of the existing drifts between sewing and politics from a feminist perspective. The project aims to investigate the relationship between sewing and the construction of political subjectivity that occurs through creation and personal experience, taking as a reference point our own textile work, placed in dialogue with a a review of sewing from a feminist perspective and its connection with various activisms, highlighting the capacity of textile practices to challenge and redefine cultural and gender narratives. Ultimately, the intersection between sewing and political subjectivity is revealed as fertile ground for reflection, action and transformation within the educational, artistic and social landscape.

Keywords: *Sewing, sewing circle, textile practices, research-creation, feminism.*

CONTENIDO

Carta a la persona lectora	8
Encontrar la punta del hilo	9
Descripción y planteamiento del problema	9
Objetivos	11
Justificación de la investigación	12
Antecedentes de la investigación	13
Referentes artísticos	15
Hilvanar las ideas	19
El costurero, Cruce de Hilos	20
La trama de la costura	25
La entretela del trabajo	27
El vaivén de la aguja	34
La forma y el desborde de la tela	41
Vestir la incomodidad	45
Tela por cortar	50
Armado de piezas	55
Remate de costura	57
Referencias	



Carta a la persona lectora

Querida persona lectora,

Este texto es un tejido que surge del cruce de dos hilos, dos voces que se entrelazan para crear un diálogo íntimo y colectivo. Hay momentos en los que una de nosotras toma la palabra; cuando el cansancio, la memoria o la experiencia exigen hablar desde lo propio; otras veces, la otra voz continúa el relato; y en ocasiones, nuestras voces se funden en una sola. Esta polifonía no es casual, sino que responde a la esencia misma de nuestra creación-investigación, la cual nace del encuentro de dos trayectorias de vida distintas, pero unidas por un punto en común: la costura como oficio, resistencia y espacio de reflexión crítica.

A través de estas páginas, compartimos nuestras experiencias personales, inquietudes y aprendizajes en torno a las prácticas textiles. Para nosotras, la costura no es solo un medio de subsistencia o una expresión creativa; es también un acto político que nos permite cuestionar las estructuras sociales, económicas y culturales que nos rodean. En este diálogo constante entre lo personal y lo colectivo, entre lo íntimo y lo estructural, hemos encontrado en los textiles una herramienta para repensar nuestras relaciones con el trabajo, el consumo y la educación.

Nuestra investigación se inscribe en la metodología de la creación-investigación, entendida no sólo como un proceso académico, sino como una práctica situada, encarnada y afectiva. Nos hemos reunido en un costurero compartido, que funciona tanto como espacio de creación como de reflexión crítica, donde los saberes manuales y teóricos se entrelazan. Desde ahí, tejemos preguntas sobre la

explotación laboral, la sostenibilidad, la productividad y las tensiones entre lo artesanal y lo artístico, cruzando nuestras experiencias con aportes teóricos que abordan el cuerpo, el trabajo y la resistencia desde diversas miradas.

Nos proponemos politizar nuestras prácticas textiles, resignificándolas como herramientas críticas y transformadoras. Nos interesa explorar cómo estas prácticas pueden impactar en la educación artística visual, abriendo espacios para modos de hacer en el arte no hegemónicos y para la reflexión sobre temas como la explotación laboral, la sostenibilidad ambiental y la equidad de género.

Este texto es, en esencia, una invitación a tejer juntos, juntas y juntes un diálogo que nos permita imaginar otras formas de habitar el mundo, desde la aguja y el hilo, pero también desde la crítica y la creatividad. Esperamos que estas páginas resuenen en ustedes, no solo como un relato de nuestras experiencias, sino como una provocación para pensar y actuar desde lo textil como un espacio de resistencia y transformación.

Con aguja e hilo en mano,

Sofía y Lorena



ENCONTRAR LA PUNTA DEL HILO

Descripción y planteamiento del problema

Pese a tener diferentes historias de vida y acercamientos a la costura, ambas encontramos en este oficio una oportunidad para desarrollar nuestros proyectos de vida, así como nuestros procesos de creación. Sin embargo, no fue tarea fácil develar qué de la costura nos hizo coincidir en este proyecto de investigación, porque, aunque teníamos un interés en el que convergen el feminismo y las prácticas textiles, nuestras preocupaciones y la forma en que cada una abordaba el tema eran disyuntivas. Estuvimos debatiéndonos entre el trabajo de la mujer en la fábrica y en el hogar, las tensiones que existen entre el arte y lo textil como artesanía, la presencia de lo textil en la educación femenina colombiana durante el S.XX, la tradición textil en nuestras familias, el impacto de la industria textil en lo ambiental, y otros devenires que nos han inquietado a nivel académico y personal.

En medio del diálogo, comenzamos a identificar que nuestras experiencias personales con la costura no solo estaban marcadas por nuestras realidades particulares, sino que también reflejaban problemas estructurales y sociales que nos interpelaban profundamente. Por ello, decidimos tomar nuestras propias experiencias como punto de partida.

Cuando empecé a pensar(me) desde el quehacer textil, surgieron varias preguntas: ¿De dónde vienen las prendas que compro? ¿Quién las fabrica? ¿A dónde van después? Desde pequeña siempre consumía fast fashion, pero después de hacerme estas preguntas y empezar a encontrar algunas respuestas, supe que lo que consumía no iba con mi posición política frente a la contaminación y la explotación laboral, principalmente de niños, y mujeres. Fue entonces, cuando decidí comenzar a hacer mi propia ropa como acto de resistencia ante el fast fashion, la explotación y la contaminación.

Todo se convirtió en una prueba y error, ya que acceder a un curso de confección no estaba a mi alcance económico; sin embargo, sentí que ese era mi lugar, aquello que me apasionaba; crear y mantener un acto político. Con el tiempo, personas cercanas empezaron a conocer mi trabajo y decidí vivir de esto. Hacer productos textiles se volvió rentable, y, además, comencé a vender ropa de segunda mano como una iniciativa en línea con la moda circular.

Sin embargo, muchas veces era complicado que las personas pagaran un precio justo por la mano de obra y los materiales. Al ser un producto hecho a mano, se piensa que es más económico, sin considerar el tiempo invertido y el esfuerzo necesario para crear una pieza única desde un conocimiento empírico. Esto complica las cosas, ya que el fast fashion siempre ofrecerá productos a un precio mucho más bajo de lo que una persona independiente puede ofrecer. Por otro lado, trabajar en grandes cantidades en momentos de necesidad parece "aceptable" porque deja una ganancia, pero no somos máquinas, y elaborar esas cantidades en tiempos limitados se vuelve imposible.

Un par de veces acepté esta forma de empleo, pero simplemente no me terminaban pagando lo acordado; el tiempo de entrega se reducía y las cantidades aumentaban, lo cual resultaba agotador para mi cuerpo y poco rentable en relación tiempo/dinero, considerando las responsabilidades que debo asumir a diario. (Sofía Quintana, relato personal, marzo de 2024).

Por un lado, encontramos en la costura la posibilidad de proponer alternativas a los sistemas de producción industrializados que perpetúan la explotación laboral y el daño ambiental, y por otro, la posibilidad de redefinir nuestras relaciones con el trabajo, el consumo y la creatividad. Identificamos que nuestras decisiones individuales frente a esta práctica textil se han convertido en gestos de resistencia, aunque no están exentas de tensiones y contradicciones.

De alguna u otra forma, los textiles siempre han estado presentes en mi vida —y, creo, en la de todos—, en la cercanía del material que nos abriga, adornando algún rincón en las casas conocidas, o en la puntada que repara con urgencia un descosido inoportuno. Sin embargo, no me imaginé que lo textil se convertiría en el sustento de mi familia y en una nueva puerta de acceso al trabajo para mi mamá, quien, tras años dedicados exclusivamente a su rol de madre, retomó su

vida laboral a través de la costura.

En el año 2012, visité por primera vez una feria de diseño independiente en el centro de Bogotá, mucho antes de que lxs emprendedorxs proliferaran y la ciudad se saturara de "ferias" en diversos sectores cada fin de semana. Aquella feria me fascinó; tanto por lo que allí se exhibía, como por la posibilidad de vivir de un producto creativo-artístico. La promesa de un estilo de vida aparentemente libre e independiente, que hasta entonces no había presenciado, despertó en mí el anhelo de vivir esa libertad utópica que el emprendimiento parecía ofrecer.

En 2014, con la llegada de mi hija, sentí la necesidad ineludible de emprender (aunque odio esa expresión), y decidí hacerlo cosiendo, porque encontraba en la costura la posibilidad de trabajar y crear al mismo tiempo. La costura se convirtió en la herramienta que tenía a la mano para suplir mis necesidades económicas, mientras asumía el cuidado de mi hija y culminaba mi carrera. Ahora, después de una década de trabajo independiente, considero que el emprendimiento no es tan idílico como parece. Se transita de una explotación y precarización laboral a otra, donde lxs explotadorxs es una misma, la mayoría de las veces, sin poder asegurarse el acceso a los derechos y garantías laborales mínimas y dignas.

Estoy convencida de que esta ola de emprendimiento contemporáneo, a la que recurrimos tantas personas para escapar de la oferta laboral precarizada que caracteriza al neoliberalismo, no es más que una forma exacerbada de individualización. Gracias a discursos como el del coaching creemos que toda la responsabilidad de alcanzar una vida digna se reduce a nuestros propios esfuerzos, ignorando los privilegios que tienen algunas clases sociales y las desigualdades estructurales que impone el sistema. Entonces, si fracasamos, es porque al parecer nos faltó tenacidad o actitud, mientras nos obligamos a esforzarnos y producir el doble, triple o cuanto sea necesario. Es precisamente en ese lugar de auto explotación donde se originan mis inquietudes y malestares respecto al oficio de la costura.

Por otra parte, ahora, como educadora artística visual en formación, estoy profundamente interesada sobre cómo las prácticas textiles, históricamente

consideradas oficios artesanales¹, dialogan con otros modos de hacer arte no hegemónicos, y su potencial en el campo de la educación artística visual. A partir de estas reflexiones, me decido a iniciar este proceso de investigación, motivada por la intersección entre lo personal, lo político y lo educativo. (Lorena Gámez, relato personal, marzo de 2024).

A partir de nuestras experiencias y de ese diálogo inicial que llevamos a cabo, intuimos que nuestras prácticas textiles, más allá de ser un oficio artesanal y creativo, tienen el potencial de transformarse en un espacio de reflexión crítica y de resistencia política. Hemos vivido cómo el trabajo independiente en este oficio, en el contexto de economías neoliberales, enfrenta grandes desafíos como la falta de valoración del trabajo manual, las condiciones laborales injustas y la presión constante de competir con sistemas industrializados como el fast fashion. Además, estas dificultades se agravan por las cargas adicionales que asumimos como mujeres, al tener que equilibrar roles de cuidado, trabajo creativo y la lucha por condiciones laborales dignas en un sistema que individualiza el éxito y el fracaso.

Estas reflexiones nos han llevado a cuestionar las estructuras que nos rodean y las posibilidades de resignificar nuestras prácticas textiles individuales, no sólo como alternativas económicas, sino también como potencias en un contexto amplio de creación, aprendizaje y resistencia frente a las lógicas de explotación y consumo del sistema neoliberal —coser como sustento, acto político y medio educativo—.

En este orden de ideas, es pertinente preguntarnos:

¿Cómo podemos politizar nuestras prácticas textiles individuales, resignificándolas como herramientas críticas y transformadoras, y qué impacto tienen estas prácticas en la educación artística y visual en el contexto contemporáneo?

¹ De acuerdo con el Decreto 258 de 1987, que reglamenta la Ley 36 del 19 de noviembre de 1984, el artículo 2°, aún vigente, caracteriza las prácticas textiles como prácticas artesanales que se extienden a lo largo y ancho del territorio colombiano, propiciando el reconocimiento de la diversidad cultural, la identidad, la historia y la tradición de nuestros pueblos.

Objetivos

Objetivo General:

Resignificar nuestras prácticas textiles individuales como herramientas críticas y transformadoras, que permitan explorar y cuestionar las lógicas de producción del sistema neoliberal, al tiempo que se proponen alternativas desde la creación, la educación artística visual y la resistencia política en el contexto contemporáneo.

Objetivos Específicos:

1. Analizar nuestras experiencias individuales y colectivas en torno a las prácticas textiles como actos políticos, identificando los malestares, tensiones y contradicciones que emergen de nuestra posición como mujeres feministas en el contexto contemporáneo.
2. Explorar el potencial de las prácticas textiles en el ámbito de la educación artística visual, indagando cómo estas pueden dialogar con otros modos de hacer arte no hegemónico y contribuir a procesos de aprendizaje crítico y emancipador.
3. Materializar en piezas textiles las reflexiones sobre las experiencias que han configurado nuestra subjetividad política, recurriendo a las prácticas textiles como medio de expresión crítico y transformador.

Justificación

La costura ha de ser nuestro punto de partida, porque hemos vivido de ella en todos los sentidos en los que se puede vivir de algo. Con el paso del tiempo que hemos dedicado a este oficio, hemos ido acumulando relatos y experiencias que surgen en medio de las jornadas de trabajo, y que nos han atravesado en la concepción de lo que somos como mujeres, trabajadoras y sujetas políticas; en nuestros procesos creativos, y en nuestra formación docente. Es así como nos hemos interpelado por otros modos de hacer del arte, y por las tensiones que derivan de las prácticas feministas y decoloniales en el arte desde las que nos enunciamos.

En el contexto actual, marcado por una creciente atención hacia la equidad de género, los derechos laborales y la justicia social, investigar sobre la costura como herramienta para la resistencia y la construcción de subjetividad política surge como una cuestión de suma importancia. Su relevancia radica en la necesidad de comprender y valorar las prácticas textiles como agentes potenciales en la formación de identidades políticas, desafiando estereotipos de género y contribuyendo a la redefinición de narrativas culturales en el ámbito educativo y artístico contemporáneo. Este estudio se alinea estrechamente con los objetivos de la línea de investigación "Di-sentir", cuyo enfoque se centra en el desarrollo de proyectos desde una perspectiva ética y política en el arte, así como en otros modos de hacer del arte y las prácticas artísticas situadas en diversos contextos sociales y formativos.

En primer lugar, abordar la costura como un mecanismo de resistencia, nos permite visibilizar y analizar las estructuras de poder y las dinámicas de género

presentes en el ámbito laboral. A lo largo de la historia, las mujeres han desempeñado un papel fundamental en la industria textil, no obstante, sus contribuciones han sido sistemáticamente invisibilizadas y subvaloradas. Investigar sobre nuestra propia práctica en el oficio, nos permite comprender cómo las mujeres han resistido y desafiado las injusticias laborales y de género, así como también nos brinda la oportunidad de reconocer su agencia y liderazgo en la lucha por sus derechos.

En segundo lugar, esta investigación nos permite establecer conexiones entre el arte, la política, la educación y las prácticas artísticas situadas² en contextos sociales y formativos. Los encuentros alrededor de la costura no solo emergen como espacios de resistencia y desahogo, sino también como espacios de aprendizaje colectivo, donde se comparten experiencias, saberes y estrategias de organización. Desde una perspectiva educativa, estas resistencias nos invitan a reflexionar sobre el papel de la educación en la formación de sujetos críticos y comprometidos con la transformación social.

En tercer lugar, desarrollar esta investigación, tomando como punto de partida nuestro propio quehacer en la costura desde un enfoque feminista, nos permite cuestionar y deconstruir las nociones tradicionales de trabajo, género y clase.

² En *Arte de contexto*, Jordi Claramonte (2011) argumenta que las prácticas artísticas situadas desafían las nociones tradicionales de autonomía artística y cuestiona la idea de que el arte existe en una esfera separada de la vida cotidiana, para reinscribirlo en el tejido social. Apoyándose en Michel de Certeau, Claramonte analiza cómo estas prácticas negocian con su contexto, interviniendo de manera efectiva a través de tres dimensiones: lo estratégico (las estructuras de poder), lo operacional (las acciones concretas), y lo táctico (las subversiones cotidianas).

Nosotras nos situamos precisamente en la dimensión táctica, que refiere a un espacio de acción que surge desde los márgenes, los intersticios y las grietas del sistema. Lo táctico, como señala Claramonte, no aspira a ocupar el poder ni a institucionalizarse (pp. 25-28); es una práctica flexible, improvisada y adaptativa que subvierte las normas desde abajo. Lo táctico no es un gesto meramente reactivo, sino que es una forma de reimaginar el espacio común desde lo cotidiano.

A través del análisis de estas prácticas, podemos comprender cómo las desigualdades de género se entrelazan con otras formas de opresión, como la explotación laboral y la discriminación racial y económica. Esto nos lleva a replantear nuestras concepciones sobre el trabajo, reconociendo el valor del trabajo doméstico y de cuidadorxs, así como también nos impulsa a imaginar formas de organización laboral más inclusivas y equitativas.

Finalmente, la experiencia estética que emerge de nuestras prácticas textiles nos ha llevado a cuestionar las didácticas tradicionales asociadas a los oficios y saberes populares como la costura. Partimos de la comprensión de la educación artística como un campo que aborda la multiplicidad de facetas y capacidades humanas, y que nos prepara para enfrentar la complejidad del mundo contemporáneo. Desde esta mirada, los contenidos en la educación artística visual no solo integran dimensiones intelectuales, expresivas, afectivas, creativas y lógicas, sino que también desbordan las formalidades académicas. Así, la sensibilidad presente en las prácticas textiles favorece el desarrollo de formas de conocimiento que trascienden lo discursivo³ y nos interpela en nuestro rol como docentes en formación y estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales.

³ Suzanne Langer sostiene que los individuos conocen el mundo por medio de dos modos de conocimiento: discursivo y no discursivo. El modo discursivo se basa en el método científico y la lógica que proceden del lenguaje verbal y escrito (sistemático, racional y proposicional). Sin embargo, el conocimiento y la comprensión genuina son mucho más amplios y complejos que el discurso.

El no discursivo abarca formas de comprensión holísticas, simbólicas y emocionales, como las expresadas en el arte, la música y las experiencias intuitivas. Langer afirma que ambos modos son complementarios; mientras el discursivo permite el análisis y la explicación, el no discursivo captura aspectos de la experiencia humana que trascienden el lenguaje y la lógica, siendo esencial para una comprensión integral del mundo (Langer, 1967, pp. 48-52).

Antecedentes de la investigación

Dada la proliferación de prácticas textiles en la contemporaneidad, ha surgido un interés creciente en el ámbito textil, lo que ha llevado a la realización de diversos estudios que exploran la intersección entre lo textil y lo político. En la búsqueda de antecedentes de investigación que pudieran enriquecer este proyecto, consultamos diversas fuentes, como tesis de grado, sitios web, y artículos. Con el objetivo de facilitar la revisión y comprensión de estos documentos, se han organizado en dos categorías principales: Activismos textiles y Pedagogías textiles.

Activismos textiles

El fenómeno de los activismos textiles ha ganado visibilidad en los estudios feministas, como lo demuestra el caso de *¿Qué son los activismos textiles? Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos* de Eliana Sánchez-Aldana, Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá-Piraquive. Este estudio examina los activismos textiles desde una perspectiva feminista, enfocándose en catorce casos específicos en Bogotá. Las autoras inician explorando el fenómeno del "*knittivism*" en la primera década del siglo XXI, destacando su surgimiento en revistas dirigidas a mujeres en Norteamérica como una forma de acción política feminista. Este término engloba diversas iniciativas, como los clubes de tejido "*stitch 'n' bitch*", los *Revolutionary Knitting Circles*, el *yarnbombing* y la confección de artefactos textiles con propósitos políticos. Sin embargo, a medida que la literatura anglosajona destaca estas prácticas, las autoras identifican énfasis y silencios. Por ejemplo, señalan que la literatura privilegia casos liderados por mujeres blancas de clases medias en entornos urbanos, obviando conexiones

históricas y la geografía global del activismo textil. Además, resaltan la falta de atención a movimientos textiles durante guerras mundiales y la ausencia de estudios sobre activismos textiles en América Latina, con excepción de los "costureros de la memoria" y movimientos de reconocimiento de textiles como patrimonio cultural.

En este contexto, el artículo Resistencia y emancipación desde los oficios textiles. Un análisis desde las teorías del poder de Daniela Bejarano-Rubio, complementa esta mirada al abordar el activismo textil como una práctica que trasciende lo artesanal para convertirse en un acto político. A través de técnicas como el tejido, el bordado y la costura, comunidades y colectivos visibilizan luchas sociales vinculadas al feminismo, los derechos humanos, la memoria histórica y la resistencia cultural. Desde la perspectiva de las teorías del poder, en particular las propuestas por Judith Butler, Michel Foucault y otros pensadores críticos, estas prácticas textiles no solo permiten expresar disidencia, sino que también desafían estructuras de poder opresivas, reclamando la agencia de grupos marginados. Este enfoque dialoga directamente con el modelo de análisis propuesto por Sánchez-Aldana, Pérez-Bustos y Chocontá-Piraquive, quienes categorizan las prácticas textiles en tres grupos: construcción de colectividad y revaloración del arte doméstico, promoción de causas sociales, y denuncia o protesta pública. Ambos textos coinciden en que el activismo textil no solo es una herramienta de resistencia, sino también un mecanismo de emancipación que permite a las comunidades reconstruir su historia, cultura y autonomía.

Por ejemplo, mientras las autoras del estudio bogotano destacan la ausencia de estudios sobre activismos textiles en América Latina, el segundo texto aporta ejemplos emblemáticos que llenan este vacío, como las arpilleras chilenas durante la dictadura de Pinochet o los bordados de las mujeres de Ciudad Juárez que exigen justicia por los feminicidios. Estas prácticas ilustran cómo los textiles se convierten en medios para cuestionar las dinámicas hegemónicas que buscan controlar cuerpos e identidades, al tiempo que construyen nuevas narrativas que desafían la opresión. Así, ambos textos no solo enriquecen la comprensión del activismo textil, sino que también subrayan su potencial transformador en contex-

tos locales y globales.

Por otra parte, el texto Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil, de Margarita Cuellar, Isabel Cristina González, Tania Pérez-Bustos, Mariana Rivera y Yael Siman, introduce el concepto de textimoniales, que se refiere a la capacidad de los textiles para funcionar como testimonios materiales que narran historias de resistencia, memoria y lucha. Este enfoque destaca la dimensión narrativa de los textiles, mostrando cómo estos no solo son objetos de resistencia y emancipación, sino también archivos vivos que documentan experiencias colectivas e individuales.

El concepto de textimoniales complementa los estudios de caso presentados en ¿Qué son los activismos textiles? y las perspectivas teóricas desarrolladas en Resistencia y emancipación desde los oficios textiles. Por ejemplo, los costureros de la memoria en Colombia, mencionados en ambos textos, no solo son un acto de denuncia pública, sino también una forma de textimoniales que preserva la memoria histórica del conflicto armado. De manera similar, las arpilleras chilenas y los bordados de las mujeres de Ciudad Juárez pueden ser entendidos como textimoniales que documentan y visibilizan luchas sociales específicas.

En este sentido, Prácticas textimoniales enfatiza que los textiles no solo resisten y emancipan, sino que también cuentan historias. Este enfoque narrativo permite entender cómo las prácticas textiles construyen memorias colectivas y desafían el silenciamiento histórico de ciertas voces. Así, el activismo textil se revela como una práctica multifacética que integra resistencia, emancipación y narrativa.

