



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **Costurero Documental: Bordar sexualidades, juventudes y feminidades.**

**Alexandra Chocontá Piraquive**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género  
Bogotá, Colombia  
2017



# **Costurero Documental: Bordar sexualidades, juventudes y feminidades.**

**Alexandra Chocontá Piraquive**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:  
**Magister en Estudios de Género**

Directora:  
Doctora en Antropología. **Mara Viveros Vigoya**

Línea de Investigación:  
Biopolítica y Sexualidades

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género  
Bogotá, Colombia  
2017



*Para mi mamá Alba Lucila y para María Elis Lucero.*

*Cuyas manos sostienen este manuscrito.*



# Agradecimientos

¡La presente investigación se realizó con la participación, ayuda y apoyo de muchísimas manos! Quisiera agradecer inicialmente a las participantes del Costurero Documental, a Pública, Marce, Muluc, Roja, In, Mar, Canela y Antonia, quienes me acompañaron en esta aventura y me confiaron sus bordados y las historias personales e íntimas que representan. Estaré siempre agradecida y sorprendida por los significados que tejimos, por las puntadas en las que nos encontramos y por la posibilidad maravillosa de conocernos. También agradezco profundamente a la Escuela de Estudios de Género, especialmente a la profesora Mara Viveros, mi directora, quien me acompañó en este proceso de experimentación e incertidumbre, y me ayudó a anudar las respuestas de esas preguntas que siempre terminan siendo tan políticas y tan personales. Además por su compromiso conmigo y con este trabajo en los momentos más difíciles y tristes. A la profesora Tania Pérez-Bustos, pues sin su confianza y apoyo incondicional no habría tomado este camino metodológico e investigativo; así mismo por hacerme cómplice de sus sueños y apuestas pedagógicas y políticas. A la profesora Luz Gabriela Arango, por hacer realidad esta Escuela día a día, con trabajo y dedicación, nunca serán suficientes los gestos de agradecimiento por enseñarnos a luchar por lo que creemos.

También quiero agradecer al semillero del Colectivo Artesanal Tecnológica; a Yesica, Natalia, Vivian, y especialmente a la profesora Eliana Sánchez-Aldana, quien me apoyó laboral y académicamente durante esta investigación por medio del proyecto Pensamiento Textil de la Universidad de los Andes. Además a mi hermana Luz Ángela, quien nos apoyó económicamente a mí y a Daniel para seguir estudiando y cumpliendo nuestros sueños.

Igualmente, quiero agradecer profundamente a mi mamá Alba Lucila y a la señora María Elis Lucero, quienes hicieron posible la escritura de este manuscrito gracias a las responsabilidades de cuidado que asumieron sobre mí y sobre Gaudi. Deseo poder retribuir con amor, cariño y trabajo este cuidado. A Daniel, a quien amo mucho, y quien siempre estuvo ahí para mí, apoyándome material y emocionalmente desde el inicio, incluso cuando yo misma me ahogaba en la incertidumbre. Por último a Gaudi, que me acompaña en otra tesis más, y a quien le sigo robando tiempos de juegos, caminatas y arrumacos; cuantas cosas nos han pasado pero seguimos siendo los mismos de siempre.



## Resumen

En esta investigación, trabajé con tres categorías principales, a saber, sexualidad, juventud y feminidad. Me acerqué a estas categorías a través de un espacio de experimentación llamado Costurero Documental. En este espacio, y durante 6 meses, trabajé con un grupo de 9 mujeres jóvenes, incluida yo misma, alrededor de estas tres categorías, problematizando su naturalización y la inequidad que producen en nuestras vidas cotidianas: todo esto a través de los lentes de la interseccionalidad. Esta problematización colectiva estuvo basada en una metodología cualitativa de investigación que usa prácticas textiles artesanales, especialmente el bordado colectivo, como un medio que permite configurar espacios de cuidado, intimidad y creatividad, los cuales son fundamentales a la hora de compartir experiencias sobre estas categorías principales. En este trabajo estoy interesada en comprender fundamentalmente dos problemas: primero, cómo las metodologías basadas en el uso colectivo del bordado artesanal permiten la emergencia de símbolos y formas de expresión alternativas a las narraciones verbales, las cuales suelen reforzar los estereotipos negativos sobre cómo las mujeres jóvenes deberían ejercer su sexualidad. Por otro lado, estoy interesada en comprender cómo la intersección de estas tres categorías dentro de un sistema neoliberal, configura un sujeto femenino joven llamado a ocupar lugares donde no sólo puede hacerlo todo, sino que también debe hacerlo todo.

**Palabras clave:** Sexualidad, Juventud, Feminidad, Bordado, Costurero, Metodología, Interseccionalidad.

## Abstract

In my research thesis, I work with three categories: sexuality, youth and femininity. I approach these concepts through a space of experimentation called Documentary Embroidery. In this space, and for a period of 6 months, I worked with a group of 9 young women, including me, around these three categories, problematizing their naturalization and the inequality they produce and that produces them in our daily lives; all this through the lenses of intersectionality. This collective problematization is supported in a qualitative research methodology that uses textile artisanal practices, especially collective embroidery, with the purpose of configuring spaces of care, confidence and creativity that have been fundamental to share experiences around these themes. In my thesis, I am interested in understanding two things. First, to understand how methodologies based on the collective use of textile artisanal practices allow the emergence of symbols and forms of expression that are alternative to verbal and discursive narratives, which sometimes are prone to reinforce negative stereotypes about how young women shall exercise their sexuality. On the other hand, I am interested in understanding how the intersection of these categories within a neoliberal system, shape a particular female subject increasingly called to occupy places where she can do it all, but also where she must do it all.

**Keywords:** Sexuality, Youth, Femininity, Embroidery, Collective Embroidery, Methodology, Intersectionality.

# Contenido

	Pág.
<b>1. Introducción .....</b>	<b>13</b>
<b>2. Metodología: .....</b>	<b>21</b>
2.1 Bordar sin saber bordar .....	22
2.2 ¿Cómo se ha bordado la sexualidad, la juventud y la feminidad? .....	24
2.3 Pensar con los materiales textiles.....	29
2.4 Bordar colectivamente en la cotidianidad.....	32
2.5 ¿Cómo ser etnógrafa en un costurero? Reflexividad y etnografía.....	35
<b>3. Bordar Sexualidades .....</b>	<b>40</b>
3.1 Muluc: “útero corazón” .....	43
3.2 Pública: je te veux/yo te deseo .....	49
<b>4. Bordar Juventudes. ....</b>	<b>56</b>
4.1 Mar: siempre he sido adulta.....	57
4.2 Roja: ¿la chica que todo lo puede?.....	66
<b>5. Bordar Feminidades .....</b>	<b>75</b>
5.1 Marce y canela: ¿habitando arquetipos femeninos? .....	79
5.2 In: feminidad masculina .....	92
<b>6. Colcha de retazos: a modo de conclusión.....</b>	<b>98</b>

1



---

<sup>1</sup> Fotografía del primer taller Costurero Documental. Tomada por la autora.

# 1. Introducción

Denominé como Costurero Documental al espacio al que convoqué a un grupo de mujeres jóvenes que quisieran conversar y bordar acerca de la sexualidad, la juventud y la feminidad en la ciudad de Bogotá. La posibilidad de utilizar el bordado colectivo como una metodología de investigación social surgió en el proceso mismo de preparación de la tesis, y no desde su inicio. Me inspiraron los talleres realizados por la profesora Tania Pérez-Bustos de la Escuela de Estudios de Género en 2016, llamados “Remendando el Canon Académico”, en el cual se bordaban citas académicas. Llegué a estos espacios sin una intencionalidad clara más allá de la curiosidad por ver de qué se trataba, y a lo largo del proceso empecé a reflexionar sobre el lugar de los oficios textiles en mi vida; pues mi mamá y todas mis tías mantuvieron en los momentos más precarios a sus familias a través de la máquina de coser, el hilo y la aguja.

Me pregunté en aquel momento por qué yo no sabía ningún oficio textil cuando fue tan importante para mi familia, y entendí que se me había apartado de los mismos porque mi mamá no consideraba que una mujer educada y profesional tuviera que aprenderlos, reproduciendo en mí una visión desvalorizada de estas labores. Aferrarme al bordado a través de estos primeros talleres significó poder valorizar y llenar de significado los oficios textiles de las mujeres mayores de mi familia, unirme a sus vulnerabilidades pero también a sus fortalezas, y lograr conversar con ellas de maneras que antes nunca habíamos logrado. De allí que, la idea de utilizar el bordado en mi propia investigación no fuera impulsiva, sino resultado de una intuición que iba creciendo y que me anunciaba la potencialidad de tejer conversaciones (Bessarab y Ng'andu, 2010) con otras mujeres acerca de temas comunes y significativos como lo pueden ser la sexualidad, la juventud y la feminidad.