Pedagogías textiles

Las pedagogías textiles emergen como una intersección entre prácticas artísticas, saberes tradicionales y procesos educativos, con un fuerte anclaje en los estudios feministas y decoloniales. Este enfoque reconoce el hacer textil no solo como una técnica, sino como una forma situada de construir conocimiento, fortalecer la

memoria colectiva y activar resistencias sociales. En este sentido, las pedagogías textiles trascienden la enseñanza de habilidades manuales, proponiendo espacios donde se entretujan afectos, memorias e identidades, a la vez que cuestionan las jerarquías de saber y los modos hegemónicos de enseñanza.

Una referencia clave en este campo es el trabajo de Isabel Cristina González-Arango, Adriana Marcela Villamizar-Gelves, Alexandra Chocontá-Piraquive y Natalia Quiceno-Toro, titulado *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*. Las autoras conceptualizan las pedagogías textiles como procesos que emergen de la circulación de textiles testimoniales, insertos en acciones políticas de denuncia y transmisión de saberes. Desde estas experiencias colectivas, el textil se convierte en un vehículo para resignificar las causas y efectos de la guerra, permitiendo que el hacer manual dialogue con las memorias del conflicto armado. Los espacios pedagógicos generados por estos colectivos no sólo posibilitan el aprendizaje técnico, sino que propician encuentros afectivos donde convergen cuerpos, historias, saberes cotidianos y prácticas como la gastronomía, la medicina tradicional o la música. Este tejido pedagógico se basa en la copresencia y el hacer conjunto, donde el contacto y la proximidad física son esenciales para la transmisión de saberes.

Por otro lado, Sara Isabel Martínez, en su investigación *Tirar del hilo, subvertir el nudo: hibridaciones virtuales entre los oficios textiles, la pedagogía y los afectos*, aborda cómo los oficios textiles se configuran como herramientas para la transformación social en entornos virtuales. A través de una etnografía digital de la Escuela Libre Textil, Martínez analiza cómo esta plataforma digital fomenta la autoformación y la investigación colaborativa en torno a los saberes textiles. Aquí, la pedagogía textil se despliega en un espacio híbrido, utilizando las redes sociales para construir una comunidad abierta donde la práctica textil se convierte en un acto político y afectivo. Las dinámicas pedagógicas de la Escuela no solo valoran histórica y simbólicamente los oficios, sino que también tensionan problemáticas como el acceso al conocimiento y las desigualdades de género, permitiendo que

las participantes trasladen estas reflexiones a sus contextos sociales mediante redes de colaboración.

Ambos estudios evidencian que las pedagogías textiles no solo transmiten técnicas, sino que configuran espacios donde los textiles son medios para narrar, resistir y transformar. Tanto en contextos territoriales marcados por el conflicto, como en espacios virtuales de autoformación, estas pedagogías tejen comunidades, afectos y memorias, reafirmando el potencial del textil como herramienta educativa y política.

Referentes artísticos

Inimisqui

Inimisqui es una artista mexicana cuyo trabajo se sitúa en la intersección entre el arte, el erotismo y las narrativas corporales. A través de ilustraciones, textiles, animaciones y performances, desafía las convenciones establecidas sobre el placer, el deseo y la representación de los cuerpos, proponiendo un diálogo abierto y lúdico en torno a la autogestión del gozo y la diversidad de las experiencias eróticas. Su práctica no solo cuestiona los modelos hegemónicos de sexualidad, sino que también invita a reimaginar las posibilidades del arte pornográfico.

Su obra se caracteriza por un enfoque multidisciplinar que integra técnicas tradicionales, como el bordado y la ilustración, con medios digitales y animación. En sus piezas, los hilos y las agujas se convierten en extensiones metafóricas de los dedos y la lengua: herramientas para explorar y comunicar sensaciones íntimas. Esta fusión entre lo manual y lo digital refleja su interés por desdibujar los límites

entre lo físico y lo virtual, lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo.

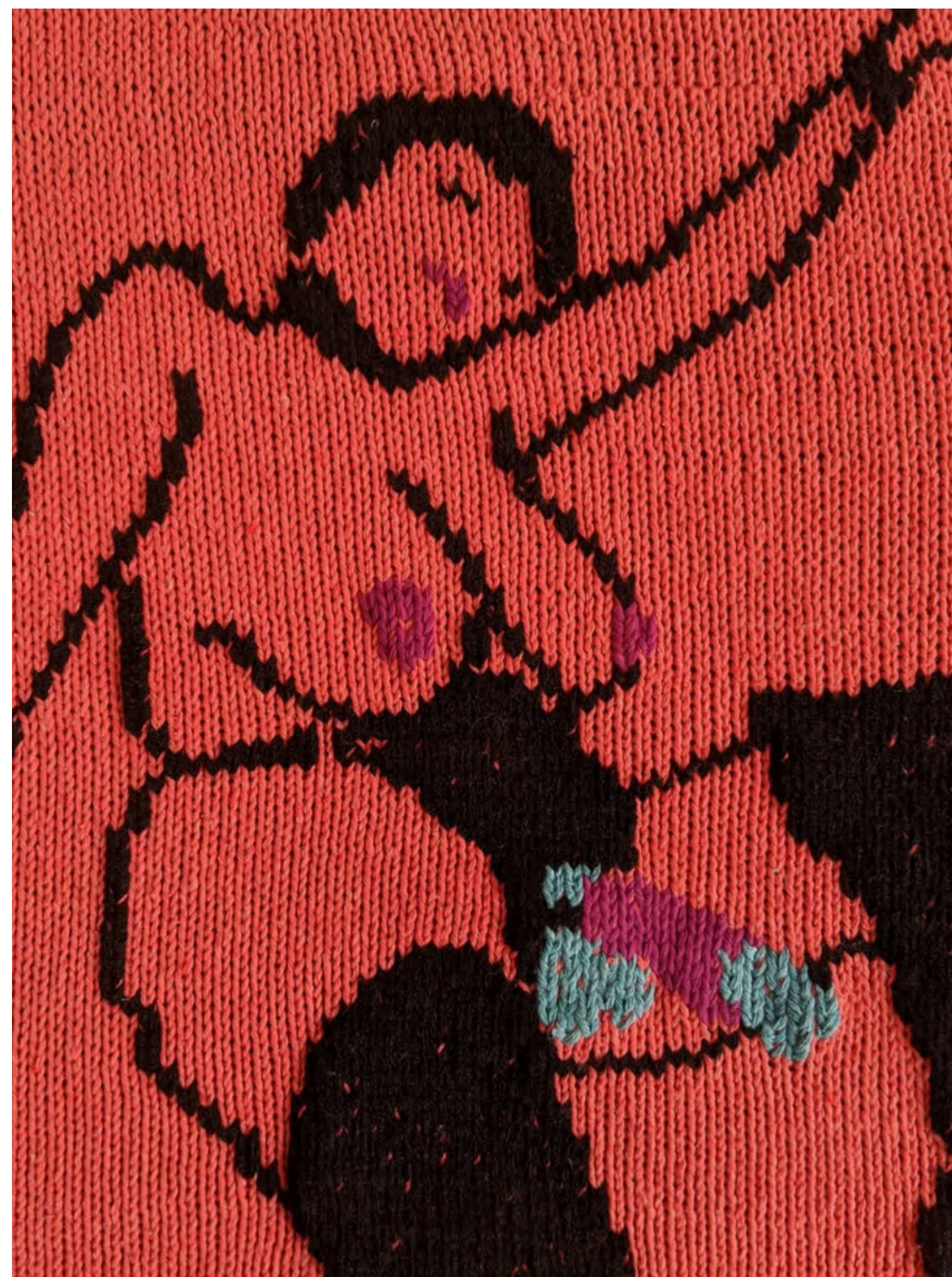
Consideramos que Inimisqui es un referente clave para analizar la resignificación del textil en el arte contemporáneo, no sólo como medio estético, sino también como herramienta política, educativa y de transformación social. A través de su uso innovador de técnicas como el bordado, explora las posibilidades del textil para cuestionar normas culturales, redefinir narrativas individuales y colectivas, y proponer nuevas formas de entender el placer, el cuerpo y la identidad.

En sus obras, el textil se convierte en un medio de expresión política y subversiva. Los hilos y las agujas actúan como instrumentos de creación, pero también lo hacen como extensiones simbólicas del cuerpo y el deseo. Mediante el bordado, transforma una práctica históricamente relegada al ámbito privado en un acto de resistencia y visibilización. Sus piezas, que combinan colores vibrantes, formas orgánicas y texturas detalladas, desafían las jerarquías establecidas entre lo "alto" y lo "bajo" en el arte, reivindicando el textil como un lenguaje válido y potente para abordar problemáticas contemporáneas.

Asimismo, Inimisqui utiliza el textil como un espacio para explorar la política del cuerpo y del placer. Sus bordados no solo representan escenas eróticas o fantasías libidinales, sino que también interrogan las estructuras de poder que regulan la sexualidad y la representación corporal. En sus animaciones y textiles desdibuja las fronteras entre lo íntimo y lo público, lo individual y lo colectivo, proponiendo una visión del placer como acto político y emancipador. Así, su obra funciona como un manifiesto visual que desafía las normas heteropatriarcales y celebra la diversidad erótica.

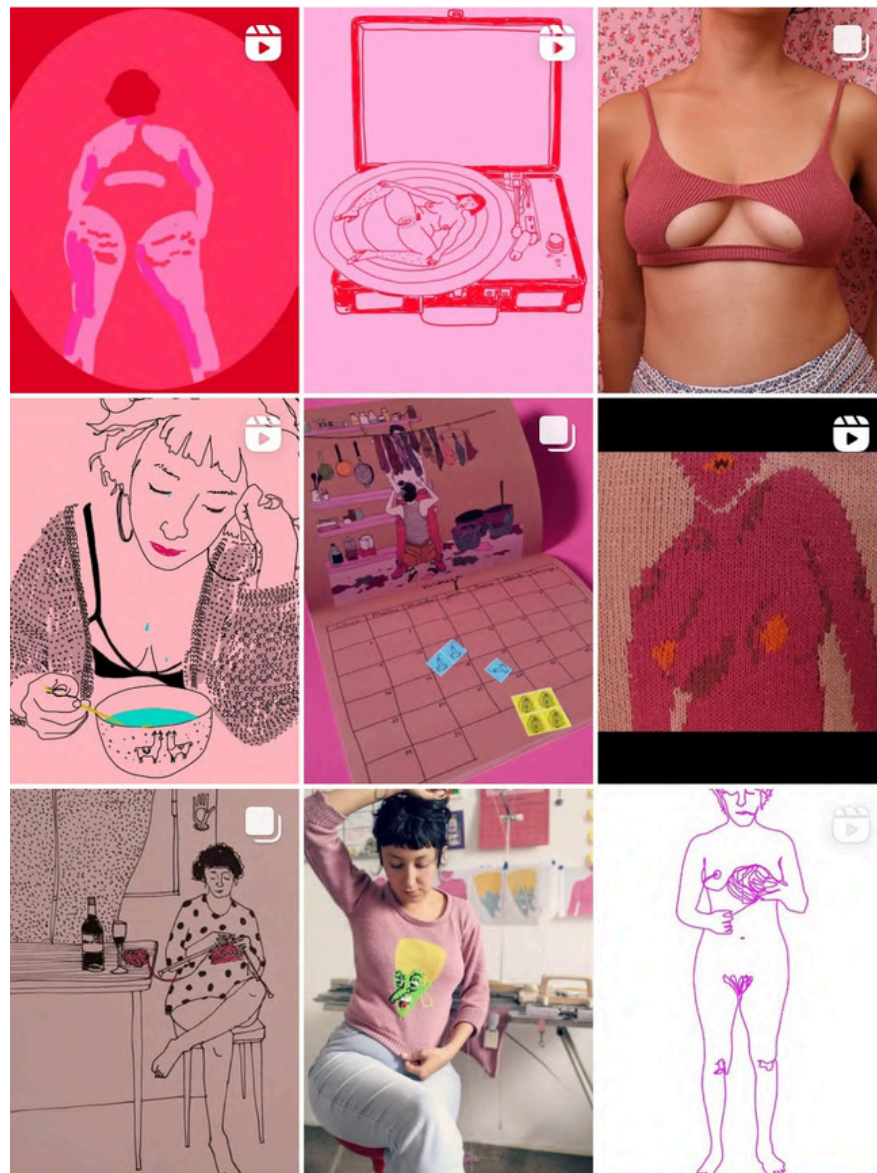
Su práctica también posee una fuerte dimensión educativa y colaborativa. A través de talleres, performances y proyectos colectivos, invita a otros a explorar sus propias narrativas mediante el textil y otras técnicas. Estos espacios estimulan la creatividad, y promueven el diálogo en torno a la sexualidad, la identidad y la autogestión del placer. En este sentido, su obra opera como una plataforma pedagógica que democratiza el acceso al arte y fomenta la participación de comu-

nidades diversas, reforzando el potencial del textil como herramienta para la transformación social y la construcción de nuevas subjetividades.



Pantallazo del perfil de Instagram @Inimisqui. 2020. Tomado de: <https://www.instagram.com/p/CEZ6aDpD1vo/?igsh=MXA3NmR3YTAybWhlOA==>

Un aspecto relevante en su trabajo es que Inimisqui no separa su práctica textil artística de su cotidianidad. El textil es también su fuente de ingreso, un oficio que sostiene su economía diaria. Esta vinculación directa entre creación, trabajo y sustento dialoga con nuestras propias experiencias, donde el quehacer textil no solo es un medio expresivo, sino también una forma de trabajo remunerado que atraviesa nuestras vidas. Así, su práctica hace evidente cómo el arte y el trabajo manual, lejos de estar disociados, pueden convivir, entrelazando lo económico con lo creativo, lo político con lo cotidiano.



Pantallazo del perfil de Instagram @Inimisqui. 2025. Tomado de: <https://www.instagram.com/inimisqui?igsh=ZGR4YTFzYnR4bmlv>

Inimisqui resignifica las prácticas individuales asociadas al textil, como el bordado, y las convierte en actos colectivos y compartidos. En sus piezas, lo íntimo y lo personal se entrelazan con lo comunitario y lo político, generando narrativas que trascienden las experiencias individuales. Por ejemplo, sus "escrituras bordadas" no solo expresan su propia voz, sino que también incorporan las de otras personas, creando un tejido de historias y perspectivas múltiples. Este enfoque desafía la noción tradicional del arte como práctica individual y aislada, proponiendo en su lugar un modelo de creación colaborativa y horizontal.

Ana Teresa Barboza

Ana Teresa Barboza es una artista peruana originaria de Lima. Su trabajo interdisciplinar transita entre la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía, el bordado, el fotobordado (una técnica híbrida que fusiona imagen y puntada), el patronaje y la costura. Su obra se centra en la exploración sensible de la naturaleza, el cuerpo y lo textil, buscando distintas formas de relacionarlos entre sí. En este proceso, establece diálogos entre las materialidades que trabaja y la relación conceptual que encuentra entre ellos.

A través de su práctica artística, Barboza no solo investiga las cualidades visibles de los materiales textiles, sino que también teje conexiones simbólicas que invitan a reflexionar sobre la memoria, la identidad y el paso del tiempo. En su trabajo, los materiales textiles son una suerte de una segunda piel, capaces de plegarse, fruncirse, doblarse o expandirse, imitando la movilidad y vulnerabilidad del cuerpo, como ella misma lo menciona (Campus creativo UNAB, 2023). De manera similar, el hilo se presenta como un elemento atrayente para Barboza, por "su fragilidad y a la vez la fuerza que proyecta cuando ves muchas puntadas juntas. Además, también, lo bonito del hilo es la posibilidad que te da de trabajar con distintas técnicas y transformar distintos materiales" como lo menciona en una de sus entrevistas. (Sesc Pinheiros, 2021, 5:20).

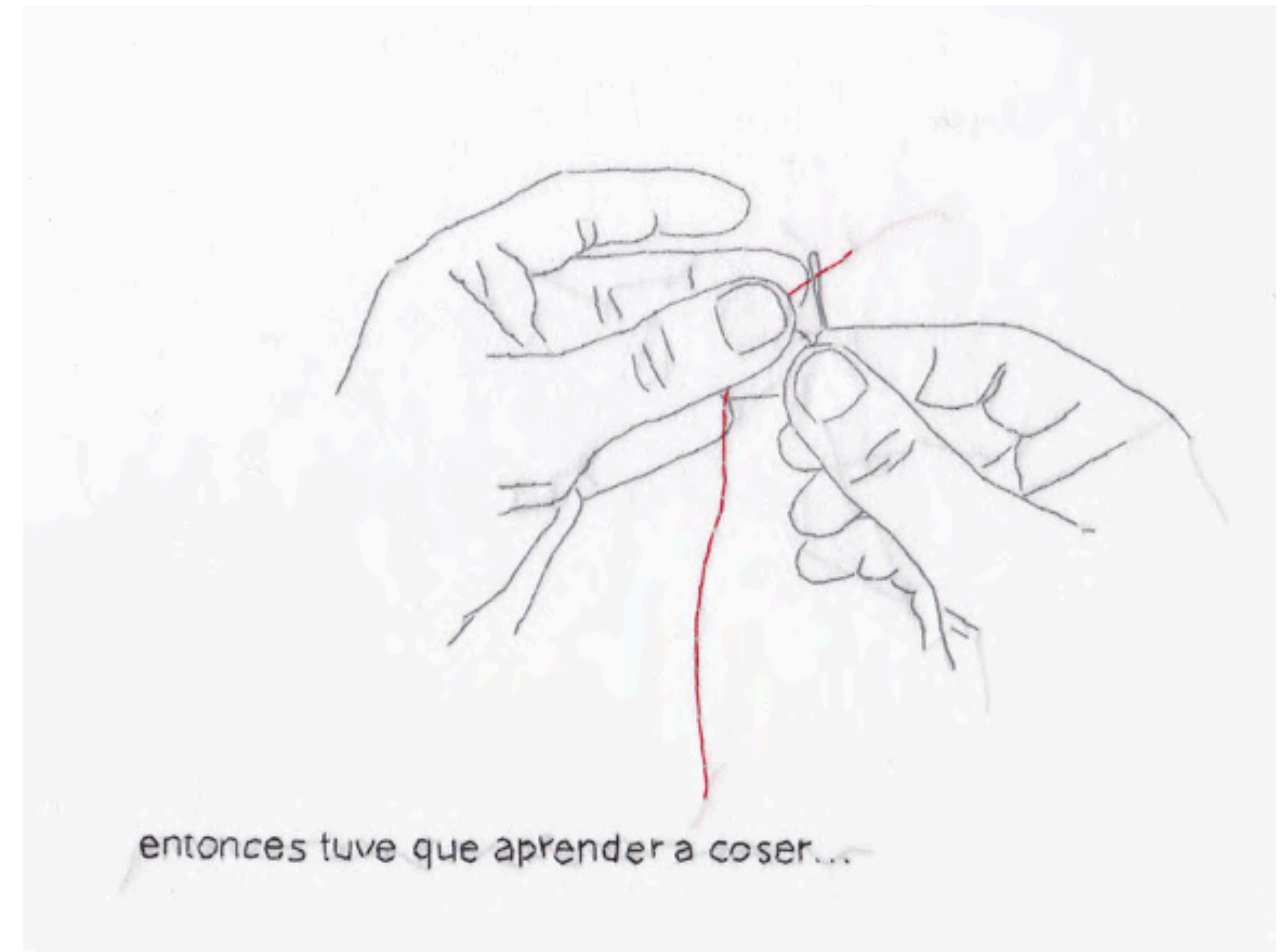
Desde sus primeras exploraciones, el bordado ha sido una de las técnicas más sig-

nificativas en su obra, no solo por su dimensión estética, sino por “este estado meditativo, que te lleva a una acción repetitiva y por otro lado pensar en el tiempo que inviertes” (Campus creativo UNAB, 2023, 8:40). El gesto de bordar sincroniza la tensión del hilo, el movimiento de la aguja y la resistencia de la tela y, aunque suele percibirse como una acción pausada, este ritmo sostenido revela la manufactura del tiempo invertido; horas, días, incluso meses quedan inscritos en la trama sin ser del todo percibidos, convirtiendo cada pieza en una cartografía del tiempo, como lo menciona la artista.

En sus obras Ana Teresa también se cuestiona si realmente se visibiliza todo el tiempo y trabajo que hay detrás del trabajo textil manual. ¿Cómo se mide el valor de un trabajo que se esconde en el revés de la tela? ¿Qué ocurre con todo ese esfuerzo oculto? Las prácticas textiles han sido históricamente relegadas al ámbito doméstico y femenino, donde su valor reside tanto en lo visible, el diseño final, como en lo que permanece oculto; los nudos, los hilos cortados y las marcas del proceso. Esta dualidad cuestiona ¿cómo se mide el trabajo manual en una sociedad que privilegia lo inmediato? ¿Qué significa valorar lo "terminado" sin considerar los gestos acumulados tras él? (Campus creativo UNAB, 2023). La obra de Ana Teresa, así como nuestro trabajo investigativo también busca interrogar esa la economía invisible del textil.

Por otro lado, en la obra de Ana Teresa descubrimos un estrecho vínculo con nuestra investigación. Evidenciamos cómo el quehacer textil se revela como un espacio de encuentro con una misma, con la otra, con el otro, con el otre; posibilitando cuestionamientos de distintas índoles, donde no se busca precisamente llegar a una verdad absoluta, sino que, a través del diálogo, empezar a tejer y desentrañar todo eso que nos interpela como mujeres, creadoras y artistas.

Preguntas como: ¿cómo llegamos aquí? y ¿cuál es la necesidad de estar y de crear aquí?, emergen y se anudan a la práctica misma del bordado y la costura, trascendiendo la técnica para convertirse en una analogía de resistencia.



Ana Teresa Barboza: instrucciones, 2009.
tomado de: <https://www.anateresabarboza.com/p/modos-de-vestir.html>

La aguja y el hilo no son pensados únicamente como materiales para ejecutar una técnica, sino como protagonistas de este proceso siendo herramientas de denuncia. Frágiles en su individualidad, pero poderosos en colectivo. Un solo hilo puede romperse con facilidad, pero al entrelazarse y crear tramas junto a otros, toma fuerza (Campus Creativo UNAB, 2023). Frágiles en su individualidad, pero poderosos en colectivo. Un solo hilo puede romperse con facilidad, pero al entrelazarse y crear tramas junto a otros, toma fuerza (Campus Creativo UNAB, 2023). De allí parte el potencial de esta investigación, de lo colectivo como acto político. El textil, entonces, no es solo un medio, sino un lenguaje que cuestiona estructuras, vivencias, malestares y memorias, y que, al hacerlo, construye redes.



Hilvanar las Ideas

La metodología de este trabajo se fundamenta en la investigación-creación, concebida como una respuesta a la necesidad de politizar nuestras prácticas textiles a partir de experiencias reflexivas y creativas. Decidimos implementar un enfoque metodológico que integra la investigación sin restringirla a la rigidez científica, permitiendo que dialogue con la fluidez no lineal de los procesos creativos. De este modo, aunque la investigación y la creación sean de naturaleza distinta, no se entienden como esferas separadas. La investigación, interpelada desde la academia, y la creación, que emerge desde lo artístico, nos permite encontrar un hilo conductor que genera un diálogo entre ambos mundos.

El concepto de investigación-creación lo comprendemos como la configuración de experiencias, saberes y conocimientos que derivan tanto de nuestro quehacer individual como colectivo. Se trata de una creación artística respaldada por un cuerpo teórico propio de un proceso investigativo, sin estar atada a métodos o fórmulas concretas. Dado que es un término en construcción, aún no completamente definido desde la academia, se mantiene en constante evolución, adaptándose a las necesidades y particularidades de cada proceso en el que se emplea (Ballesteros y Beltran, 2018, pp.19-22).

En ese sentido, este enfoque se posiciona como un espacio híbrido donde convergen y dialogan el saber académico y la praxis artística. No se trata simplemente de aplicar técnicas de investigación a la creación artística o viceversa, sino de un proceso más profundo y complejo donde ambos campos se nutren mutuamente. Esto nos posibilita una exploración más amplia y enriquecedora de las prácticas textiles, abriendo nuevas perspectivas y caminos de reflexión, y creación (Ballesteros y Beltran, 2018, p.28).

Sumado a esto, la investigación-creación propone una fórmula interdisciplinaria, integrando diversos saberes y metodologías que enriquecen tanto el proceso creativo como el investigativo (Ballesteros y Beltran, 2018, p.46). Esto nos permite ser más flexibles y abiertas a nuevas ideas y perspectivas, adaptándonos a los cambios y desafíos que surgen en el transcurso de la investigación.

Nuestras aproximaciones a esta metodología buscan identificar puntos de encuentro y reflexiones compartidas que derivan de nuestras prácticas textiles individuales. Este proceso de diálogo da lugar a una construcción continua, donde la creación, reflexión e investigación emergen de la colaboración e interacción entre nuestras experiencias y saberes. En medio del proceso que estamos llevando a cabo, han surgido numerosas preguntas, como sugieren Prieto y Noguera en "Diálogos sobre investigación-creación". Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos Facultad de Artes ASAB." Las autoras plantean interrogantes que, sin duda, han surgido al iniciar este trabajo. ¿Cómo debe abordarse la investigación-creación? ¿Es un proceso que se inicia con la investigación y culmina en una creación? ¿O más bien es un proceso de creación artística que se desenvuelve como investigación, o una investigación sobre temas artísticos sin necesidad de crear? (Prieto y Noguera et al., 2016. p. 168)

La respuesta a estas dudas se plantea como un constante quehacer académico y artístico, donde se destaca que no existe un orden específico ni una fórmula definida para la investigación-creación, ya que constituye un terreno fértil para nuevas propuestas en el desarrollo de esta metodología. En paralelo con la lectura de este texto, encontramos una afirmación con la que coincidimos con las autoras: intercambiar el orden en el que se menciona esta metodología y hablar de creación-investigación. Esto no implica que la investigación tenga menos relevancia que la creación, sino que se busca reafirmar que la investigación surge de procesos creativos y puede continuar generando procesos de creación. (Prieto y Noguera et al., 2016. p. 168).

Al iniciar la exploración de nuestro quehacer artístico, con el objetivo de politizar nuestras prácticas textiles a partir de nuestras experiencias individuales articula-

das en el diálogo colectivo, retomamos algunas de las características fundamentales de la disciplina creativa que Ballesteros y Beltrán (2018) identifican a partir de la revisión de Macneill (2014), y que nos sirvieron como premisa para emprender esta investigación:

1. Es práctico, porque a través del contacto constante con las técnicas y los materiales emergen nuevas posibilidades para su manejo.
2. Es experiencial, porque tiene una narrativa intrínseca en la que el espectador o usuario se sumerge para vivir una experiencia determinada.
3. Es cognitivo-afectivo, porque propicia la construcción de conocimiento personal y colectivo acerca de las emociones que generan ciertas situaciones. (Ballesteros y Beltran, 2018, p. 23)

A través de esta metodología, hemos encontrado una forma de entrelazar nuestras prácticas textiles con la investigación y la creación, generando un espacio de reflexión, transformación y producción colectiva. De este modo, damos paso a *Cruce de Hilos*, un lugar de encuentro donde nos reunimos como investigadoras para intercambiar saberes, crear en colectivo y explorar un enfoque metodológico que, lejos de seguir un curso preestablecido, fluye como un espacio en constante construcción y transformación. Este proceso nos ha permitido vincular lo artístico con lo académico, generando un diálogo que politiza nuestras prácticas textiles y enriquece nuestra labor como investigadoras y creadoras.

El costurero, Cruce de Hilos

Nuestra investigación y proceso creativo se originaron en una experiencia colectiva, centrada en el intercambio de saberes y técnicas alrededor de lo textil, así como de la postura política que cada una de nosotras aporta desde su individualidad, y que dan lugar a la creación conjunta y colaborativa. Este lugar de intercambio al que denominamos *Cruce de Hilos*, lo hemos concebido a partir de

los costureros tradicionales donde las mujeres suelen reunirse para charlar, compartir, leer o ver televisión y telenovelas, mientras llevan a cabo diversas prácticas textiles.

Esta propuesta como método de investigación surgió de manera intuitiva, a partir de nuestros intentos por encontrar puntos en común desde los cuales pudiéramos articular los intereses investigativos de cada una. En medio de conversaciones informales, comenzamos a reflexionar sobre nuestro oficio, desde el tiempo que dedicamos a la jornada laboral, la manera en que monetizamos nuestro trabajo, nuestras proyecciones a futuro, y los malestares físicos y emocionales que acompañan nuestras prácticas textiles, entre otros aspectos. Fue en estos diálogos que, de forma orgánica, comenzamos a coser, bordar y dibujar, integrando el hacer creativo a nuestras reflexiones.



Encuentro del 28 marzo de 2024. Elaboración de la pieza “Dechado de Resistencia.” Registro fotográfico propio.

Cada puntada y trazo no solo trajeron consigo una nueva perspectiva, sino que también alimentaba nuestras reflexiones, haciendo que el proceso creativo y la reflexión se retroalimentaran mutuamente. Esto generó un ciclo continuo donde pensar y hacer se entrelazan para enriquecer y transformar nuestras ideas; y esas ideas, a su vez, dan forma a nuevas maneras de crear.

Descubrimos una gran coincidencia con nuestra apuesta intuitiva en el trabajo de Sara Martínez, quien, en *Tirar del Hilo, Subvertir el Nudo: Hibridaciones Virtuales entre los Oficios Textiles, la Pedagogía y los Afectos*, explora el costurero como un espacio pedagógico que trasciende la técnica para enfocarse en la dimensión histórica, social y política del quehacer textil. Este enfoque educativo propone un espacio alternativo a las formas tradicionales de enseñanza, donde las participantes no solo aprenden habilidades, sino que también reflexionan sobre sus procesos de trabajo, el valor del tiempo invertido y las dinámicas económicas que rodean su oficio (Martínez, 2023, p. 16). En nuestro caso, hemos adoptado esta visión del costurero dentro de nuestra metodología de creación-investigación para tratar las prácticas textiles no sólo como un objeto de estudio, sino como un campo vivo que dialoga constantemente con nuestras experiencias individuales y colectivas.

La pedagogía textil que propone Martínez se diferencia de la pedagogía del textil al no limitarse a enseñar técnicas específicas, sino que emplea el textil como un medio para cuestionar, reflexionar y transformar la realidad. A través de nuestras prácticas en el costurero, hemos politizado nuestras creaciones, reconociendo el acto de coser, bordar o tejer como una forma de resistencia y reivindicación en donde cada puntada es un acto político que nos impulsa a crear nuevas formas de interpretar y transformar el mundo (Martínez, 2023, p. 31).

Aunque partimos desde la investigación-creación, también nos nutrimos de los principios de la Investigación Basada en Artes (IBA), que nos ha permitido pensar el costurero como un laboratorio vivo, donde el hacer textil se convierte en metodología.



Elaboración de Palabrario Textil, 20 de abril de 2024. Palabras bordadas colectivamente como resultado de nuestros encuentros y reflexiones. Cada término representa una idea, experiencia o tensión discutida durante el proceso. Registro fotográfico propio.

La IBA se centra en la práctica como experiencia estética y crítica, lo cual ha enriquecido nuestra investigación más allá de lo académico. Este enfoque desafía las formas hegemónicas de investigación desde una mirada transdisciplinar, priorizando procedimientos artísticos visuales y performativos sobre estructuras epistemológicas o metodológicas rígidas. Así logra abordar fenómenos y experiencias que suelen quedar invisibilizados en marcos tradicionales (Hernández, 2008, p. 87). No se trata de investigar sobre arte, sino de explorar cómo el arte opera en la sociedad. En nuestro caso, se trata de una investigación cualitativa (Hernández, 2008, p. 92) anclada en la experiencia textil, en la que nos preguntamos cómo nuestro hacer textil transforma nuestras vidas, de tal manera que en nuestro costurero Cruce de Hilos no solo producimos objetos; tejemos significados, memorias y resistencias que dialogan con lo personal, lo colectivo y lo político.

El hacer textil se vuelve entonces un espacio de encuentro y diálogo, donde lo individual y lo colectivo convergen para generar conocimiento desde la experiencia compartida. Como plantea Hernández (2008), la IBA no se limita a la producción de objetos, sino que también implica la producción de una misma. Este proceso nos ha permitido reconocer desde qué lugar hacemos lo que hacemos, cómo nos posicionamos en el mundo y cómo construimos sentido.

Este tipo de investigación no parte de hipótesis previas, sino que permite que éstas emerjan en el camino. No comenzamos con una premisa clara ni con rutas definidas. El trayecto se fue trazando en nuestro costurero, a través del diálogo, el hacer y la experimentación. Allí surgieron ideas, preguntas y malestares que motivaron nuestro interés inicial.

En esta perspectiva, las prácticas artísticas no son solo objetos de estudio, sino medios para producir conocimiento. En lugar de comprobar teorías, la IBA propone explorar, sentir y transformar. Las artes se convierten en método, en forma de análisis, en experiencia sensorial y trans cognitiva que abre nuevas formas de comprender el mundo. Este tránsito favorece una circulación constante entre lo personal y lo colectivo, entre el yo investigador y los otros-nosotros.

Para profundizar en este enfoque, recurrimos a Suárez, S. L., Alvarado, D. L., Barbosa, L. J., & Piedrahíta, L. en Diálogos sobre investigación-creación (2006, pp. 86-94), una compilación de experiencias, reflexiones y metodologías desde lo artístico-académico. Allí se plantea que la IBA favorece procesos de reflexividad, apela a lo sensible y habilita otras formas de construir sentido (p. 28). En este marco, nuestro costurero se vuelve una práctica viva, donde se entrelazan cuerpos, saberes, afectos y preguntas, y donde el conocimiento emerge desde la experiencia compartida.

Nuestro objetivo no ha sido validar una teoría, sino experimentar, visibilizar, denunciar y comprender colectivamente una problemática reconocida desde el hacer común. El proceso fue impredecible, y permitió habitar un enfoque flexible, que propició la emergencia de nuevas ideas y formas de interpretación. Cada hallazgo abrió la posibilidad de profundizar en los malestares compartidos.

Barone y Eisner (2006), también citados en Diálogos sobre investigación-creación, caracterizan la IBA como una metodología que:

- Utiliza elementos artísticos y estéticos. A diferencia de las investigaciones en Humanidades o Ciencias Sociales, que emplean herramientas lingüísticas o numéricas, la IBA se vale de recursos visuales y performativos.
- Busca nuevas formas de mirar y representar la experiencia, más allá de certezas o predicciones confiables.
- Devela lo que suele permanecer silenciado. En lugar de ofrecer respuestas normativas, propone conversaciones amplias sobre prácticas y políticas, cuestionando lo que se da por hecho (p. 94).

Desde esta mirada, reafirmamos que el costurero no es solo un espacio de creación, sino también un lugar donde se borda conocimiento: cada puntada encierra memoria, pensamiento y acción compartida.

El cruce entre creación-investigación, pedagogías textiles e IBA configura nuestra metodología situada, tejida desde y con nuestras prácticas. Esta articulación metodológica nos permitió construir un proceso sensible y colectivo, donde el hacer, el diálogo y el cuerpo fueron centrales en la producción de conocimiento. El costurero no fue solo herramienta o espacio, sino un lugar epistémico donde emergieron memorias, afectos, malestares y saberes encarnados. Al no partir de hipótesis fijas ni de rutas determinadas, esta metodología nos permitió habitar lo incierto, dar lugar a lo inesperado y sostener un ritmo propio, vinculado a los tiempos del cuidado y del hacer textil.

Así, comprendemos la metodología no como una secuencia técnica, sino como una forma de estar juntas, de preguntar desde el cuerpo y de construir conocimiento desde el entrelazamiento de nuestras experiencias, prácticas artísticas y resistencias compartidas.



LA TRAMA DE LA COSTURA

Marco teórico

Nuestra investigación parte de la comprensión del trabajo doméstico y reproductivo no remunerado como un eje central en la producción y sostenimiento de la fuerza de trabajo dentro del sistema capitalista. Para ello, tomamos como punto de partida los planteamientos de Silvia Federici, quien desvela cómo el trabajo doméstico, históricamente asignado a las mujeres, no solo garantiza la reproducción biológica, sino también la reproducción social y económica del capital. En su análisis, el trabajo doméstico se presenta como un terreno de explotación invisibilizada que sostiene las estructuras de poder y perpetúa la subordinación de las mujeres.

En diálogo con estas ideas, nos apoyamos en la lectura crítica de Medina-Vicent sobre la separación moderna entre lo público y lo privado. Esta dicotomía ha sido fundamental para relegar el trabajo doméstico al ámbito de lo privado, despojándolo de valor económico y político, a la vez que mantiene una división sexual del trabajo que reproduce desigualdades estructurales. La separación no solo organiza el espacio social, sino que disciplina los cuerpos y sus prácticas cotidianas, silenciando su papel dentro de la producción capitalista.

Sumamos a este marco el concepto de feminización del trabajo propuesto por Skott-Myhre. Él amplía el análisis hacia el campo laboral contemporáneo, señalando cómo las características asociadas históricamente al trabajo femenino (precarización, flexibilidad, multitarea, afectividad) han sido generalizadas, convirtiéndose en la norma para todas las formas de empleo bajo el neoliberalismo. La precarización del trabajo productivo y la extensión de lógicas propias del trabajo doméstico al mercado evidencian la continuidad de la explotación de cuerpos feminizados en distintos ámbitos.

Para complejizar aún más el análisis, incorporamos la perspectiva interseccional de Kimberlé Crenshaw, entendiendo que la opresión y explotación no son homogéneas ni universales, sino que se articulan con otras variables como raza, clase y etnia. Así, el trabajo doméstico y la feminización del trabajo no afectan de la misma manera a todas las mujeres, sino que generan múltiples formas de discriminación que deben ser leídas en su cruce y entrelazamiento.

Este contexto de sobreexplotación se acompaña, en términos subjetivos, de lo que Byung-Chul Han denomina agotamiento subjetivo. La lógica neoliberal, bajo la apariencia de libertad y autorrealización, impone una autoexplotación permanente donde el límite entre trabajo y vida se diluye. La libertad deviene en una obligación constante de rendimiento, afectando la salud física, mental y emocional de los sujetos, en especial de aquellos cuerpos atravesados por la precariedad y la carga de trabajos invisibilizados.

También tomamos la noción de cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari para pensar los cuerpos feminizados y explotados no como meros instrumentos productivos o reproductivos, sino como territorios de resistencia, transformación y fuga. Esta noción nos permite imaginar un cuerpo que no se define por la utilidad capitalista, sino por su capacidad de devenir, de trazar líneas de escape frente a las lógicas de control, normatividad y explotación.

En este entramado, integramos la propuesta de Tania Pérez-Bustos, quien introduce la idea de los gestos textiles como prácticas que habilitan una pedagogía táctil basada en la repetición. Esta repetición acumula memorias técnicas y afectivas, activando una transmisión del saber que se encarna y se comparte en el hacer con otros. Los gestos textiles se convierten en archivo vivo de resistencia cotidiana, donde el cuerpo aprende, enseña y sostiene.

Desde esta perspectiva material y sensorial, dialogamos también con Tim Ingold, quien plantea la idea de aprender con la materia, reconociendo que el conocimiento no se impone sobre el mundo, sino que se forma en relación con él. Las manos que cosen, bordan o reparan no solo repiten técnicas heredadas, sino

que responden a la textura, la resistencia o la flexibilidad del material. Esta relación recíproca con la materia desestabiliza las jerarquías entre teoría y práctica, entre mente y cuerpo, proponiendo una forma de saber situada, encarnada y relacional.

Finalmente, abordamos a Maristella Svampa para analizar el fenómeno del fast fashion, entendiendo la industria de la moda como un campo donde convergen el consumo acelerado, la explotación laboral y la devastación ambiental. Svampa evidencia cómo esta lógica de consumo se sostiene sobre una estructura global de desigualdades, donde cuerpos feminizados y racializados, especialmente en el Sur Global, son explotados en condiciones precarias para sostener una estética del descarte en el Norte. Esta mirada nos permite conectar las prácticas cotidianas de producción textil con las dinámicas globales del capital, resaltando la urgencia de prácticas éticas y sostenibles que desafíen el modelo extractivista del consumo.

A través de este entramado teórico, buscamos desarticular las construcciones hegemónicas sobre el trabajo, el cuerpo y la producción, visibilizando las tensiones y resistencias que emergen desde las prácticas cotidianas y desde las experiencias encarnadas de las mujeres y cuerpos feminizados.

La entretela del trabajo

Nuestras primeras conversaciones giraron en torno al rol de las costureras en la fábrica y a cómo nos veíamos reflejadas en esas dinámicas, aun trabajando desde la casa. Aunque no estuviéramos dentro de una fábrica, nuestras jornadas obedecían a las mismas lógicas de la industria textil y del sistema capitalista. En medio de estos intercambios, la expresión “mano de obra” comenzó a resonar con fuerza. Desde nuestra experiencia, la entendimos como la capacidad de producción que cada una de nosotras posee. Ese primer reconocimiento nos llevó a pensar en la fuerza de trabajo, no como una abstracción, sino encarnada en nuestros propios cuerpos.

Lo textil, que muchas veces se asocia al adorno, la manualidad o el pasatiempo, para nosotras se volvió trabajo. Un trabajo que cansa, que demanda esfuerzo, que produce, pero también un trabajo que se oculta, que pocas veces se nombra como tal, porque se hace desde la casa, en soledad, o que se ofrece en contextos donde no se reconoce su valor. Por esta razón, nos preguntamos ¿cómo se valora este trabajo que hacemos con las manos, con el cuerpo, con los afectos?

Entonces comenzamos a pensar en la costura como un lenguaje y como un esfuerzo, y en nosotras como trabajadoras. Nos acercamos a las reflexiones de Silvia Federici (2013), no solo como marco teórico, sino como una lectura que también se hace desde el cuerpo. Leerla nos permitió volver a Marx desde un lugar en el que la fuerza de trabajo no es solo aquello que se vende, sino también aquello que se invisibiliza, se regala o se extrae sin pago. Nos permitió reconocernos en una historia de mujeres que han sido trabajadoras sin salario, productoras sin reconocimiento, cuidadoras sin descanso.

En este capítulo descosemos algunas puntadas para ver el revés de la costura. Hacemos una reflexión situada sobre la fuerza de trabajo, el valor y la explotación y, sobre todo, sobre las ausencias que deja el relato marxista tradicional. Nos aproximamos desde el gesto de pensar-haciendo, desde nuestras preguntas, desde lo que hacemos con el cuerpo y lo que se construye con las manos.

En *Revolución en punto cero* (2013), Silvia Federici examina en profundidad los postulados de Marx sobre la conceptualización de la fuerza de trabajo, argumentando que este concepto excluye el trabajo doméstico realizado por las mujeres. Federici ofrece un análisis crítico de las ideas de Marx, reflexionando sobre cómo el concepto de fuerza de trabajo se aplica dentro del contexto capitalista. Según Federici, Marx considera que la fuerza de trabajo es fundamental para entender la dinámica del capitalismo, ya que la define como la capacidad humana para realizar trabajo, es decir, el potencial de los individuos para llevar a cabo actividades productivas (Federici, 2013, pp. 154-160).

A partir del análisis de Federici, deducimos que este concepto es esencial para entender cómo se genera valor y cómo se produce la explotación dentro del sistema capitalista. Citando a Marx, Federici explica que, en el capitalismo, la fuerza de trabajo se convierte en una mercancía. Esto significa que, al igual que otras mercancías, la fuerza de trabajo se compra y se vende en el mercado laboral. La fuerza de trabajo tiene un precio, el salario, que está determinado por el costo de reproducción de la fuerza laboral, es decir, el dinero necesario para que los trabajadores puedan sobrevivir y continuar trabajando. La explotación surge de la relación entre el valor producido por el trabajador y el valor que recibe como salario. Los trabajadores deben laborar más tiempo del necesario para cubrir el costo de su salario, generando así plusvalía. Esta extracción de valor adicional, o tiempo de trabajo no remunerado, es fundamental para la acumulación de capital y el funcionamiento del sistema capitalista.

La generación de valor en el capitalismo se basa en la capacidad de los trabajadores para producir más valor del que se les paga. Federici, al referirse a Marx (1867), explica que el valor de una mercancía se mide por la cantidad de tra-

bajo socialmente necesario para su producción. Este análisis no sólo proporciona una base teórica sólida para entender las relaciones laborales bajo el capitalismo, sino que también plantea las bases para el surgimiento del movimiento obrero.

En este contexto, la relación entre el movimiento feminista y la izquierda marxista ha sido históricamente compleja, caracterizada por tensiones y discrepancias en cuanto a las luchas y necesidades de cada uno. Federici, feminista, marxista y mujer muy activa en los movimientos sociales y anticapitalistas, resalta la importancia de poner en cuestión los planteamientos realizados por el marxismo que desplazaron a un segundo plano el trabajo de las mujeres.

Como señalan Cox y Federici (2013) en *Revolución Punto Cero*, “siempre que el movimiento feminista ha tomado una posición autónoma, la izquierda se ha sentido traicionada” (p. 52). El movimiento obrero, al igual que muchos otros movimientos, no ha sido una excepción. Este movimiento ha seleccionado determinados sectores de la clase obrera como sujetos revolucionarios, y los demás, como los menciona Federici, han quedado en el rol “solidario,” apoyando las luchas que esos sectores llevaban a cabo, y es en ese grupo de sectores “solidarios” donde también entramos las mujeres, en un primer lugar evidenciando que, para los izquierdistas ha sido de total desinterés el papel de la mujer en el trabajo doméstico. Para ellos, este ámbito no es considerado afectado por el capitalismo, sino que simplemente se percibe como un ámbito separado que sufre debido a la ausencia de este sistema, menospreciando la importancia del trabajo doméstico y la fuerza laboral implicada en él.

La visión de que el trabajo doméstico es un ámbito separado del sistema capitalista subestima su papel crucial en la economía. Este trabajo no remunerado es esencial para el funcionamiento continuo de la economía capitalista, ya que mantiene y reproduce la fuerza laboral en condiciones que permiten su participación en el ámbito productivo. Esta segregación de las mujeres ha contribuido a la reproducción de roles de género tradicionales y refuerza las jerarquías de poder existentes en la sociedad.