Estas intuiciones desembocaron finalmente en una serie de 6 talleres y 7 entrevistas semi-estructuradas que realicé entre el mes de octubre de 2016 y marzo de 2017, con un grupo de 8 mujeres jóvenes con quienes bordamos colectivamente una pieza textil que exploraba

nuestras experiencias sobre la sexualidad. La convocatoria para llevar a cabo los talleres la realicé a través de redes sociales, especialmente Facebook, y por el voz a voz, entre amigas y compañeras que me ayudaron a difundir esta propuesta.

Las participantes que se acercaron a este espacio fueron mujeres entre los 17 y 32 años de edad que se identificaban a sí mismas como jóvenes. La mayoría de ellas, se encontraban estudiando cursos de extensión, pregrado o posgrado, particularmente en carreras de las ciencias humanas, la psicología y las bellas artes, y también se encontraban insertas en el mundo laboral. Aunque previamente no conocía a la mayoría de las chicas que se acercaron al espacio, comprendí tempranamente que el tipo de asistentes estaba fuertemente permeado por mi círculo social, y que por tanto compartían ciertas características conmigo, como ser estudiantes de carreras liberales y estar interesadas en temas de derechos sexuales y enfoque de género.

Tanto los talleres de bordado colectivo como las entrevistas semi-estructuradas estuvieron centradas en hablar y bordar; prácticas que Dawn Bessarab y Bridget Ng'andu (2010) han conceptualizado como *yarning*, una palabra en inglés que refiere tanto a las historias como a los hilos, y que es utilizada por algunas comunidades indígenas en Australia y Botswana para transmitir su conocimiento. Conversar, por tanto, sobre los temas de investigación propuestos en el Costurero implicaba retomar el doble sentido del *yarning*, en tanto transmitimos nuestras experiencias oralmente pero también con los hilos. Este tipo de conversaciones que llamaré *tejer conversaciones* (a falta de una palabra en español que traduzca ambos sentidos del *yarning*) hacen parte de un proceso dialógico y recíproco entre las participantes, sus bordados y la investigadora.

Ahora bien, existen diferentes tipos de *conversaciones textiles*; entre ellas están el *tejido de conversaciones sobre el tema investigado* (Research Topic Yarning) en el que los temas conversados se relacionan directamente con las preguntas de investigación; y el *tejido de conversaciones terapéuticas* (Therapeutic Yarning) en el que los temas abordados pueden tocar temas traumáticos o con una fuerte carga emocional para quienes participan, y en donde a través de la conversación pueden repensar o analizar distintamente<sup>2</sup>. Estos dos tipos de conversaciones, tanto *el tejido de conversaciones sobre el tema investigado* como

---

<sup>2</sup> Es importante aclarar que esta última conversación no es una terapia profesional o psicológica (Bessarab y Ng'andu, 2010, 40-41).

*el tejido de conversaciones terapéuticas* guiarán el marco de análisis de la información recopilada.

Es por ello que a lo largo del presente documento quien lea se encontrará con un análisis basado en el *tejido de conversaciones*, es decir, en el estudio de cada pieza textil bordada en el Costurero Documental, a luz de las reflexiones realizadas por las participantes y basadas en una de las categorías de investigación, a saber, la sexualidad, la juventud y la feminidad. Estas últimas categorías se encuentran, por tanto, a disposición de las experiencias compartidas por las mismas participantes, por lo cual el análisis del *tejido de conversaciones* se realizó basado en un proceso inductivo al cual se fueron entretejiendo, de manera dialógica, los marcos conceptuales del enfoque interseccional y la perspectiva feminista desde la antropología y las ciencias sociales.

Es por este motivo que los colores, los símbolos y los significados de cada bordado, serán las pautas narrativas y de análisis de la sexualidad, la juventud y la feminidad; entendiendo que el contenido de dichas categorías están íntimamente ligadas al espacio mismo del Costurero Documental, y que si bien los significados bordados pueden exceder este espacio, en el presente análisis las conversaciones y reflexiones vividas durante su proceso de creación son fundamentales. Acogiéndome al trabajo desarrollado por Donna Haraway sobre la perspectiva parcial y el punto de vista (1991) reivindico la necesidad feminista de insistir en una mejor descripción del mundo, poniendo de primera mano la contingencia de las conceptualizaciones aquí realizadas (puntadas en un amplio tejido social), las cuales deben ser comprendidas teniendo en cuenta los contextos, las limitaciones y posibilidades que se desarrollan con detalle en la metodología.