El trabajo doméstico ha sido una cuestión de suma relevancia para el feminismo. Silvia Federici sostiene que el trabajo doméstico es disciplinado por el Estado, ya que se considera una tarea natural, no valorada ni reconocida legalmente en temas como la jubilación o la maternidad. Así, esta labor se transfiere al ámbito individual, y las mujeres no son vistas como parte de la clase trabajadora, sino como un apoyo natural que sostiene el valor del trabajo de los demás (Federici, 2013, p.37).

El control absoluto que el Estado ejerce sobre las mujeres y sus cuerpos en cuestiones reproductivas transformó la maternidad en un trabajo forzado, confinándolas a tareas de reproducción de manera sin precedentes. Esto definió su rol en la nueva división sexual del trabajo, reduciéndolas a la función de procrear hijos para el Estado. Para finales del siglo XVII, este proceso había relegado a las mujeres al estatus de "no-trabajadoras", situándolas fuera del ámbito laboral y limitando su trabajo únicamente a apoyar a sus maridos (Federici, 2010, p. 142); por lo que cualquier labor desarrollada por las mujeres en sus hogares ha de ser considerado como “no-trabajo” y por lo tanto carece de valor.

Por otro lado, la entrada de las mujeres al trabajo fabril durante la Revolución Industrial y en otros momentos de reconfiguración económica no significó una verdadera emancipación, sino una transformación de las formas de explotación. Aunque el acceso al salario se presentó como una vía de participación en la economía formal, Silvia Federici, en *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2010), advierte que este ingreso no debe entenderse automáticamente como un avance. Para muchas mujeres, el salario representó una extensión de la subordinación, ya que no implicó una redistribución del poder ni del valor de su trabajo, sino una incorporación al circuito capitalista bajo nuevas condiciones de opresión (Federici, 2010, pp. 115-120). La inserción laboral no cuestionó la división sexual del trabajo, sino que la reforzó, articulando una doble jornada: la laboral asalariada y la reproductiva no remunerada, ambas atravesadas por una lógica patriarcal y capitalista que siguió beneficiando al capital y a los hombres⁴.

Las mujeres hemos enfrentado, y seguimos enfrentando hoy en día, condiciones laborales extremadamente duras y salarios significativamente más bajos que nuestros compañeros masculinos, además de ser relegadas a tareas menos cualificadas y peor remuneradas. A esto se suma la obligación de equilibrar las responsabilidades laborales con las tareas domésticas no remuneradas, lo que genera una doble carga. Esta situación refleja la complejidad de la posición de las mujeres dentro del sistema capitalista. La entrada de las mujeres en el ámbito fabril no resolvió la cuestión de la explotación; en cambio, reveló las profundas intersecciones entre el trabajo productivo y reproductivo, subrayando la necesidad de un enfoque más integral para abordar las desigualdades que enfrentan. Reconocer y abordar estas dinámicas es crucial para avanzar hacia una equidad real tanto en el trabajo doméstico como en el industrial.

En este contexto, es pertinente introducir el concepto de interseccionalidad para comprender las dinámicas de dominación y las desigualdades sistémicas. El término *interseccionalidad* fue acuñado por Kimberlé Crenshaw en 1989 para describir la forma en que las mujeres negras experimentan la opresión a través de múltiples ejes de discriminación, como la raza y el género. En su ensayo "*Desmarginalizar la intersección de raza y sexo. Una crítica desde el feminismo ne-*

⁴ La separación entre lo público y lo privado, que se consolidó con el Estado Moderno en el siglo XVII, resulta crucial para comprender la persistente "inferioridad" de las mujeres trabajadoras, tanto durante la industrialización como en la actualidad. Como destaca Medina-Vicent, citando a Carol Pateman, los principios de la Modernidad establecieron un «contrato sexual» (Pateman, 1995), una estructura ideológica que dio origen a la desigualdad de género y a la división entre lo público y lo privado. La relegación histórica de las mujeres al ámbito doméstico no sólo obstaculizó su acceso a puestos laborales en el espacio público, sino que también contribuyó a su marginación y explotación en los nuevos escenarios laborales. Como señala Medina-Vicent, esta separación estructural limitó su capacidad para desenvolverse en la esfera pública, lo que se tradujo en obstáculos y desvalorización de su trabajo en fábricas y otros espacios productivos (Medina-Vicent, M. 2014, p. 154). De este modo, aunque las mujeres comenzaron a participar en el mundo laboral remunerado, esta incorporación no implicó una mejora sustancial en sus condiciones, ya que el sistema económico las subordinaba y las mantenía en posiciones de precariedad, reforzando las dinámicas de explotación y exclusión.

gro a la doctrina antidiscriminación, la teoría feminista y las políticas antirracistas" (1989, pp. 1-10), Crenshaw critica la tendencia en el derecho antidiscriminatorio, la teoría feminista y las políticas antirracistas a tratar la raza y el género como categorías excluyentes. Ella argumenta que este enfoque perpetúa la marginalización de las mujeres negras al centrarse en las experiencias de los miembros más privilegiados de los grupos oprimidos, como los hombres negros o las mujeres blancas, y excluye a quienes viven múltiples formas de opresión simultáneamente. Crenshaw expone cómo esta distorsión teórica invisibiliza a las mujeres negras y limita las posibilidades de análisis para entender la discriminación de forma justa.

Para aplicar este concepto al análisis del capitalismo, es fundamental considerar cómo las distintas formas de opresión se entrelazan en este sistema económico. Como señala Mara Viveros, la interseccionalidad implica "imbricación de opresiones que se afectan mutuamente" (Viveros, 2023, p. 21), lo que revela cómo el capitalismo no solo explota a los trabajadores según su clase, sino que también está intrínsecamente relacionado con estructuras de opresión basadas en el género, la raza, la etnicidad y otras identidades. En lugar de considerar la explotación capitalista como una experiencia homogénea, la interseccionalidad nos permite apreciar cómo el capitalismo perpetúa una doble carga para las mujeres: por un lado, enfrentan salarios más bajos y condiciones laborales precarias en comparación con sus colegas masculinos; por otro, llevan la responsabilidad adicional del trabajo doméstico no remunerado. Al consolidar el poder en manos de una élite blanca y masculina, el capitalismo refuerza las desigualdades interseccionales, perpetuando un sistema de exclusión y explotación de las "otredades", como apunta Jenny Pontón, "Ya no se habla de la mujer, sino de las mujeres, conscientes de las diferencias de clase, etnicidad, raza, género y sexualidad" (Pontón, 2017, p. 118).

En este orden de ideas, la interseccionalidad examina cómo las diversas formas de opresión se entrelazan y afectan mutuamente, en este caso, entre el género y el capitalismo. Dentro del capitalismo, la segregación ocupacional es una manifestación clara de cómo el género y el sistema económico se entrelazan. Las

mujeres suelen concentrarse en sectores menos remunerados y valorados socialmente. Esta tendencia nombrada la feminización del trabajo, se define como la expansión de aquellas tareas afectivas, relacionales y emocionales que son realizadas tradicionalmente por mujeres, siendo expandidas a lo largo de la fuerza de trabajo (Skott Myhre, K. S. G., 2015, p.72). Este término hace referencia a un fenómeno que ha marcado profundamente el mercado laboral y las estructuras sociales en las últimas décadas. Este proceso, que se refiere al incremento de la participación femenina en diversos ámbitos laborales, ha transformado las dinámicas de empleo y ha puesto en evidencia una serie de cuestiones cruciales relacionadas con la igualdad de género y el reconocimiento del trabajo. Aunque las mujeres han aumentado su participación en el mercado laboral, enfrentan una segregación que las sitúa en empleos con menores salarios y prestigio. La brecha salarial de género es una manifestación clara de esta desigualdad, reflejando tanto discriminación directa como desigualdades estructurales en la valoración del trabajo. Además, la creciente participación femenina ha puesto en evidencia la necesidad de conciliar la vida laboral y familiar, ya que muchas mujeres asumen una doble jornada, combinando responsabilidades laborales y domésticas.

Como mujeres trabajadoras, costureras y docentes de artes visuales, enfrentamos un desafío particular en la valorización de nuestra labor, tanto en la docencia como en la costura, labores que, como señala Skott Myhre (2015), están profundamente feminizadas. En el campo de las artes visuales, consideramos que la costura trasciende lo utilitario, convirtiéndose en un lenguaje visual que se posiciona al margen de las prácticas artísticas hegemónicas y narra diversas formas de resistencia. No obstante, pese al creciente reconocimiento de la costura y otros oficios tradicionales y artesanales como formas válidas de hacer arte, en nuestras prácticas cotidianas seguimos percibiendo que la costura continúa encasillada como una actividad doméstica, en lugar de ser vista como una expresión artística legítima. Este mismo patrón de desvalorización también se refleja en nuestro ámbito laboral, en el que enfrentamos extensas jornadas de trabajo, mal remuneradas y escasamente reconocidas.

A modo de síntesis, podemos afirmar que el capitalismo ha perpetuado y profun-

dizado la explotación de las mujeres, tanto en el ámbito productivo como en el reproductivo. La subordinación de las mujeres y la invisibilización de su trabajo no remunerado han sido cruciales para la acumulación de capital. Lejos de estar al margen de la economía, el trabajo doméstico ha sido central en la reproducción de la fuerza de trabajo a bajo costo, beneficiando indirectamente a las élites capitalistas. Además, la feminización del trabajo y la doble jornada ilustran cómo las mujeres enfrentan no sólo la explotación económica, sino también una carga desproporcionada en términos de responsabilidades familiares y sociales.

El enfoque interseccional ofrece una visión más amplia y matizada sobre cómo el género, la raza, la clase y otras identidades se entrelazan dentro del capitalismo, reforzando tanto la exclusión como la explotación. Por ello, la lucha por la emancipación de las mujeres no puede reducirse a la igualdad salarial o el acceso a ciertos sectores del empleo formal; debe desafiar las bases mismas del sistema capitalista, que se sostiene mediante la explotación del trabajo no remunerado y la reproducción de jerarquías opresivas.

El feminismo, desde esta perspectiva crítica, nos permite reimaginar un mundo donde todo trabajo, en sus diversas formas, sea reconocido y valorado, lo que implica repensarnos la relación entre producción y reproducción, y abogar por una distribución más equitativa del trabajo doméstico y de las responsabilidades sociales. Esta visión nos invita a construir una sociedad donde el trabajo no sea una fuente de explotación y subordinación, sino un espacio de libertad, igualdad y justicia para todos, sin importar el género.

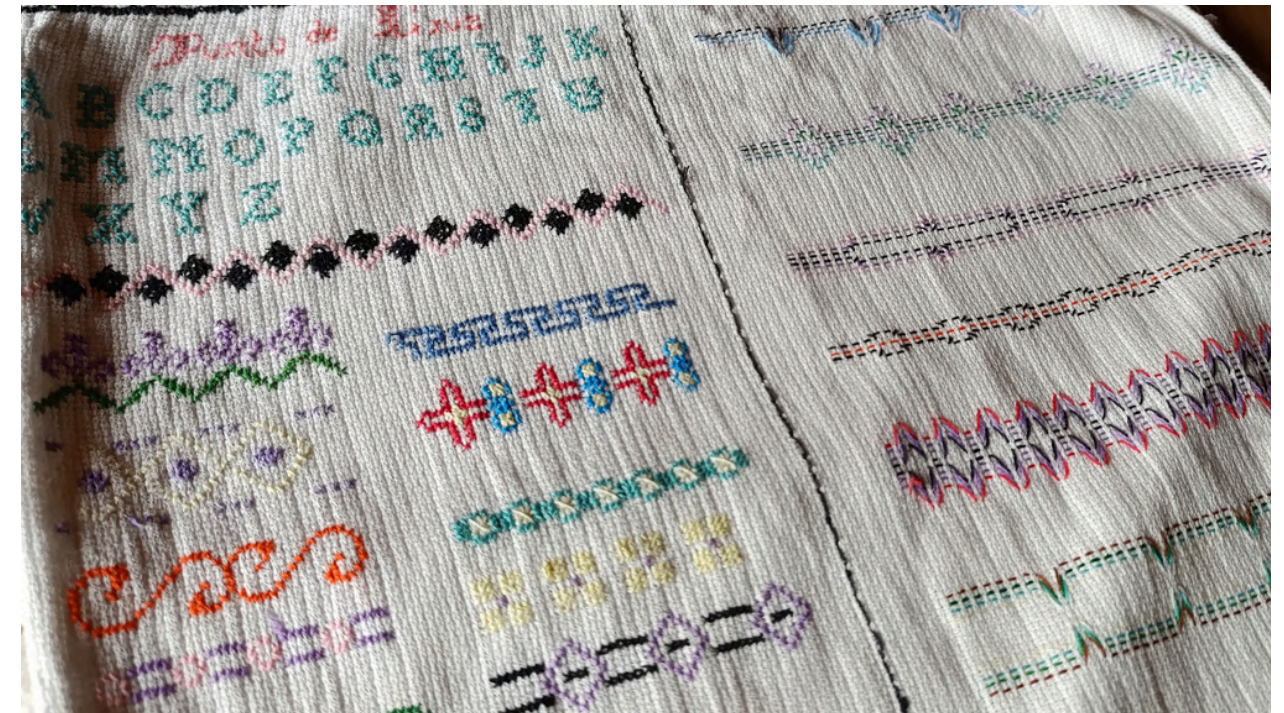
En nuestra experiencia, equilibramos simultáneamente el trabajo en la docencia, el arte y las responsabilidades del hogar. Sin embargo, solo una de nosotras también debe gestionar la maternidad, lo que complica aún más su situación. Esto revela la profunda intersección entre el trabajo productivo y el reproductivo. La creencia de que la inclusión de las mujeres en el ámbito laboral formal resolvería la explotación es un mito que nuestra realidad desmiente cada día. De hecho, la maternidad amplifica las tensiones entre la producción de valor económico y la reproducción de la vida, una cuestión que sigue sin ser abordada adecuadamente

por las políticas laborales. La falta de reconocimiento del trabajo reproductivo sigue siendo uno de los principales obstáculos para alcanzar una verdadera equidad en el ámbito laboral y doméstico.

Es así como, el intercambio de experiencias sobre la explotación laboral no solo enriquece nuestra comprensión teórica, sino que también tiene un profundo impacto en nuestra práctica educativa y personal como mujeres. Al compartir nuestras vivencias y reflexionar sobre ellas, adquirimos una mayor conciencia de cómo las dinámicas de explotación afectan nuestras vidas y nuestras profesiones. Este proceso de autorreflexión nos permite cuestionar y ajustar nuestras propias prácticas y expectativas, tanto en el ámbito docente como en el personal. Así, no solo avanzamos en nuestra comprensión del problema, sino que también nos empoderamos para abogar por un entorno educativo y profesional que valore y respete todas las formas de trabajo.

En el marco de esta reflexión crítica, elaboramos una creación textil colectiva que nombramos Dechado de Resistencias. Esta pieza surge como una respuesta a la desvalorización que históricamente ha recaído sobre nuestro trabajo textil, y que se manifiesta de múltiples formas en nuestras experiencias cotidianas. Retomamos la figura del dechado, una práctica común en contextos educativos donde se enseñaba costura desde edades tempranas, especialmente dirigida a niñas. Estos dechados consistían en la repetición de puntadas y bordados bajo un estricto modelo de corrección, orden y perfección, que además reforzaba una idea de lo femenino subordinada, obediente y silenciosa.

Al mismo tiempo, quisimos reapropiarnos de la expresión popular *dechado de virtudes*, utilizada para aludir a las cualidades idealizadas de una mujer ejemplar. Con nuestro dechado proponemos una inversión simbólica. Bordamos una contra-narrativa que conserva algo de la estética tradicional, el formato, los hilos, la tela y las puntadas, pero subvierte su sentido, cuestiona esos mandatos y reivindica la costura como práctica política, creativa y de resistencia a la desvalorización de nuestros oficios y nuestras vidas.



Dechado bordado por mi tía, Marcela Gámez a los 10 años de edad, como proyecto de una clase escolar de bordado (1990). Este objeto, conservado en el archivo familiar, da cuenta de las prácticas textiles aprendidas en contextos escolares femeninos y de su transmisión intergeneracional. Fotografía y archivo personal de Lorena Gámez, 2025.

Dechado de Resistencia es, entonces, un manifiesto. No solo denuncia, también propone. Coser se convierte aquí en lenguaje crítico, en herramienta de reflexión colectiva, en pedagogía textil. Desde nuestra posición como mujeres artistas, asumimos el bordado no como adorno, sino como práctica de lucha, archivo encarnado y forma de producción de conocimiento

Estamos hartas.

No nacimos para servir, nacimos para cambiar las cosas.

No somos las que ayudan. Somos las que sostienen todo.

El hogar no es refugio cuando es fábrica sin salario.

No más explotación disfrazada de oficio noble.

No aceptamos el elogio vacío mientras nos niegan condiciones dignas.

No vamos a aceptar un lugar secundario en el arte, en el trabajo, en la vida.

Nuestro trabajo es político.

Nuestra rabia es legítima.

Nuestra dignidad no se negocia.

La costura no es símbolo de feminidad, es símbolo de lucha, de cansancio, de trabajo acumulado y jamás reconocido.

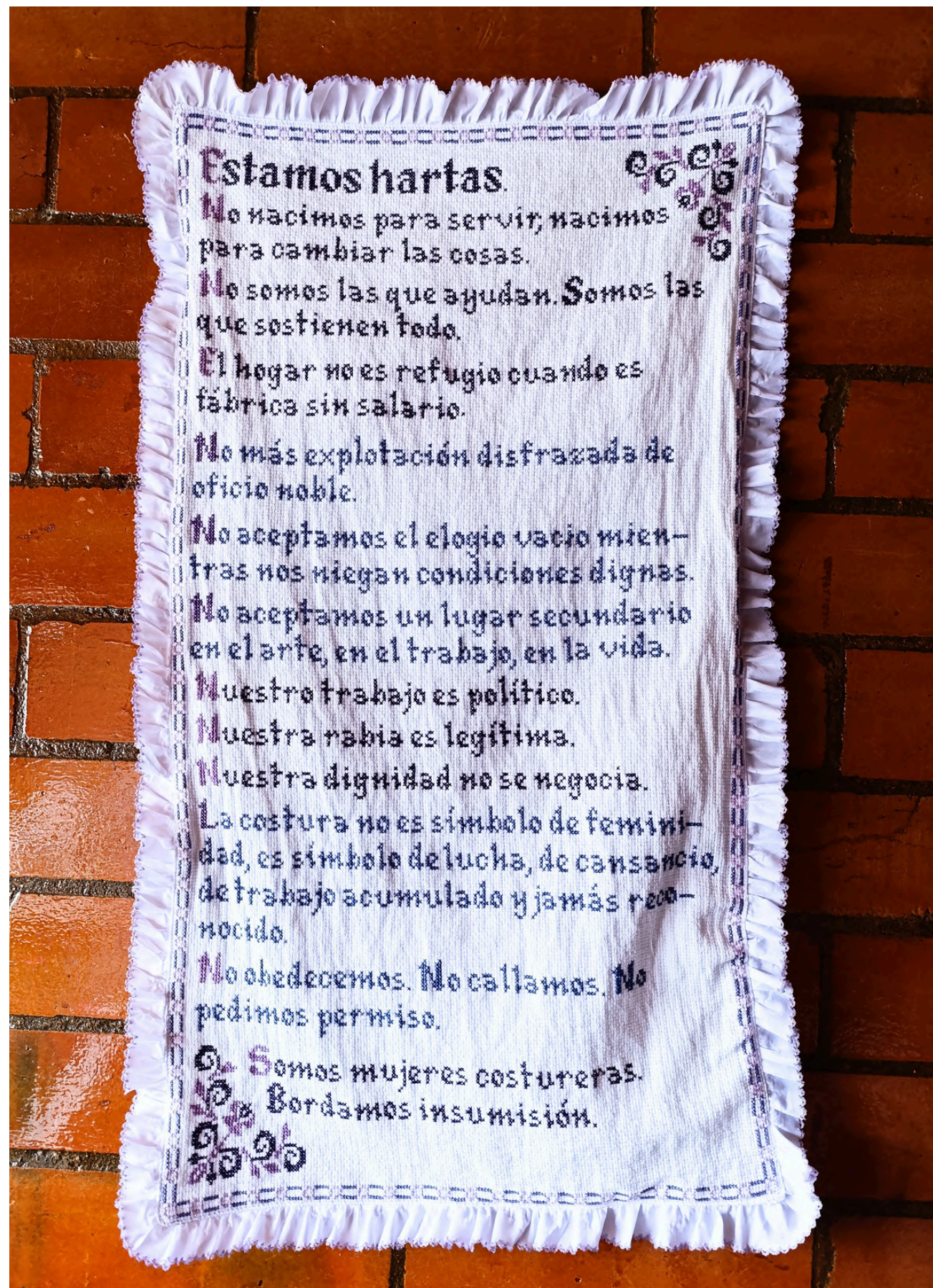
No obedecemos. No callamos. No pedimos permiso.

Somos mujeres costureras. Bordamos insumisión.

Dechado de Resistencias. Elaboración propia colectiva (Gámez Sáenz & Quintana Romero, 2024).



Dechado de Resistencias en proceso. Bordado en punto de cruz. Registro fotográfico propio, 2024.



Dechado de Resistencias culminado. Bordado en punto de cruz.
Registro fotográfico propio, 2025.

El vaivén de la aguja

Con el tiempo enredado en el vaivén de la aguja, mi propio tiempo se sincroniza a su ritmo mecánico. La tela parece extenderse infinitamente, y se despliega como un horizonte inalcanzable. Mi cuerpo, ya exhausto por la repetición, se comprime con cada movimiento, perpetuando un ciclo incesante que no controla, pero que define mi labor. (Lorena Gámez. Secuencia de Oficio. Primera Observación, 2024)

Retomando la reflexión sobre la desvalorización de la costura y el trabajo manual que planteamos en el capítulo anterior, ahora podemos reconocer que, como consecuencia de esta realidad, Sofía y yo nos hemos visto empujadas a aceptar encargos y comisiones que, si bien garantizan una forma de sostenernos económicamente, también profundizan la precarización de nuestras prácticas.

Sofía me contó alguna vez que aceptó trabajar como satélite, cosiendo bolsas de tela. Para ganar lo mínimo necesario tuvo que coser una gran cantidad de piezas, enfrentándose a jornadas extenuantes. Recordé entonces que, en alguna ocasión, yo también accedí a ese tipo de trabajo. Cosía muñecos de peluche y me pagaban por unidad a un valor irrisorio. Lo que un trabajador con salario mínimo ganaba en un día de ocho horas, yo apenas lo lograba en dos o tres, cosiendo entre diez y doce horas, dependiendo de la complejidad del modelo. Renuncié a la semana.

Decidí nunca más volver a aceptar un trabajo como satélite, pero he tomado comisiones que operan bajo la misma lógica. Me pagan menos con la excusa de que “es al por mayor”, como si una sola persona, con sus manos, pudiera reducir tiempos y costos solo porque hay mucho por hacer. Yo me demoro lo mismo co-

siendo una pieza que cosiendo cien una a una. Aun así, por necesidad, termino aceptando. El problema es que el cuerpo se va resintiendo, el cansancio se intensifica a cada puntada, y la tarea parece no tener fin. Coso y coso, y siento como la repetición de cada movimiento me embarga de hastío. Pero cuando la costura nace del deseo, de esa urgencia creativa que habita el cuerpo, algo cambia. Aunque la repetición, el desgaste y las jornadas sean las mismas, el gesto adquiere otro sentido. Se transforma la experiencia, se vuelve otra cosa.

La costura, como práctica textil, es un acto que se sitúa en el umbral entre lo mecánico y lo creativo, entre la repetición y la liberación. En este capítulo, me sumerjo en la experiencia íntima de coser, donde el cuerpo y el tiempo se entrelazan en un vaivén constante. A través de esta reflexión, busco explorar cómo la costura puede ser, al mismo tiempo, un lugar donde el cansancio y el deseo coexisten en una trama compleja.

Mi práctica de la costura no es ajena a la descripción que Byung-Chul Han (2010) hace de la sociedad contemporánea en *La sociedad del cansancio*. Han describe cómo el sujeto de rendimiento, a diferencia del sujeto disciplinario foucaultiano, ya no opera bajo órdenes externas, sino que se somete voluntariamente a una "libertad obligatoria" para maximizar su productividad, lo que lleva a un agotamiento subjetivo de los sujetos en la sociedad neoliberal (p. 31).

En mi experiencia, este fenómeno se manifiesta en el cansancio que me atraviesa de múltiples formas; en la sincronización involuntaria de mi cuerpo con el ritmo acelerado de la máquina de coser, en largas y extenuantes jornadas de trabajo y en la repetición mecánica de acciones y gestos corporales propios del oficio. Todo ello ocurre bajo las demandas de una sociedad que exige rendimiento constante y donde el trabajo textil reproduce esa lógica de producción sin pausa.

El cansancio que experimento no es solo físico, sino también mental. Han (2010) afirma que, en la sociedad del rendimiento, el individuo se auto explota porque cree en la ilusión de la libertad y la autonomía (p. 31). El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. Esta es mucho más efi-

ciente que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad (p. 32). En mi caso, la costura se convierte en un microcosmos de esta dinámica. Cada puntada, aunque aparentemente creativa, está marcada por la presión de cumplir con un estándar de perfección y productividad. Es así como mi cuerpo, sometido a este ritmo, se convierte en un territorio de explotación, donde la repetición mecánica lo reduce a una máquina más dentro del sistema, pero ¿hay momentos en que la costura escapa a esa lógica?

Si Han describe el encierro en la lógica del rendimiento, Tania Pérez-Bustos abre un resquicio desde el mismo gesto repetitivo en *Gestos Textiles* (2021). Esta repetición no es solo un acto de sumisión al ritmo industrial o doméstico. En el capítulo "Repetir para aprender", se revela cómo los gestos textiles⁵, como el vaivén de la aguja que cose, encarnan una dimensión pedagógica y silenciosa del textil, en la que el cuerpo que repite no sólo reproduce, sino que aprende a través del tacto, acumulando memorias técnicas y afectivas. "La repetición es constitutiva del bordado [...] Se repite para guardar la memoria corporal de lo que se hace, se repite para aprender y entender las puntadas [...] los materiales se envuelven y enredan sobre sí mismos una y otra vez [...] y en esa repetición material, se va envolviendo al cuerpo que repite" (2021, p. 38). Entonces, mi cansancio y mis labores repetitivas no son sólo el resultado de la autoexplotación y la alienación descritas por Han, sino que también son el rastro de un saber hacer que se teje en medio de resistencias silenciosas. La aguja, en su vaivén, le devuelve a mi cuerpo su capacidad de aprender incluso en los pliegues de la explotación.

Por otro lado, cuando la costura se libera de la exigencia de la productividad, puede devenir en ese "aburrimiento profundo" del que habla Byung-Chul Han; un

⁵ Los gestos textiles son formas de hacer con el cuerpo que implican memoria, afecto y técnica, y que permiten transformar la materia, mientras también se transforman quienes los realizan. Desde esta perspectiva, tejer, bordar o coser no son solo prácticas manuales, sino actos de pensamiento y creación colectiva que configuran saberes situados y encarnados, especialmente relevantes en contextos feministas y comunitarios (Pérez-Bustos. 2021, pp. 13–15).

estado en el que el tiempo deja de medirse en resultados y se convierte en pura presencia (pp. 34-35). En contraste con la hiperatención propia de la sociedad neoliberal, fragmentada entre múltiples tareas y esclavizada por los estímulos, que ahora conocemos como multitasking, los gestos textiles y su repetición abren un entre-tiempo, un espacio sin productividad (p. 79), donde el tiempo se diluye y la mente se libera de la presión de tener que producir. Es entonces cuando el ruido constante de la sociedad del rendimiento se apaga, y en ese silencio pueden emerger la creatividad, el deseo, el recuerdo, y la intuición. No se trata solo de hacer con las manos, sino de permitir que las manos piensen. Que bordar o coser no sea únicamente una forma de producir objetos, sino también una manera de producir sentido.

En la costura podemos reconocer lo que Byung-Chul Han llama "cansancio fundamental" (p. 75), ese que, en lugar de aislarnos, nos abre al mundo y a lo que nos rodea. Las manos que conducen la tela ya no responden al mandato del "¡sí, puedes!" del emprendedor neoliberal (p. 28), sino que se dejan llevar por un ritmo propio, íntimo, no condicionado por la urgencia ni la productividad.

Han advierte que hemos perdido la capacidad contemplativa, reduciendo incluso el arte a una forma más de producción (p. 38). Pero cuando la costura se practica como un fin en sí mismo, sin más propósito que el acto de hacer, se recupera eso que Merleau-Ponty, citado por Han, llamó "sumergirse en las cosas" (p. 39). Entonces, cada puntada se convierte en una lección de mirada atenta (p. 53), en un modo de estar presente. Los ojos aprenden a estar quietos, las manos a jugar en lugar de producir (p. 77).

Me pregunto entonces ¿cómo abrazar esta contradicción en la que la repetición que me sujeta es la misma que me permite crear? Frente a esta doble naturaleza de la repetición, entre la sujeción y la resistencia, Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980), en *Mil mesetas*, ofrecen una clave interpretativa a través del concepto del "cuerpo sin órganos" (CsO), como un campo de posibilidades donde el cuerpo se desestructura y libera de las normas impuestas. El CsO es "el campo de inmanencia del deseo, el plano de consistencia específico del deseo" (p. 164). En

este sentido, la costura puede ser vista como una práctica que desorganiza el cuerpo tradicionalmente normado, transformándolo en un espacio de experimentación y creación. Es precisamente en la pulsión de creación en la que Sofía y yo nos situamos para pensar en el deseo; cada movimiento de la aguja, cada pliegue de la tela puede ser reinterpretado como un gesto de desestructuración, donde el cuerpo se libera de las ataduras de la productividad y se convierte en un territorio de resistencia.

Deleuze y Guattari (1980) enfatizan que el cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío, sino un cuerpo lleno de potencialidades: "El cuerpo sin órganos no es un cuerpo muerto, sino un cuerpo vivo, intenso, lleno de fuerzas que se conectan y desconectan" (p. 167). En mi práctica de la costura, esta idea se manifiesta en la capacidad del cuerpo para transformarse a través del acto de coser. Aunque el ritmo repetitivo de la aguja puede ser agotador, también es un espacio donde el cuerpo puede reinventarse, despojándose de las normas que lo constriñen y explorando nuevas formas de existencia. La costura como cuerpo sin órganos encuentra aquí un paralelo con los gestos textiles que desorganizan la lógica productiva. Cada puntada puede ser un territorio en disputa, un pliegue donde lo mecánico deja paso a lo creativo, y donde el cansancio y el deseo se anudan en una trama que ni el capitalismo ni el patriarcado logran dominar por completo.

Las tensiones entre repetición, productividad, resistencia, materialidad y tiempo encontraron un cauce en mi práctica artística a través del dibujo y la imagen en movimiento. *Secuencia de oficio. Primera observación y Segunda observación* (2024) surge como un registro visual de ese vaivén entre la aguja, el cuerpo y la tela. Se trata de una serie de dibujos digitales y un video documental-experimental que intentan representar el movimiento repetitivo del oficio de la costura y las huellas de un tiempo que se acumula en el gesto y en la materia. Un intento por hacer visible ese cuerpo cansado que se pliega sobre sí mismo mientras cose, y por captar el ritmo encarnado de una acción que se repite, su dimensión temporal y su desgaste.

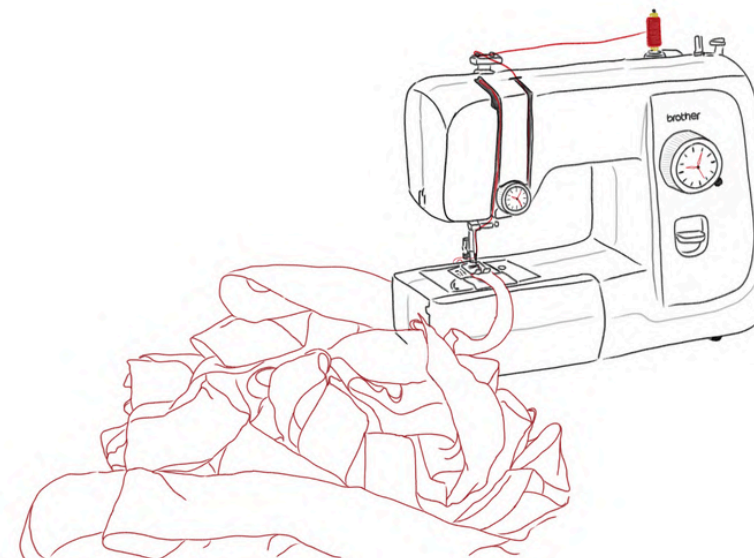
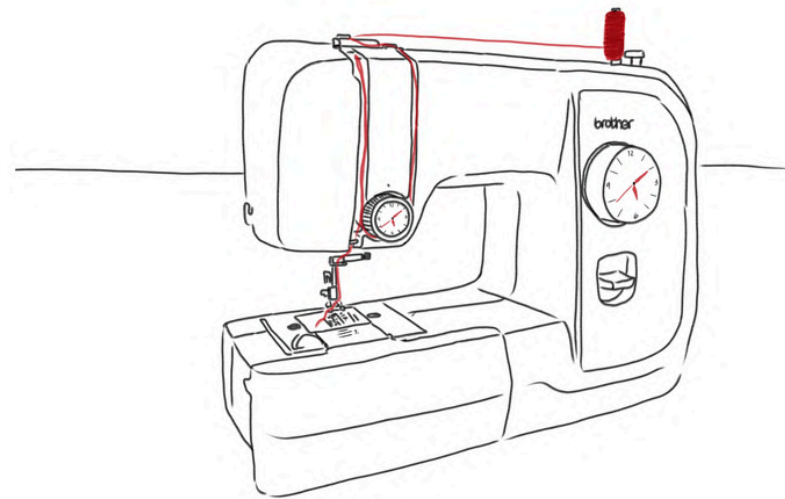
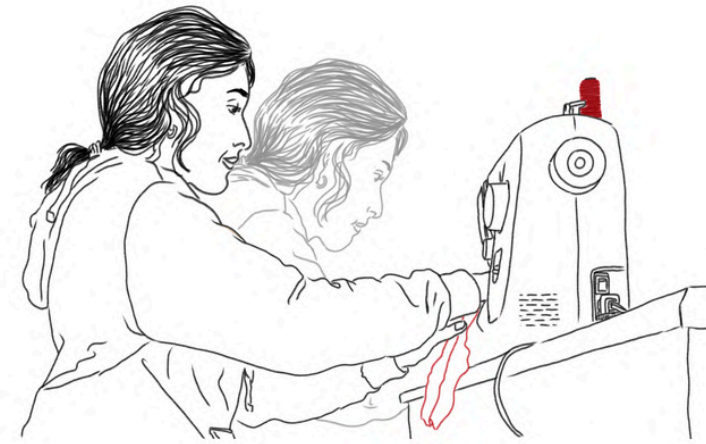
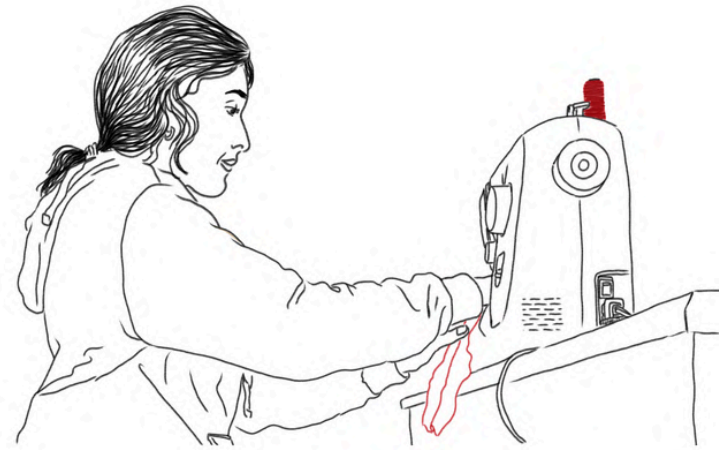
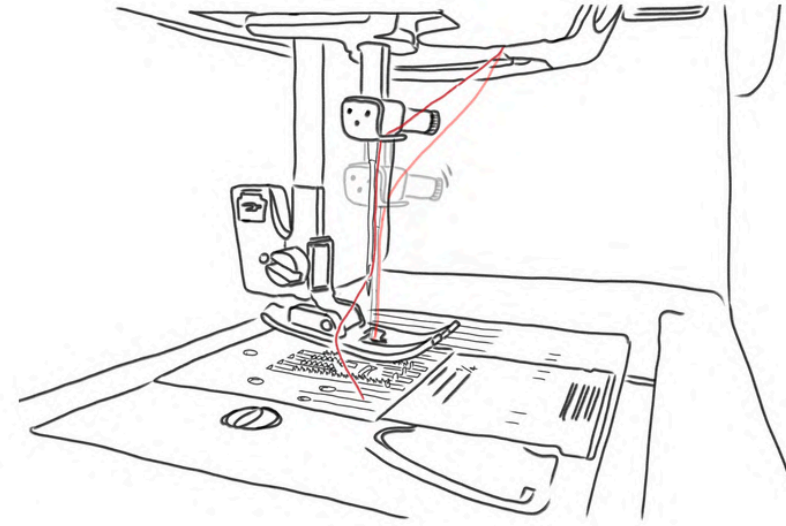
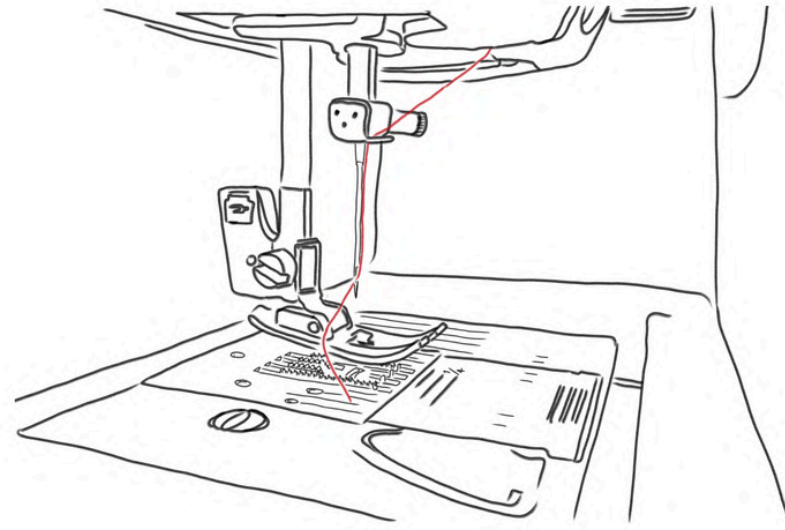
Considero que esta secuencia responde a la sociedad del rendimiento que descri-

be Han (2010). En un mundo donde el cuerpo agotado debe fingir que no se cansa, estas imágenes hacen visible mi propia fatiga. Muestran la curva de mi espalda tras horas de labor, el peso del gesto reiterado, la resistencia de la tela que deja de ser dócil y se convierte en un paisaje que marca su propio ritmo. Aquí el tiempo no avanza en línea recta; es un tiempo espeso, que se adhiere a las fibras del textil y al ritmo de la máquina de coser, que no se mide en términos de productividad, sino en cuerpo mismo.

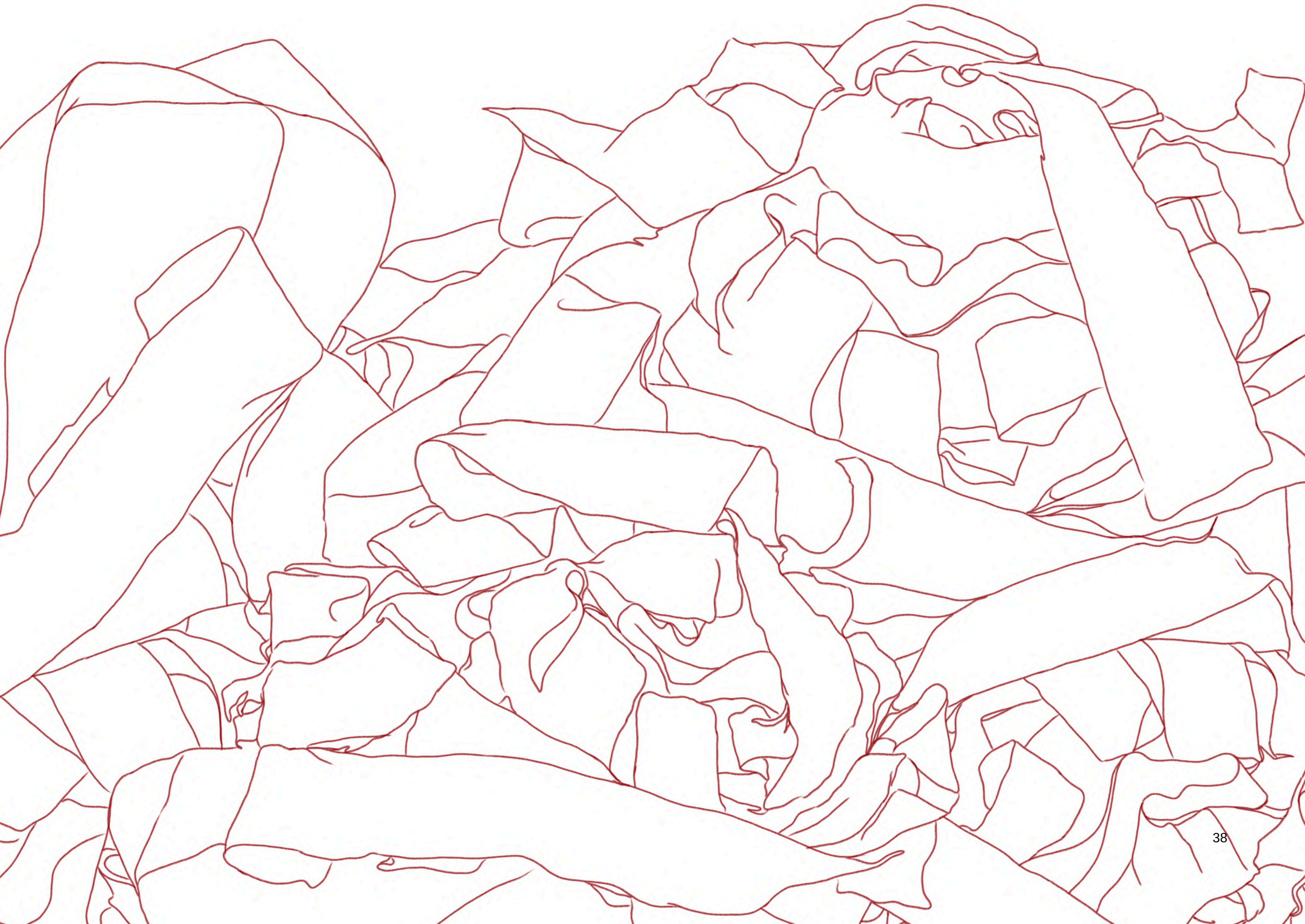
Esta secuencia dialoga con la idea de la repetición como un gesto que aprende, como sugiere Pérez-Bustos (2021). Al dibujar y filmar, no imito de forma mecánica el acto de coser; lo desarmo, lo traduzco en líneas e imágenes que acumulan memoria y hacen visible cómo el cansancio también puede convertirse en una experiencia estética. Esos gestos son, quizás, gestos textiles en fuga, pues nacen de la repetición, pero escapan de ella al transformar la fatiga en lenguaje visual. La repetición deja de ser alienación cuando expone aquello que el sistema insiste en invisibilizar.

Deleuze y Guattari (1980) podrían ver en estas imágenes un cuerpo sin órganos textil. La máquina de coser deja de ser herramienta de sujeción y se vuelve un dispositivo que desata fuerzas caóticas. Ya no se trata de un cuerpo útil y dócil, sino de un cuerpo que al mostrarse exhausto desmonta el mito de la productividad. La repetición, aquí, no culmina en mercancía, sino en una denuncia. Esto duele, esto pesa, esto existe.

En este recorrido, comprendo que la costura puede ser una práctica sujeta a la lógica de la productividad, pero también capaz de generar otras formas de relación con el tiempo, el cuerpo, el trabajo y la pedagogía. Al coser y al dibujar, intento afirmar que incluso en el gesto más agotado puede habitar una forma de insubordinación; que el cuerpo que se pliega sobre sí mismo no siempre se rinde, sino que a veces se recoge para volver a desplegarse desde otro lugar. Desde ahí, también lo pedagógico se reconfigura.



Lorena Gámez. Secuencia de oficio. Primera observación. 2024

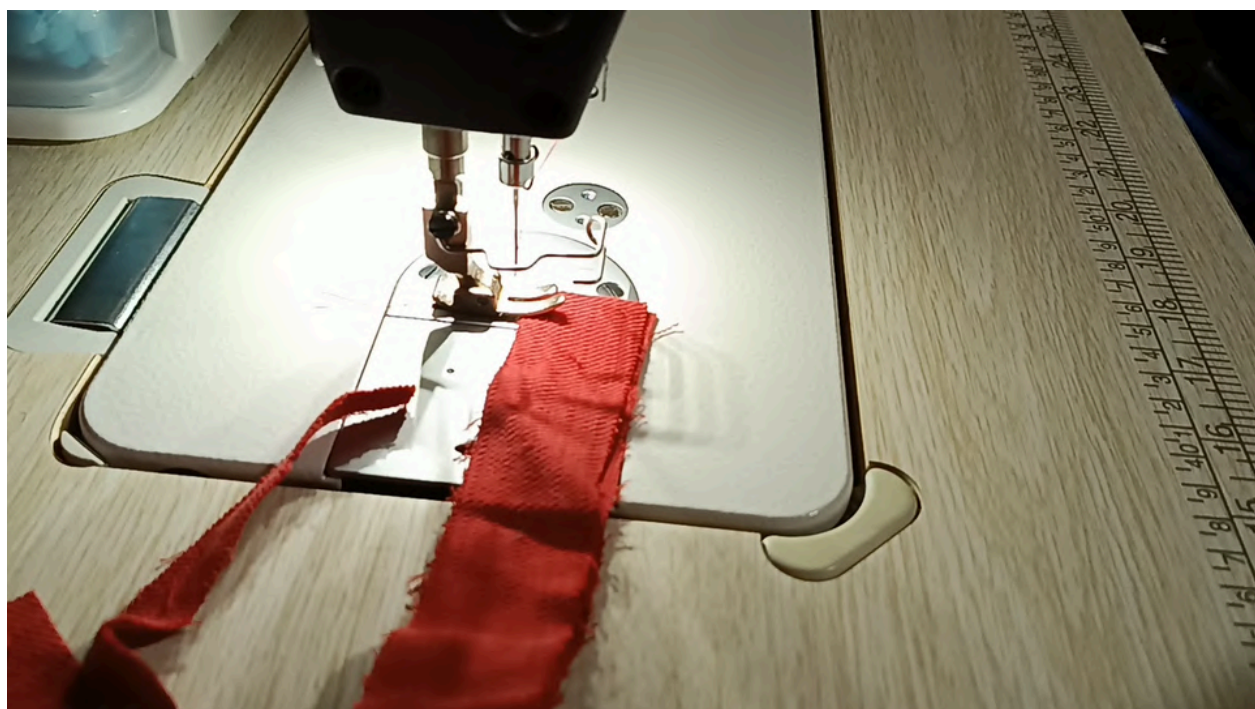
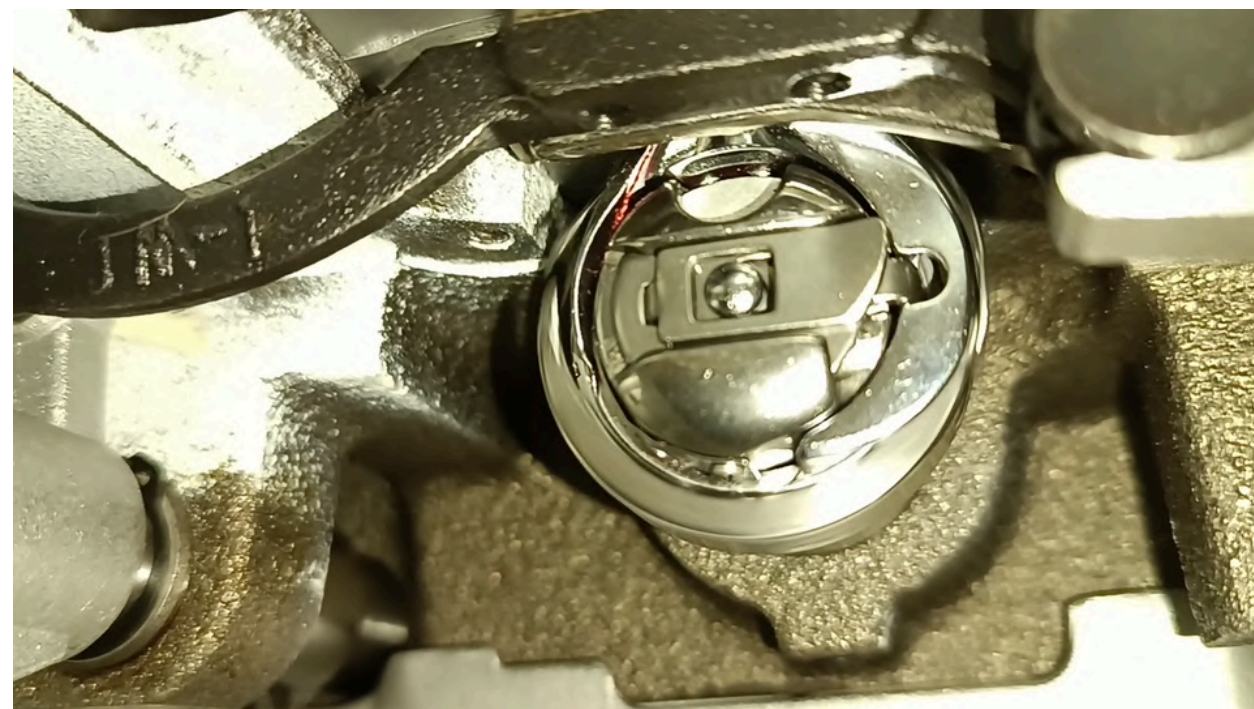


Si dejamos de medir el aprendizaje en productos terminados, podríamos reconocer la repetición de los gestos textiles como un espacio fértil para la escucha, el error, el juego. Una pedagogía textil que no busca resultados inmediatos, sino una relación sostenida con los materiales, con el cuerpo que hace, con el pensamiento que se hila a través de las manos. Un tiempo otro, donde lo sensible encuentra lugar.

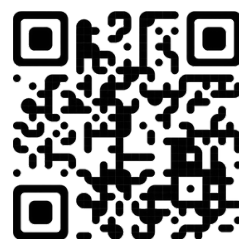


Exploraciones con tela que dan forma al tiempo prolongado y al cuerpo cansado. Registro fotográfico propio, 2024.





Lorena Gámez. Fotogramas extraídos de Secuencia de oficio. Segunda observación. 2024



La forma y el desborde de la tela

Desde el comienzo, hubo algo reiterativo en nuestras conversaciones, algo que insistía en aparecer sin encontrar del todo su lugar. Era una idea que surgía sin una razón o explicación concreta.

Aunque al inicio de este texto contamos cuál fue nuestro punto de partida y las razones que nos llevaron a coser, reconocemos que, para ambas, el acto de crear a través de la costura ha estado siempre atravesado por el deseo y, en parte, por el capricho. Curiosamente, para ambas, ese capricho se manifiesta en la elección del material que sostiene nuestras ideas y reflexiones. Cada una ha encontrado en ciertos textiles propiedades y cualidades con las que ha construido un vínculo íntimo y subjetivo, tanto por lo que simbólicamente representan como por su comportamiento material.

Para una de nosotras, el vínculo surge de una afinidad entre el material y la forma en que habita el mundo; para la otra, de la plasticidad y versatilidad del textil como medio gráfico, pictórico y escultórico. Para las dos, la tela representa una pulsión de creación, un impulso que no siempre necesita justificarse, pero que insiste en hacerse presente.

La tela, con su capacidad para extenderse y transformarse, puede ser cortada, cosida y remodelada, al igual que el cuerpo puede ser reconfigurado, despojado de sus ataduras normativas y reinventado. Este gesto de transformación es en sí mismo, un acto poético, un diálogo entre forma y vacío, estructura y caos, donde ambos, cuerpo y tela, se entrelazan como campos de intensidades en constante devenir.

Esta práctica se alinea con el concepto del Cuerpo sin Órganos entendido no como negación del cuerpo físico, sino como desorganización del organismo para abrirse a flujos de deseo y modos alternativos de existencia (Deleuze & Guattari, 1980, pp. 164-165). El CsO, al igual que la tela, se construye desde la tensión entre lo normado y lo posible. No es un cuerpo inerte, sino uno que resiste las codificaciones del capital, la moral o la biopolítica, volviéndose una superficie de experimentación. Cada corte, cada doblez y cada puntada en la tela, como en el cuerpo, es un acto que rompe con la lógica del organismo funcional, y abre el espacio para el deseo no domesticado (pp. 156-157).

En este marco, la costura trasciende lo productivo para volverse hacer y deshacer órganos; se transforma en una práctica de desobediencia, donde el cuerpo se despoja de sus ataduras y se transforma en un territorio de posibilidades infinitas. El CsO no es una utopía abstracta, sino una práctica concreta de experimentación (p. 157), una construcción a partir de lo que se tiene, de los retazos que se rehúsan a ser descartados. Al igual que en el oficio de la costura, se trata de experimentar con materiales, ensamblar lo imposible, y sostener formas frágiles que resisten el control. El cuerpo sin órganos no se alcanza por destrucción, sino por composición: se hace con prudencia, con arte, como quien cose a contrahilo el mapa de otro mundo posible (p. 167).

Pero la tela no es un material pasivo. Como plano de consistencia, se desborda, se rasga o se pliega en resistencias que desobedecen los patrones impuestos. Aquí, Tim Ingold (2010) en *The Textility of Making*, amplía la discusión al afirmar que las formas no se imponen desde arriba, sino que emergen de negociaciones entre fuerzas y materiales (p. 92). Cada puntada es un rastro a través de un campo de fuerzas (p. 95), donde la aguja y la tela, como el cuerpo y el deseo, desafían el control absoluto.

Según Ingold (2010), los materiales no son simples soportes pasivos, sino maestros silenciosos que enseñan a través de su resistencia, su memoria y su respuesta. En la costura, la tela instruye con su caída y su tensión. Un pliegue mal cortado revela la dirección de su trama, un hilo que se rompe expone el límite de

su elasticidad. Como señala el autor, el artesano no impone su voluntad, sino que responde a las lecciones que el material ofrece en cada interacción (p. 98). Esta pedagogía no verbal se evidencia cuando, tras horas de trabajo, las manos aprenden a modular la presión de la aguja sin necesidad de reflexión consciente, incorporando el conocimiento que el textil mismo ha ido revelando. Así, el hacer textil se convierte en un diálogo educativo continuo, donde, como destaca Ingold, los materiales nos enseñan a "pensar con los dedos" (p. 101), desplazando la abstracción teórica hacia una inteligencia táctil y situada.

En este acto, la puntada no es sumisión a la urdimbre de la tela, sino su sabotaje, un gesto que enreda los códigos de la productividad. La costura, al igual que el CsO es el campo de lo imprevisible, donde las conexiones se improvisan (Deleuze & Guattari, 1980, p. 167). Así, aunque al coser se repita el mismo gesto textil una y otra vez, siempre cambia un poco. Un mismo gesto, que podría volverse mecánico o alienante, se transforma cuando algo interrumpe el ritmo, cuando la tela se arruga o el hilo se rompe; entonces el cuerpo tiene que adaptarse, improvisar, inventar, y encontrar otra forma de seguir.

La costura como acto poético descompone el mundo y lo reensambla en nuevas configuraciones cuando un pliegue evade la geometría del patrón, un bordado excede el marco del bastidor, o cuando el cuerpo que cose ya no es sujeto, sino acontecimiento, y la tela ya no es soporte, sino piel provisional. La costura como acto poético encarna el principio del CsO; no es algo, es el lugar donde algo ocurre (p. 167).

Retomando el lugar que tienen los textiles en la obra de Ana Teresa Barboza, los materiales textiles se presentan como una suerte de segunda piel, capaces de plegarse, fruncirse, doblarse o expandirse, imitando la movilidad y la vulnerabilidad del cuerpo (Campus Creativo UNAB, 2023). Esta cercanía entre la tela y la piel es el punto de partida para desarrollar un video performance que explora cómo el cuerpo, al hacer textil, tiene la posibilidad de cuestionar los ritmos acelerados del consumo y la producción, mediante gestos repetitivos y envolventes del cuerpo sobre sí mismo.

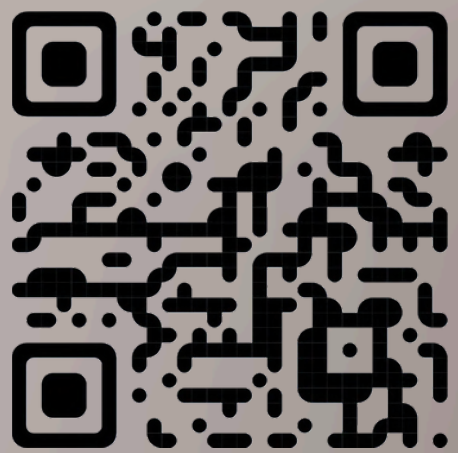
El video performance *Entre piel y puntadas* surge como una exploración visual de la relación entre el cuerpo y la tela como materias maleables, vivas y en transformación, así como de la costura entendida como un acto poético. La acción performática consiste en un gesto íntimo y corporal, en el que una de nosotras se cose a sí misma una segunda piel, utilizando una tela tipo mallatex en tonalidades que evocan la piel humana. Este material fue elegido por su delicadeza, por su capacidad para estirarse, contraerse, cambiar de textura, marcarse y cicatrizar al ser intervenido, replicando así los procesos biológicos de la dermis.

La intervención comienza con un hilo rojo que recorre la superficie del cuerpo, trazando un mapa visual y sensorial. Cada puntada da forma a una epidermis textil que no cubre, sino que revela. El acto de coser esta segunda piel es afectivo; implica reconocer el propio cuerpo, detenerse en sus pliegues y texturas, hacerse consciente de los gestos, del tiempo y de los ritmos del hacer. El proceso de coserse se convierte en un ejercicio de escucha corporal, de contacto profundo con una misma, donde la repetición de la aguja genera momentos de concentración, de monotonía, y a la vez de resistencia frente a las lógicas del rendimiento y la aceleración.

Tal como plantea Pérez-Bustos (2021), "pensar el hacer textil ha sido para mí una posibilidad de cuestionar esos ritmos y de hacerlo desde los movimientos repetitivos y envolventes del cuerpo sobre sí mismo, desde los que la materia textil se restablece y el alma parece sanarse" (p. 27). En esta misma línea, *Entre piel y puntadas* revela cómo los gestos textiles, aunque repetitivos, nunca son iguales, y cómo, al transformar la materialidad del textil, el cuerpo también se transforma. Este performance representa así la posibilidad de un cuerpo expandido, que piensa y siente a través de la costura, que bordea sus límites y los vuelve a dibujar.



Sofía Quintana. Exploraciones fotográficas para realizar el video performance "Entre piel y puntadas". 2025



Vestir la incomodidad

En el contexto del sistema capitalista, donde la industria textil se sostiene sobre producciones masivas que fomentan la explotación laboral y ambiental, encontré en la costura un espacio de resistencia. La moda rápida, conocida popularmente como fast fashion, se ha convertido en uno de los principales mecanismos mediante los cuales esta industria impulsa la hiperproducción, promoviendo tendencias efímeras y homogéneas. Este fenómeno ha generado un consumo excesivo de productos textiles que, en su mayoría, tienen una vida útil limitada y terminan convirtiéndose en basura. Por eso decidí empezar a confeccionar mi propia ropa.

Recuerdo levemente que, hacia los once años, comencé a sentir una fuerte atracción por lo textil, por sus texturas, sus formas, por lo que implica vestirse y empezar a construir una identidad propia. A menudo, en las tiendas de ropa no encontraba la prenda que tenía en mente o no me quedaba como la había idealizado. Quizá porque muchas de esas tiendas que visitaba formaban parte del circuito del fast fashion, ofreciendo prendas diseñadas para cuerpos hegemónicos. Eso no solo me hacía pensar que mi cuerpo, aun siendo el de una niña, no era el ideal, sino que también despertaba una pregunta constante sobre cómo podía hacer realidad esas prendas que imaginaba y anhelaba vestir.

Fue entonces cuando decidí buscar alguna prenda cuya tela se pareciera a la que tenía en mente para cortarla y, con unas puntadas a mano, intentar recrear lo más fielmente posible eso que había imaginado, y muchas veces bocetado. Ese mismo paso a paso lo llevé a cabo con el vestuario de mis Barbies; estos fueron mis primeros ensayos y errores, que marcaron mis inicios empíricos con la costura. Du-

rante algunos años continué modificando mi ropa, pintándola, cortándola, cosiéndola, quitando y agregando detalles para que reflejara mi identidad. Así, fui transformando prendas comunes en esas prendas ideales que no encontraba en ninguna tienda.

Realmente no tengo muy claro quién fue la primera persona en enseñarme a enhebrar una aguja, y hacer mis primeros trazos con hilo en la tela. Tal vez, nunca fui consciente del momento exacto en el que aprendí a hacer todas estas cosas. Sin embargo, desde muy joven, mi abuela paterna fue interna de una escuela femenina en la que aprendió oficios feminizados como cocinar, confeccionar, coser, bordar, y tejer, entre otros haceres. “De hecho, remendar era central para el sostenimiento de su vida, no solo en términos económicos, sino como posibilidad de estar consigo misma, de acompañar las rutinas domésticas y saberse creativa en la re-creación material”. (Pérez, T., 2021, pp.15-16).

Por otro lado, mi mamá nunca sintió afinidad por lo textil, pero nunca estaba del todo conforme con la ropa que compraba. Por eso, decidía intervenirla con diferentes remiendos, retazos de otras prendas, quitando y añadiendo aquí y allá. Finalmente, mi abuela materna era quien siempre encontraba el tiempo preciado para remendar esa prenda que se desgastó, esa que se cortó, ese huequito que apareció de repente. Fue de ellas de quienes heredé el interés por detener el deterioro, por remendar, coser, y crear, aprendiendo con mis propias manos a reproducir esos movimientos repetitivos, a relacionarme de forma íntima con esas materialidades en potencia (Pérez, T., 2021, p.125).

Cuando llegó la pandemia, el encierro, la falta de contacto humano y esa euforia por comerme el mundo tras graduarme del colegio, apareció en mí la necesidad de crear algo de lo que quizá pudiera vivir. Comencé a preguntarme de dónde provenían las prendas que solía usar, qué impacto tenían en el medio ambiente y quiénes estaban detrás de su confección. Me pregunté bajo qué condiciones laborales trabajaban esas personas y cuál era el costo real de la ropa que vestía. Después de hacerme todas estas preguntas, decidí vender aquellas prendas que ya no usaba, y que mi familia también había dejado de usar, a un precio accesible

por ser ropa de segunda mano, promoviendo la moda circular.

La moda circular se basa en la economía circular. Es un sistema que busca optimizar los procesos creativos y productivos, promoviendo el uso consciente y racional de recursos naturales y humanos para reducir el impacto ambiental. En este modelo, la vida útil de un producto es valiosa, pues se diseña para que puedan tener múltiples usos, evitando la lógica lineal de “producir–consumir–desechar” (Rey, 2020).

A diferencia del fast fashion, que no solo promueve la producción masiva sino también la obsolescencia programada, como lo plantea Maristella Svampa (2019, p.108), este sistema capitalista diseña productos con vida útil limitada para fomentar el consumo constante. Así, aumenta los ciclos productivos y las ganancias empresariales, sin considerar los efectos ambientales ni las condiciones laborales. Estas prácticas incentivadas por el fast fashion no solo aumenta el costo en los bolsillos de los consumidores al obligarlos a renovar los mismos productos una y otra vez, sino que también ha generado consecuencias irreversibles a nivel ambiental, como lo mencionan los datos y cifras de las Naciones Unidas:

La industria de la moda (ropa y calzado) produce más del 8 % de los gases de efecto invernadero y el 20 % de las aguas residuales al año. Se necesitan unos 7500 litros de agua para fabricar unos pantalones vaqueros desde la producción del algodón hasta la entrega del producto final a la tienda. El 85 % de los textiles terminan en vertederos o se incineran a pesar de que la mayoría de estos materiales se podrían reutilizar. Cada segundo se tira al vertedero o se quema el equivalente a un camión de basura lleno de tejidos. En la industria textil se utilizan al año unos 93.000 millones de metros cúbicos de agua, lo suficiente para satisfacer las necesidades de consumo de cinco millones de personas (Naciones Unidas, s.f.).

Después de analizar las dinámicas que hay detrás del *fast fashion*, y de ser consciente de la explotación laboral, que recae principalmente sobre mujeres, niños, y de su impacto ambiental, continúe promoviendo la moda circular a través de mi marca virtual de ropa de segunda mano. Teniendo un ingreso un poco más

estable, gracias a mi tienda virtual, decidí invertir en mi primera máquina de coser. Era una máquina pequeña que no lograba coser gran variedad de telas, pero fue la máquina que me permitió desarrollar empíricamente un sin fin de ensayos y errores, aprender a enhebrar una máquina de coser y empezar a entender su mecanismo. Me parecía fascinante pensar cómo podría recrear cualquier prenda que quisiera tener con mis propias manos, y quizá en un futuro también, vivir de crear como siempre lo había imaginado. También estaban en mi mente todas estas mujeres medianamente cercanas que viven de estas tareas, para quienes la costura se había convertido en el sustento económico propio y familiar.

De forma paralela a esta necesidad de crear, empecé a reconocer uno de los malestares más persistentes en mi cotidianidad. En un inicio, la costura surgió como un medio para explorar mi creatividad, pero con el tiempo se convirtió en una reflexión profunda sobre mis prácticas de consumo y, finalmente, en un acto de resistencia desde el hacer. Como menciona Pérez, T., en su texto Gestos textiles (2021), esta práctica se transforma en una necesidad empírica que permite comenzar a responder preguntas propias (p.18). A través de la costura y el trabajo textil, fui construyendo un lenguaje propio que me permitió cuestionar no solo lo que consumo, sino también las estructuras sociales y económicas que lo sustentan. Este proceso trascendió lo personal y, con el tiempo, se integró de manera orgánica a mi vida académica, influyendo en mis investigaciones y perspectivas teóricas. Así, lo que comenzó como una inquietud creativa terminó ocupando un lugar central en mi vida, convirtiéndose en una herramienta de autoconocimiento y crítica que interpela tanto lo individual como lo colectivo.

Poco a poco mi espacio se fue quedando más y más pequeño. Retazos de tela, hilos, nuevas máquinas y elementos necesarios para cada uno de los detalles de mis prendas comenzaron a ocupar cada rincón. Estos elementos se habían convertido en una extensión de mi cuerpo, y como se menciona en Gestos textiles, texto en el que he encontrado una profunda afinidad con los sentires de la autora, “aprendiendo con mis propias manos a reproducir esos movimientos repetitivos, a relacionarme de forma íntima con esas materialidades en potencia”. (Pérez, T., 2021. p.16). Esta sincronía con lo textil no solo transformó mi manera de crear, si-

no también mi forma de habitar el mundo y “esa sensibilidad material en torno a lo textil me fue habitando poco a poco, al tiempo que fue habitando mi casa” (p.18). Así, mi espacio dejó de ser solo un lugar físico para convertirse en un territorio donde cada hilo, cada tela y cada puntada se convierten en resistencias y afectos.

También fui acumulando los remiendos y proyectos que, una y otra vez, pospuse para “la próxima semana”. Entre el afán de responder a la Universidad, las labores domésticas y el trabajo como sustento económico, el tiempo se volvió cada vez más escaso. El ritmo capitalino, hizo que las responsabilidades aumentaran cada vez más y el tiempo libre, o incluso el de ocio, se volviera cada vez más escaso. Lo que comenzó como un pasatiempo se transformó en el eje central de mi vida. No lo digo en un sentido negativo, sino como una invitación a pensar cómo, en medio de un ritmo agotador, puedo seguir habitando mis sentires y resistencias desde el hacer cotidiano. Se trata de seguir encontrando en los gestos textiles, un espacio para reconectarme conmigo misma y con el sentido profundo de lo que hago.

Tal como abordamos en un capítulo anterior, la concientización sobre las problemáticas de la industria textil no puede limitarse al impacto ambiental. Es necesario visibilizar también la explotación laboral que caracteriza este sector. Aunque tanto hombres como mujeres enfrentan condiciones precarias, hay una clara feminización del trabajo textil. La mayoría de las personas que trabajan en este campo son mujeres, sometidas a una doble explotación. Por un lado, enfrentan jornadas extenuantes y salarios que no cubren necesidades básicas; por otro, están atravesadas por roles de género que las colocan en posiciones de desventaja y jerarquía, reforzando las estructuras patriarcales.

Según María Eugenia De la O (2006), la industria textil ha promovido activamente la segregación sexual del trabajo y su feminización, entendida no solo como la alta participación de mujeres en este sector, sino también como la desvalorización sistemática de su labor (pp.415-417). De la O describe el trabajo feminizado como “abundante, barato y joven”, una fórmula que revela cómo estas labores, pese a

ser esenciales, son tratadas como secundarias y descalificadas. En este contexto, tareas como el corte, la confección y el acabado son asumidas como “trabajos de mujeres” y, por ende, subvaloradas y mal remuneradas (p.417).

Como señala la autora, “la preferencia de los empresarios por la contratación de mujeres iba más allá del ahorro salarial, demostrando el reconocimiento de las calificaciones efectivas de las mujeres, aunque estas sean informales o no escolarizadas” (De la O, 2006, p. 420). Aparte de la explotación económica, estas dinámicas reflejan una profunda desvalorización cultural del trabajo femenino. El que las habilidades textiles, a menudo sean aprendidas de forma empírica o transmitidas de generación en generación, es utilizado por la industria como justificación para mantener condiciones laborales precarias, invisibilizando el conocimiento, la experiencia y el aporte de las mujeres.

Por otra parte, como plantea Bejarano (2024, p.205), el quehacer textil no es un oficio estático, sino una práctica diversa que ha cambiado con el tiempo, adaptándose a los distintos momentos históricos y a las subjetividades que lo han resignificado. Esta transformación ha permitido abrir espacios para desafiar las estructuras que han subyugado estos saberes, generando rupturas desde lo cotidiano. En sus palabras, se trata de “reivindicar y reinventar la categoría en la que hemos sido cristalizadas” (p.205), generando nuevas posibilidades desde el hacer textil que le otorgan un nuevo sentido de resistencia y emancipación. En este proceso, el trabajo textil deja de ser visto como una actividad doméstica o una labor marginal subyugada, para convertirse en un acto político y transformador, y en un lugar de resistencia y quiebre. A través de la costura, las mujeres hemos encontrado una forma de reclamar su autonomía, valorar sus saberes y desafiar las narrativas que han desvalorizado nuestro trabajo, ubicando así, el poder en la colectividad, en el acto de crear en colectivo en los diferentes espacios de encuentro y construcción alrededor de estos oficios (p.198). En mi propia experiencia, la práctica textil se ha revelado como un espacio de reflexión, transformación y posicionamiento político.

En este texto de Bejarano no solo he coincidido con referentes teóricos y concep-

tuales, sino que también he encontrado un espacio de reflexión con el que me he sentido identificada. En uno de los apartados de su obra, la autora narra cómo, durante el paro del 2021, el quehacer textil se convirtió en un punto de encuentro colectivo. Para ella, esta práctica se transformó “de diversas formas, en una herramienta para la resistencia, la construcción colectiva y la sanación” (Bejarano, 2024, p. 206). Esta idea resuena con mi propia experiencia, ya que he descubierto en la costura no solo un espacio de creación individual, sino también un lugar de encuentro y transformación colectiva. Además, Bejarano establece un diálogo con el movimiento feminista, evidenciando cómo los oficios textiles se han convertido en un ámbito de resignificación y expresión. En mi caso, el hecho de confeccionar mi propia ropa ha sido una forma de resistencia frente a múltiples malestares acumulados a lo largo de mi vida, convirtiéndose en un acto político desde mi posición personal.

En este proceso, encontré en la costura un lenguaje propio, un gesto empírico que me permitió empezar a responder mis preguntas. Como afirma Pérez (2021), estos gestos textiles se convierten en prácticas de pensamiento, en formas de reflexión situadas en el cuerpo (p.27). Así, mi hacer textil no se quedó en lo individual, se fue integrando con mi vida académica, permeando mis procesos investigativos, y se transformó en una herramienta de crítica tanto personal como colectiva.

Decidí materializar los cuestionamientos y reflexiones planteados en este capítulo, de forma crítica con la intención de dar cuenta de los preocupantes porcentajes de contaminación generados por el fast fashion. La pieza resultante, que lleva por nombre "ovillo de vestigios", busca encarnar físicamente el malestar que siento ante la explotación ambiental que genera esta industria, y representa mi proceso de concienciación sobre el impacto de las prendas que consumo. Esta reflexión es un espacio para deconstruir los hábitos de consumo y las estructuras que los perpetúan.

Este capítulo materializa una reflexión crítica sobre los preocupantes porcentajes de contaminación generados por el fast fashion. La obra resultante, que lleva por nombre "ovillo de vestigios", busca encarnar físicamente el malestar ante la explotación

ambiental que genera esta industria, y representa mi proceso de concienciación sobre el impacto de las prendas que consumo. Esta reflexión es un espacio para deconstruir los hábitos de consumo y las estructuras que los perpetúan.

Este capítulo materializa una reflexión crítica sobre los preocupantes porcentajes de contaminación generados por el fast fashion. La obra resultante, que lleva por nombre "ovillo de vestigios", busca encarnar físicamente el malestar ante la explotación ambiental que genera esta industria, y representa mi proceso de concienciación sobre el impacto de las prendas que consumo. A través de ella, este capítulo se convierte en un espacio para deconstruir los hábitos de consumo y las estructuras que los perpetúan.

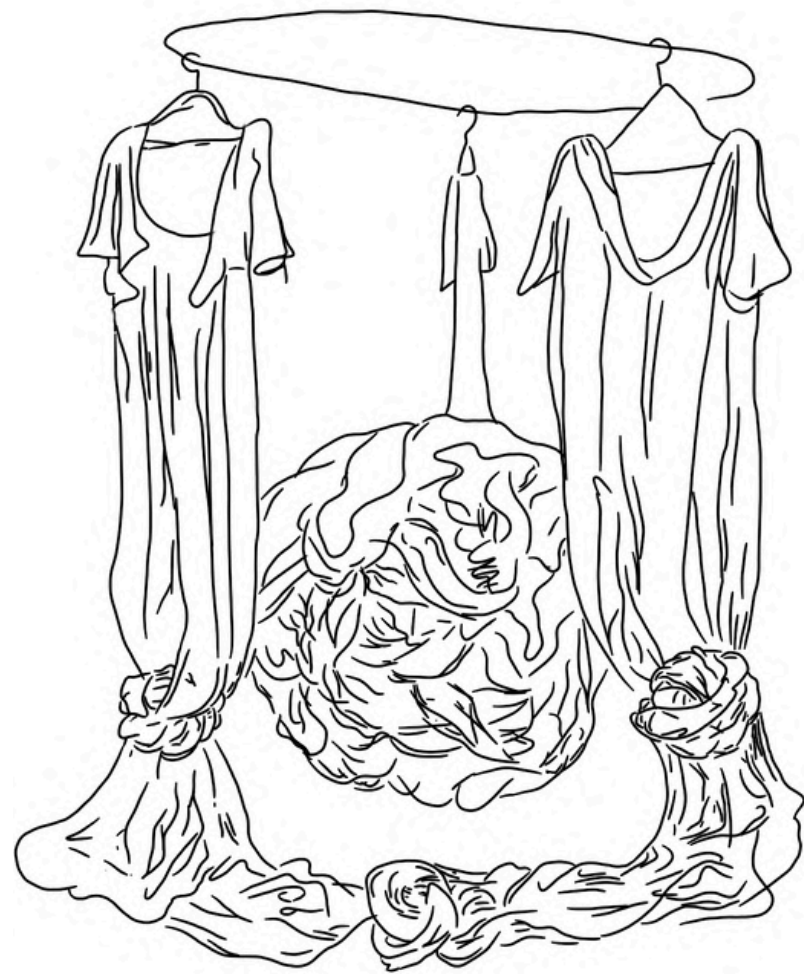
La pieza se compone de prendas usadas, algunas de ellas intervenidas con bordados que registran cifras sobre el impacto medioambiental de la industria textil. Por ejemplo, una camiseta requiere 2.700 litros de agua, y un jean hasta 10.800 litros durante todo su proceso de producción (Henríquez, 2021). Las prendas están unidas secuencialmente hasta formar una densa bola de ropa, cuya estructura final representa la cantidad aproximada de litros de agua utilizados según el número de prendas que la componen. Esta forma evoca el exceso, la acumulación y el desperdicio característicos del fast fashion, transformando datos y estadísticas en una presencia física imposible de ignorar.

Nuevamente retomo el planteamiento de Pérez-Bustos (2021): “los materiales se envuelven y enredan sobre sí mismos una y otra vez de formas múltiples, y en esa repetición material, se va envolviendo al cuerpo que repite” (p. 38). En este sentido, cada prenda añadida no es solo un fragmento aislado, sino parte de una cadena que reproduce, en miniatura, las lógicas industriales de acumulación y desecho.

Este Ovillo de vestigios busca visibilizar aquello que suele permanecer oculto tras las etiquetas de rebaja y los lanzamientos de nuevas colecciones. Los hilos rojos que bordan las cifras actúan como evidencias sobre las prendas, recordando que

detrás de cada etiqueta hay recursos naturales agotados y horas de trabajo precarizado. Estos bordados interrumpen la repetición industrial y dan paso a un gesto manual, que traza una cartografía de diferentes cifras de contaminación.

El tamaño de la pieza también busca aludir a la obsolescencia precoz y programada, en referencia a las estrategias que limitan la vida útil de las prendas para sostener un consumo constante (Svampa, M., 2019, p.108). Así, la bola de ropa deja de ser un simple objeto y se convierte en un cuerpo-textil que encarna mis malestares frente a esta industria.



Sofía Quintana. Boceto de Ovillo de vestigios. 2025



Sofía Quintana. Ovillo de vestigios. 2025

Tela por cortar

A modo de cierre, sentimos la necesidad de hablar de lo que pasó en el costurero Cruce de Hilos. No como un recuento cronológico ni como una lista de logros, sino como una forma de dejar constancia de aquello que no siempre se puede medir; los encuentros, las pausas, los silencios compartidos, las dudas, las ganas, y las telas a medio coser. Cruce de Hilos fue un territorio de tránsito, de cruce entre nuestras voces, nuestros ritmos y nuestras diferencias.

Lo que sucedió en el costurero no siempre obedeció a un plan estructurado de forma rígida, de manera que no hicimos una sistematización detallada de nuestros encuentros. Nos propusimos abrir un espacio donde nuestras prácticas textiles pudieran dialogar con nuestras preguntas, malestares, y búsquedas; encontrarnos y sostener el hacer y el pensar con hilo, aguja y palabra.

Nuestro escenario fueron lugares en los que podíamos disfrutar del presente. Acompañadas por el calor de un café y la complicidad que compartimos por disfrutar de un buen postre, dejamos que el hilo y la aguja nos guiaran. Habitamos algunos pasillos de la Universidad, algún rincón silencioso de la Biblioteca Luis Ángel Arango y una que otra cafetería que se cruzó en nuestro camino, sin buscarla. Fueron espacios sencillos, pero llenos de sentido, donde coser también fue pensar, sentir y acompañarnos. A veces nos encontramos para crear, otras para conversar, y otras tantas simplemente para estar. En muchos casos, el diálogo se convirtió en desahogo; compartimos la frustración que nos generaban ciertas dinámicas del trabajo textil, y también la incertidumbre que nos producía el mismo proceso de investigación.



Encuentros del 20 de abril y 8 de mayo de 2024, de arriba hacia abajo, respectivamente.
Registro fotográfico propio.



Encuentro del 16 de julio de 2024. Registro fotográfico propio.

No siempre tuvimos claridad sobre hacia dónde debía apuntar este proyecto. En un principio, erradamente, pretendimos homogeneizar nuestra narración y nuestro proceso de creación. Acordamos desarrollar una reflexión teórica unidireccional y hablar desde una voz colectiva. Creímos que debíamos presentarnos de forma unificada, como si nuestras diferencias pudieran resolverse en un consenso, pero nuestras voces y nuestras trayectorias venían de lugares distintos, y eso se hacía evidente en el hacer. Sin embargo, aunque éramos plenamente conscientes de que nuestras identidades eran diferentes, insistimos equivocadamente en silenciar esas diferencias en favor de una supuesta coherencia narrativa.

Esa decisión de unificar nuestra voz nos llevó al bloqueo. En ocasiones, alguna de nosotras se quedaba en blanco y las tareas creativas se volvían tan abrumadoras como si estuviésemos cumpliendo un encargo ajeno. La creación se detenía. Se entorpecía. No fluía. No estábamos obedeciendo a nuestro impulso creativo, y en esa desobediencia hacia nosotras mismas, también se bloqueaba el diálogo. La escritura, como la costura, parecía detenerse. Entonces alguna comenzaba a jugar caprichosa o indecisamente con la tela. Y a veces, ese gesto quedaba en nada. Era un intento que no terminaba de cuajar, que se intuía, pero no alcanzaba forma.

El trabajo empezó a fluir y a encontrar su cauce cuando decidimos darle lugar a la voz particular de cada una. Nuestra apuesta se concentró en escuchar lo que cada una necesitaba decir y en reconocer la riqueza de esos desvíos. Cada voz cobró fuerza y sentido al ser escuchada por la otra, cuando se dejó afectar y alimentar por otro punto de vista, por otra experiencia, por otro hacer. Empezamos a acompañarnos sin necesidad de coincidir. Y eso transformó el proyecto, no solo en su forma, sino en su fondo.

En *Borderlands/La Frontera*, Gloria Anzaldúa (1987) explora la idea de frontera como un espacio cargado de contradicciones, tensiones y transformaciones. Ella redefine la frontera como un territorio simbólico y físico, en el que se entrelazan diversas culturas, lenguas e identidades. La frontera más que una línea divisoria, es un lugar de encuentro y conflicto donde las identidades múltiples coexisten y

chocan (Anzaldúa, 1987, p. 43).

Anzaldúa reflexiona sobre la importancia de reconocer y abrazar las diferencias en lugar de silenciarlas en favor de una homogeneidad artificial. En el capítulo "La conciencia de la mestiza / Hacia una nueva conciencia", afirma que la mestiza enfrenta la contradicción, la ambigüedad, la tensión. No las resuelve, las sostiene (p. 135-136). Esta idea nos permitió comprender la necesidad de aceptar las contradicciones y las diferencias como parte integral de la identidad y la creación colectiva.

Fue en la diferencia donde encontramos un nuevo ritmo. Cuando empezamos a darnos el permiso de crear desde lo que cada una necesitaba, el proceso se volvió más ligero y más honesto. No se trataba de separarnos, sino de escucharnos sin intentar fundirnos. De ahí en adelante, cada gesto individual fue acompañado por la otra, no para corregirlo, sino para mirarlo con afecto. Esta manera de relacionarnos es también una forma de hacer investigación basada en las artes, desde los vínculos, las materialidades y los afectos que emergen en el proceso. La IBA nos permitió sostener nuestras diferencias como potencia creativa y metodológica, reconociendo que la escucha atenta, la corporalidad y el gesto singular pueden ser formas legítimas de producción de conocimiento.

También hubo pausas. Algunas cosas quedaron en el tintero, telas a medio coser, ideas sin forma, y encuentros en los que no sabíamos por dónde empezar, pero aprendimos a valorar esos momentos como parte del proceso, porque ese gesto inacabado también dice algo. Como propone Pérez-Bustos (2023) en *Convocar lo plural*, lo cuidadoso y lo efímero, estas pausas no son vacíos, sino intersticios donde lo no dicho y lo no concluido reclaman su lugar. Prestar atención a lo que permanece en pausa puede ser una forma de reclamar otros tiempos y modos de investigar, más lentos, más cuidadosos, más atentos a lo frágil y lo incierto. No todo lo que no se termina está perdido; a veces, lo inconcluso guarda potencia (Pérez-Bustos, 2023, pp. 8 - 10).

La noción de lo inacabado para Pérez-Bustos (2024) se manifiesta como un siste-

ma epistemológico tridimensional interconectado. Como práctica concreta, donde el acto textil materializa la posibilidad permanente de revisión y transformación del saber (p. 5); como metodología de investigación que, al igual que un telar, mantiene sus urdimbres abiertas para incorporar nuevas tramas de conocimiento colaborativo (p. 9); y como postura ético-política que, al rechazar las pretensiones de universalidad y neutralidad, asume el conocimiento como proceso situado, parcial y en continua reciprocidad con las comunidades (p. 11). Esta triple dimensión, material, metodológica y política, configura lo inacabado no como carencia sino como potencia generativa, constituyendo un aporte fundamental a las epistemologías feministas y decoloniales contemporáneas (p. 13).

Dentro de esta propuesta epistemológica, lo inacabado se plantea como una metodología de investigación que reconoce el tiempo lento, el error, la repetición y la conversación como formas válidas de producción de saber (p. 4). En el espacio textil nuestras prácticas abren un lugar para la elaboración de subjetividades críticas, donde el cuerpo, la memoria y la historia personal se convierten en materia prima para la reflexión pedagógica y la creación artística (p. 3). Esta aproximación cuestiona radicalmente los modelos tradicionales de investigación al reivindicar los saberes manuales y los oficios tradicionalmente feminizados como fuentes legítimas de conocimiento (p. 6). Desde una perspectiva pedagógica, Pérez-Bustos (2024) destaca cómo el costurero permite desarrollar una pedagogía situada y afectiva (p. 8) que valora lo procesual por encima de los resultados. En este sentido, lo inacabado opera como resistencia a las lógicas neoliberales en la academia, proponiendo en cambio formas de conocimiento más humildes y plurales (p. 12).

Aterrizando estas ideas en nuestra práctica, la experiencia con el costurero *Cruce de Hilos* como espacio de creación y pensamiento nos permitió descubrir que nuestras prácticas textiles abren un lugar para la elaboración de subjetividades críticas. Desde esta perspectiva pedagógica, constatamos que el costurero se configura como un espacio alternativo de aprendizaje, que desafía las lógicas académicas tradicionales centradas en la productividad y la linealidad.



Palabrario Textil en proceso. Registro fotográfico propio, 2024.

Durante nuestros encuentros fuimos bordando algunas ideas, conceptos, posturas e intuiciones en pequeños retazos de tela. Estos fragmentos no surgieron de una planificación previa, sino del diálogo espontáneo entre nuestras palabras, nuestras manos y nuestras preguntas. De ese ejercicio nació un Palabrario Textil, una pieza colectiva que no pretendía cerrar ningún pensamiento, sino visibilizar cómo nuestras reflexiones se iban hilando a través del hacer. Este Palabrario no traza un recorrido fijo, ni ofrece una síntesis de nuestras conclusiones; es una pieza inacabada, abierta a futuras puntadas, que puede seguir construyéndose en el tiempo.

Intuitivamente, en lugar de escribir sobre papel, elegimos bordar palabras, permitiendo que el pensamiento se manifieste a través del gesto, el tiempo y el cuerpo. En esta acción, recuperamos el valor de la oralidad, la escritura lenta y la memoria encarnada; esta práctica textil es, al mismo tiempo, un acto político, una pedagogía sensible y una forma de pensamiento crítico. En este Palabrario se entrelazan nuestras dudas y hallazgos, nuestras tensiones y deseos, y su forma fragmentaria, discontinua, viva da cuenta de una investigación que se fue tejiendo con pausas, errores, repeticiones y afectos.

Al analizar El Palabrario Textil pudimos comprenderlo como una práctica pedagógica que materializa los principios de la Pedagogía del Oprimido (Freire, 1970), donde el acto de bordar palabras trasciende lo estético para convertirse en un ejercicio dialógico y emancipador. Freire (1970) afirma que el diálogo es la existencia misma de los seres humanos en cuanto seres de praxis, de acción y reflexión (pp. 45-46). En este sentido, nuestro Palabrario Textil encarna lo que Paulo Freire llama palabras o temas generadores (p. 85). Estas palabras son expresiones significativas que emergen de nuestra relación con el mundo, cargadas de dudas, deseos y contradicciones.

Así como Freire (1970) propone una investigación dialógica en la que educadores y las personas con quienes dialogamos, somos ambxs sujetxs del proceso (p. 90), nuestras palabras bordadas no surgieron de una planificación previa, sino del encuentro entre nuestras manos, nuestras preguntas y nuestros silencios. Lejos de

ser una síntesis cerrada, esta pieza abierta y fragmentaria da cuenta de una forma de pensamiento que, como señala Freire, no se deposita ni se impone, sino que se problematiza y se construye en común (p. 93). Al bordar en lugar de escribir, asumimos una práctica que, al igual que la investigación temática freireana, es también concienciadora (p. 94), recupera el valor de la oralidad, del cuerpo y de la memoria, y se vuelve así una pedagogía sensible que transforma y nos transforma. En cada puntada se expresa una forma crítica de estar en el mundo, no desde la imposición de contenidos, sino desde la construcción colectiva de sentido (p. 76).

Sumado a esto, en el relato de lo que sucedió en Cruce de Hilos, se manifiesta una práctica situada de creación de conocimiento que desborda los límites del pensamiento académico tradicional. Tal como plantea Boaventura de Sousa Santos (2009), la modernidad occidental ha trazado líneas invisibles que dividen el mundo entre lo que se reconoce como conocimiento legítimo, científico, racional, medible, y aquello que es descartado como no conocimiento, es decir, los saberes populares, corporales, intuitivos o textiles, que se relegan al otro lado de la línea como si no existieran (p. 23).

Nuestro costurero se apropia de lo que Sousa Santos (2009) llama una epistemología del Sur, es decir, un pensamiento que aprende donde habitan saberes marginalizados, invisibilizados o subalternizados por la hegemonía epistémica (p. 41). Situarse en saberes y prácticas textiles, detenerse en las pausas y en la incertidumbre, sostener silencios y no forzar el sentido son gestos que desobedecen la lógica de la productividad y la linealidad propias del pensamiento científico moderno. En cambio, abren paso a una ecología de saberes, una forma de conocimiento plural y situada que no busca jerarquizar, sino entrelazar (p. 41).

El Palabrario Textil es, en este sentido, una forma de resistencia epistémica. En él se materializa esa triple dimensión del saber inacabado que propone Pérez-Bustos (2024); como práctica concreta (el acto textil), como metodología colaborativa (que mantiene sus urdimbres abiertas para incorporar nuevas tramas) y como postura ético-política, que asume el conocimiento como proceso situado, parcial y en continua reciprocidad con las comunidades (pp. 5, 9, 11). De esta manera, el

costurero se posiciona como una práctica interepistémica, un espacio donde dialogan saberes que históricamente han sido producidos como inconmensurables (Sousa Santos, 2009, p. 24). Una forma de creación- investigación que se niega a reproducir las exclusiones del pensamiento abismal y, en cambio, apuesta por un pensamiento otro, encarnado, situado, crítico, colectivo. Un lugar donde las preguntas no siempre buscan respuesta, pero sí compañía. Donde los hilos sueltos no se descartan, sino que se reconocen como parte viva del tejido que aún se está haciendo.

Esto fue lo que sucedió en el costurero. Una trama de tiempos, afectos, encuentros no lineales, y momentos de creación y de pausa. Fue un laboratorio sin reglas fijas, donde el conocimiento se fue bordando entre la palabra y la escucha, el error y la diferencia. Un espacio donde la creación siguió su propio ritmo, incluso cuando no se concretó del todo, en el que aprendimos a no apurarnos, a no forzarnos, a confiar en que los gestos suspendidos, las preguntas abiertas y los procesos interrumpidos también producen sentido.

Esta investigación no pretende cerrarse del todo, sino dejar sus hilos sueltos, como una forma de seguir pensando y haciendo juntas, desde la frontera y el cruce. Es una manera de encontrarnos para pensar en colectivo, pero también de respetar el impulso propio. Un costurero que no pretendía producir resultados concretos a toda costa, sino sostener un espacio donde el vínculo, la escucha y el acompañamiento fueran parte del tejido.



La disposición de las piezas que creamos responde a una secuencia pensada desde el proceso mismo de creación y diálogo que atravesamos en el marco de nuestro proyecto de investigación. El recorrido propuesto traza un tránsito sensible que va de una mirada colectiva hacia una exploración individual de nuestras prácticas textiles.

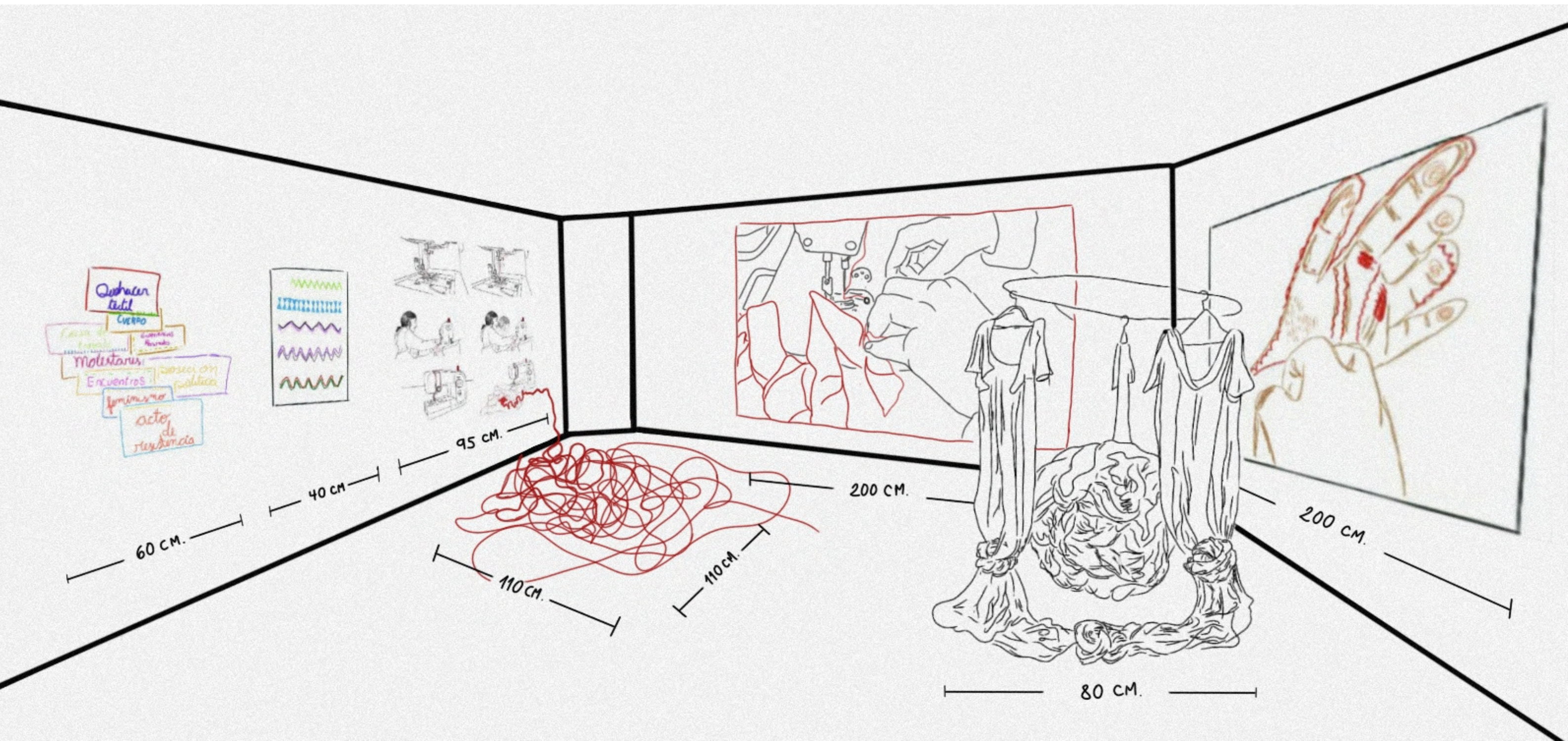
Iniciamos con el Palabrario textil, una recopilación abierta de palabras y conceptos que emergieron durante los encuentros del costurero y que guiaron las reflexiones teóricas que dieron lugar a otros procesos de creación.

En la lectura le sigue el Dechado de resistencias como una reflexión y proceso de creación colectiva que de manera general nos permite identificar las dinámicas de nuestro propio quehacer textil y que dan paso a situarnos en la individualidad.

A continuación, presentamos la Secuencia de oficio, dividida en dos momentos: primera y segunda observación. En estas piezas documentamos, a través de imágenes estáticas y en movimiento, los ritmos del cuerpo en el hacer cotidiano. Luego aparece Entre piel y puntadas, una video performance que pone en tensión la relación entre cuerpo, textil y territorio. Aquí, el tejido se vuelve piel y la piel se vuelve territorio de memoria y experiencia estética.

Finalmente, el recorrido culmina con el Ovillo de vestigios, una pieza que recoge restos del proceso. Al reunir lo que usualmente se desecha, la pieza interpela los ciclos de producción y consumo, y propone una mirada crítica sobre lo que dejamos atrás, tanto en el oficio como en la vida cotidiana.

Cada pieza dialoga con las demás, y juntas componen un cuerpo colectivo que se construyó en puntadas, conversaciones, gestos y afectos.



Boceto de montaje. 2025

REMATE DE COSTURA



Concluir esta investigación implica reconocer que el hilo nos trajo hasta aquí, pero que puede seguir desenrollándose. Las reflexiones que presentamos a continuación surgen de ese cruce entre lo personal y lo colectivo, entre lo que hacemos con las manos y lo que pensamos con el cuerpo, entre el arte y la educación como territorios porosos que permiten imaginar otras formas de existir, enseñar y crear.

En primer lugar, nos propusimos politizar nuestras prácticas textiles individuales y explorar su potencial como herramientas críticas en el contexto de la educación artística visual. Esta intención se fue nutriendo del diálogo entre nuestras trayectorias personales y marcos teóricos feministas, lo que nos permitió politizar también nuestras prácticas cotidianas. Al coser, bordar y tejer en colectivo, fuimos hilando un pensamiento que apuesta por transformar las formas en que nos relacionamos con el arte, la educación y la vida.

En ese camino comprendimos que nuestras prácticas textiles son mucho más que un oficio. Son un territorio de enunciación desde donde podemos nombrar, cuestionar y transformar. Cargar de sentido político lo que hacemos con las manos ha sido reconocer que estas prácticas no son neutras, sino que están cargadas con historias, afectos, desigualdades y resistencias. Al ponerlas en diálogo con el feminismo, la creación-investigación y las pedagogías críticas, las resignificamos como prácticas que desafían las lógicas neoliberales de producción y consumo, y que, al mismo tiempo, abren posibilidades para imaginar otros modos de trabajo, de creación y de enseñanza. Esta experiencia nos deja la certeza de que cuando la creación se hace desde el cuerpo, el afecto y la escucha, puede ser una práctica profundamente pedagógica y emancipadora.

Nuestras prácticas textiles impactan la educación artística visual al ampliar sus len-

guajes y abrir espacios para pensar con el cuerpo, con el error, con el cansancio, con lo lento, con la incertidumbre y con lo colectivo. Al comprender la costura como una forma de conocimiento que teje pensamiento, memoria y crítica desde lo sensible y lo situado, pudimos cuestionar la división entre saberes intelectuales y manuales, y entre lo académico y lo afectivo.

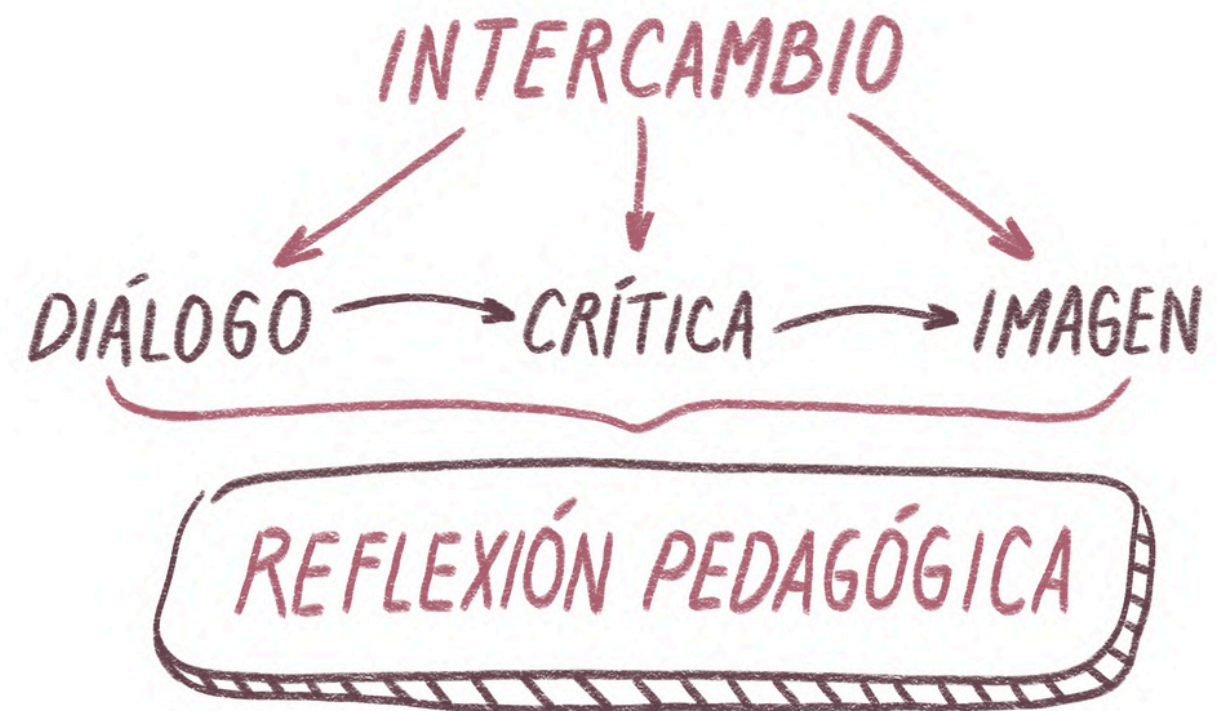
En el campo de las artes visuales, esta investigación reafirma la importancia de abrir lugar a prácticas no hegemónicas, históricamente deslegitimadas o relegadas al ámbito doméstico. Afirmamos que la costura y otras prácticas tradicionalmente feminizadas deben ocupar un lugar legítimo dentro de los lenguajes artísticos contemporáneos. Cuando se sitúan en el terreno de lo artístico, estas prácticas interrogan las fronteras entre arte y artesanía, entre lo público y lo privado, entre lo individual y lo colectivo. Llevadas al aula o a procesos de creación colectiva, no solo expanden las formas de hacer arte, sino que también permiten repensar críticamente las estructuras de poder (raza, clase, género, etnicidad, etc.) que atraviesan tanto el arte como la educación. En este sentido, el trabajo textil se convierte en una herramienta estética y política capaz de articular narrativas críticas en torno al género, el trabajo, la memoria y la resistencia.

Este recorrido tomó forma con el costurero *Cruce de Hilos*, concebido como espacio alternativo de aprendizaje, donde se configura una pedagogía viva en la que se entrelazan el hacer, el pensar y el sentir. Allí, la enseñanza no se dio desde una estructura jerárquica, sino desde la copresencia, el diálogo y la creación conjunta, lo que permitió descentrar la figura docente y reconocer los saberes corporales, afectivos y cotidianos como conocimientos válidos. Al mismo tiempo, este espacio desafía las lógicas académicas tradicionales centradas en la productividad y la linealidad. Aquí, el tiempo lento, el error, la repetición y la conversación adquieren valor como formas válidas de producción de saber. Esta pedagogía situada y afectiva reafirma la potencia de los saberes manuales y de los oficios tradicionalmente feminizados como fuentes legítimas de conocimiento.

A lo largo de esta investigación, la IBA no solo funcionó como metodología, sino

como una forma de vida compartida, en la que pensar, hacer y sentir no estuvieron escindidos. Esta manera de investigar nos permitió tensionar los límites entre el conocimiento académico y los saberes encarnados, abriendo espacio a formas otras de producción de sentido. En este marco, la reflexión pedagógica no fue entendida como una etapa final ni como una mirada desde afuera, sino como un proceso vivo de intercambio constante.

Esta reflexión se tejió desde tres dimensiones que se alimentaron mutuamente; el diálogo, como práctica afectiva y política de escucha; la crítica, como posibilidad de problematizar lo aprendido y cuestionar las estructuras que nos atraviesan; y la imagen, como lenguaje sensible que nos permitió nombrar lo innombrable y dar lugar a lo que no tiene voz en la lógica textual. Este triángulo dinámico, sostenido en el intercambio, se convirtió en una herramienta para comprender de forma situada nuestras experiencias y para construir, desde allí, preguntas pedagógicas relevantes, cargadas de sentido, de memoria y de cuerpo.



Tomado de apuntes sobre la costura de Lorena Gámez, 16 de noviembre de 2024.

Desde esta perspectiva, la pedagogía se vivió como una práctica relacional, comprometida con lo común, donde lo artístico y lo educativo se confunden y se enriquecen mutuamente, mientras que el costurero, como metodología, posibilita esta experiencia siendo un lugar de creación, pensamiento colectivo y resistencia. En él se entrelazaron los hilos de nuestras historias, preocupaciones y búsquedas políticas. Al sostener una metodología que privilegia el hacer compartido, lo sensorial, lo afectivo y lo situado, esta investigación se afirma como una apuesta por pensar lo pedagógico más allá del aula, más allá del discurso normativo, en el territorio de lo sensible, de lo cotidiano y de lo colectivo.

Entender lo educativo como un espacio de creación colectiva nos permitió reconocer que las pedagogías textiles, al entrelazar lo afectivo, lo político y lo creativo, abren caminos para pensar la enseñanza desde otros lugares más horizontales, más sensibles, y más humanos. En este marco, afirmamos que el costurero es una herramienta pedagógica potente, capaz de desestabilizar las lógicas jerárquicas del saber y de habilitar encuentros genuinos entre estudiantes, docentes y comunidades. Más que una reflexión sobre el textil, lo que aquí se propone es una pedagogía situada, donde el arte se hace con el cuerpo, con el tiempo, con las contradicciones y con las preguntas. Una pedagogía que nace desde la experiencia y se proyecta hacia la transformación de los modos de enseñar y aprender en clave feminista, afectiva y crítica.

Esta investigación es, en última instancia, una invitación a quienes enseñan, crean y resisten desde lo cotidiano, a reconocer en sus propias experiencias cotidianas, en los saberes heredados y en las prácticas invisibilizadas, un campo fértil para la creación y la reflexión pedagógica. Desde la aguja y el hilo, pero también desde la escucha y la palabra, creemos que es posible bordar nuevas formas de enseñar, habitar y resistir juntas.

Referencias

Alvarado, D. L., Amaya García, N., Ardila, L. A., Barbosa V., L. J., Castillo, F., González Páez, J., González, F., Gutiérrez Barrero, E., Holmes Muñoz, J., Monroy, Ó. G., Montes Niño, D. L., Morales, Y., Murillo Poveda, S. C., Noguera F., M. J., Ordóñez Robayo, C., Piedrahíta, L., Prieto, A. M., Rodríguez Ferreira, A., Shambo, F., & Suárez Q., S. L. (2016). *Diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos Facultad de Artes ASAB*. Facultad de Artes ASAB. Recuperado el 20 de septiembre de 2024, de <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/5008>

Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La Frontera: The new mestiza* (4ª ed.). Aunt Lute Books. (Obra original publicada en 1987)

Ballesteros Mejía, M., & Beltrán Luengas, E. M. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Universidad El Bosque. Recuperado el 24 de septiembre de 2023, de <https://www.unbosque.edu.co/sites/default/files/2018-09/Investigar%20creando.pdf>

Bejarano-Rubio, D. (2024). Resistencia y emancipación desde los oficios textiles. Un análisis desde las teorías del poder. *Mundos Plurales - Revista Latinoamericana De Políticas Y Acción Pública*, 11(1), 197–215. Recuperado el 3 de diciembre de 2023, de <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/mundosplurales/article/view/6178/4745>

Campus Creativo UNAB. (2023). *Del paisaje a la fibra: Ana Teresa Barboza* [Video]. YouTube. Recuperado el 9 de mayo de 2025, de

<https://www.youtube.com/watch?v=GITh2OkMdWo>

Claramonte, J. (2016). *Arte de contexto*. España: Editorial Nerea

Crenshaw, K. (1989). *Desmarginalizar la intersección de raza y sexo: Una crítica desde el feminismo negro a la doctrina antidiscriminación, la teoría feminista y las políticas antirracistas*. *Universidad de Chicago Legal Forum*, 1989(1), pp. 139-167. Recuperado el 16 de octubre de 2024, de https://figshare.com/articles/book/Crenshaw_K_-_Desmarginalizar_la_interseccion_de_raza_ysexo_Texto_completo_Una_critica_desde_el_feminismo_negro_a_la_doctrina_antidiscriminacion_la_teor_a_feminista_y_las_pol_ticas_antirracistas_pdf/26142754?file=47359936

De la O, M. E. (2006). *El trabajo de las mujeres en la industria maquiladora de México: Balance de cuatro décadas de estudio*. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(3), 404–427. Recuperado el 6 de mayo de 2025, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2147328.pdf>

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, con la colaboración de U. Larraceleta, Trans.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980)

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (V. Hendel & L. S. Touza, Trads.). *Traficantes de Sueños*. (Obra original publicada en 2004). Recuperado el 14 de octubre de 2024, de <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>

Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (V. Hendel & L. S. Touza, Trads.). *Traficantes de Sueños*. (Obra original publicada en 2012). Recuperado el 14 de octubre de 2024, de <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Revolucion%20en%20punto%20cero-TdS.pdf>

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido* (Trad. Jorge Mellado). México: Siglo XXI Editores. Recuperado el 23 de mayo de 2025, de <https://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>

Gobierno de Colombia. (1987). *Decreto 258 de 1987*. SUIN-Juriscol. Recuperado el 6 de diciembre de 2023, de <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/1058351>

González-Arango, I. C., Cuéllar-Barona, M., Pérez-Bustos, T., Rivera, M. X., & Siman, Y. (2022). *Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil*. Revista CS, (38), 9-15. Recuperado el 29 de noviembre de 2023, de https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/5806/4566

González-Arango, I. C., Villamizar-Gelves, A. M., Chocontá-Piraquive, A., & Quiceno-Toro, N. (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, 1(79), 126-144. Recuperado el 13 de enero de 2024, de <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/res/article/view/6189/6340>

Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio* (A. Saratxaga Arregi, Trad.). Herder. (Obra original publicada en 2010)

Henríquez, P. (2021, marzo 22). *Huella hídrica de la moda: el agua que no vemos*. Meteored. Recuperado el 6 de mayo de 2025, de <https://www.meteored.cl/noticias/actualidad/huella-hidrica-de-la-moda-el-agua-que-no-vemos.html>

Hernández Hernández, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, 26, 85–118. Recuperado el 21 de noviembre de 2024, de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641/44671>

Ingold, T. (2010). *The textility of making*. Cambridge Journal of Economics, 34(1), 91–102. Recuperado el 15 de mayo de 2025, de <http://sed.ucsd.edu/files/2014/05/Ingold-2009-Textility-of-making.pdf>

Langer, S. K. (1967). *Sentimiento y forma: Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía* (M. Cárdenas & L. O. Hernández, Trad.). Instituto de Investigaciones Filosóficas. (Trabajo original publicado en 1953)

Martínez Ortiz, S. I. (2023). *Tirar del hilo, subvertir el nudo: hibridaciones virtuales entre los oficios textiles, la pedagogía y los afectos*. Recuperado el 10 de octubre de 2024, de <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/e58fed12-297b-4370-873a-f22f09828e26/content>

Medina-Vicent, M. (2014). *El papel de las trabajadoras durante la industrialización europea del Siglo XIX. Construcciones discursivas del movimiento obrero en torno al sujeto “mujeres”*. Recuperado el 19 de septiembre de 2024, de <https://core.ac.uk/download/pdf/92992472.pdf>

Naciones Unidas. (s.f.). *Datos y cifras*. Recuperado el 4 de mayo de 2025, de <https://www.un.org/es/actnow/facts-and-figures>

Pontón-Cevallos, J. (2017). *Intersecciones de género, clase, etnia y raza: Un diálogo con Mara Viveros*. Conos. Revista de Ciencias Sociales, 57, pp. 117 - 121. Recuperado el 25 de septiembre de 2024, de <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/10290/1/RFLACSO-Ic57-07-Ponton.pdf>

Pérez-Bustos, T. (2021). *Gestos textiles: Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas. Recuperado el 20 de abril de 2025, de https://www.humanas.unal.edu.co/2017/investigacion/application/files/9816/9394/8506/FDS_Gestos_Textiles_Web.pdf

Pérez-Bustos, T. (2024). *Convocar lo plural, lo cuidadoso y lo efímero: Preámbulos de una investigación*. *Nómadas*, 57(Artículo #n57a9), 1-15. Recuperado el 20 de abril de 2025, de https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_57/57_9_tania_perez.pdf

Rey, P. (2020, 23 de diciembre). *¿Qué es la moda circular y por qué es tan importante en la actualidad?* *Vogue México*. Recuperado el 4 de mayo de 2025, de <https://www.vogue.mx/sustentabilidad/articulo/moda-circular-que-es-y-porque-es-importante>

Sánchez-Aldana, E., Pérez-Bustos, T., & Chocontá-Piraquive, A. (2019). *¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos*. *Athenea Digital. Revista De Pensamiento e Investigación Social*, 19(3), e-2407. Recuperado el 6 de diciembre de 2023, de <https://atheneadigital.net/article/view/v19-3-sanchez-perez-choconta/2407-pdf-es>

Sousa Santos, B. de. (2014). *Más allá del pensamiento abismal: De las líneas globales a una ecología de saberes*. En *Epistemologías del Sur* (pp. 21–67). Madrid: Ediciones Akal. Recuperado el 24 de mayo de 2025, de <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/08/Epistemolog%C3%ADas-del-Sur.pdf>

Sesc Pinheiros. (2021). *Linha-Continente con Ana Teresa Barboza • festA! - Festival de Aprendizaje* [Video]. Recuperado el 12 de mayo de 2025, de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xdrZ9usGjiU>

Skott Myhre, K. S. G. (2016). *La feminización del trabajo y el DSM-V. Teoría y crítica de la psicología*, 7, 70-85. Recuperado el 18 de octubre de 2024, de <https://teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/122/116>

Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina:*

Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias. CALAS. Recuperado el 6 de mayo de 2025, de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.5179/pm.5179.pdf>

Viveros, M. (2023). *Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario*. CLACSO. Recuperado el 16 de octubre de 2024, de <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/248817/1/Interseccionalidad.pdf>