Lo anterior, por supuesto, no niega la multiplicidad del conocimiento local y la posibilidad que estos significados bordados puedan llegar a entretejerse en un circuito universal de conexiones (Haraway, 1991, pp. 321-322). Por ello, mi deseo, motivación y aspiración al escribir este documento, es que quien lea, pueda sentirse tocado por estos bordados y por las historias que hay detrás de ellos, por las chicas que tejieron sus experiencias allí -incluso sino llega a sentir afinidad con las mismas- al tiempo que puedan sentir el esfuerzo de la

investigadora por lograr entretrejer estos bordados con las categorías adecuada y hábilmente<sup>3</sup>.

Ahora bien, la importancia de estas tres categorías no es menor, de hecho, mis preguntas iniciales de investigación estaban centradas en comprender cómo la interseccionalidad – en tanto la imbricación de relaciones de poder (Viveros, 2016) - entre la sexualidad, la juventud y la feminidad, entretrejían una matriz de opresión que estos sujetos, entre los que yo misma me sentía incluida, tenían que convivir en la cotidianidad, con la interiorización de pautas específicas de comportamiento sexual, estatutos de belleza estandarizados, responsabilidades sobre la anticoncepción y la reproducción, ideales de éxito y superación personal, académica y laboral femenina, que coincidían con la creación de un proyecto de vida que cuidaba celosamente la juventud, como una época paradójica de jovialidad y autogobierno (Viveros, 2004b, 2006; Melo, 2006). Esta experiencia que era vivida por mí misma con un sentimiento recurrente de fracaso, frustración y falencia al no poder cumplir dichos objetivos, fue la principal motivación para querer investigar sobre estas temáticas junto a otras mujeres jóvenes que pudieran posiblemente sentir y vivir lo mismo.

Por lo tanto, la exploración de esta imbricación de relaciones de poder fueron los ejes principales abordados durante las sesiones del Costurero Documental. Y aunque en un inicio la organización de las sesiones estuvo pensada para tocar un tema por reunión; esto no fue posible pues las temáticas se iban entretrejiendo constantemente y fue difícil para las participantes aislar una categoría a la vez, en tanto están totalmente relacionadas. Por ello, los primeros temas con los que arranqué profundizaban en sus experiencias de feminidad y juventud, indagando principalmente sobre qué significaba para cada una de las participantes ser mujer joven.

Inicié este tema explicando cómo la idea de juventud estaba tan naturalizada como la de feminidad, y que no existían en realidad acuerdos sobre el contenido de esta primera categoría (Lesko, 2001). Además, profundicé con algunos ejemplos sobre cómo la juventud tiene implicaciones distintas para las mujeres, haciendo énfasis en las expectativas

---

<sup>3</sup> Es importante mencionar que el trabajo de sistematización del Costurero Documental estuvo basado directamente en las tres categorías centrales; siendo así que junto a cada conversación se tejió una “intriga” que ayudara a responder las preguntas de investigación (Arango, 2006: pp. 397-398). Esto da cuenta a su vez de las múltiples posibilidades de entretrejer sus relatos de distintas y variadas maneras.

educativas y laborales que de acuerdo con el perfil de las integrantes podrían tener más sentido. Sobre estas intervenciones iniciales se fueron desarrollando sus conversaciones e hilos argumentales, donde se exploraron los límites difusos de la juventud/adulthood femenina, así como los sentimientos de frustración que implica no responder a los proyectos de vida denominados como correctos; temáticas que son desarrolladas en el capítulo 2, a través de los bordados de *Mar y Roja*.

Por otro lado, exploré el tema de feminidad en dos partes: la primera parte a través de la relación conflictiva entre feminidad/bordado, cuya perspectiva crítica se desarrolla en el capítulo metodológico y permea la totalidad del documento. Por otro lado, exploré junto con las participantes las búsquedas y transformaciones de los significados de lo femenino, que pudieran dar cuenta, no de la Mujer como ideología (Lauretis, 2004), sino de las mujeres de la cotidianidad, cuyas vidas y experiencias permanecen en la marginalidad. La tensión, contradicciones y luchas por los diferentes significados posibles de la feminidad, se desarrollan por tanto, en el capítulo 3 a través de los bordados de *Marce, Canela e In<sup>4</sup>*.

El tercer tema abordado durante las sesiones del Costurero Documental, tuvo como propósito conversar sobre experiencias o ideas positivas (que den placer y alegría) sobre la propia sexualidad de las participantes. Los motivos para preguntar afirmativamente por la sexualidad tienen que ver con dos razones, una consciente y otra inconsciente. La consciente está relacionada con los postulados de Carole Vance en su introducción al libro "*Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*" de 1989 en la cual afirma que, "el feminismo debe presentar una política que se resista al desposeimiento y que apoye el placer. Debe entender el placer como una afirmación vital, una fuente de poder, deseoso de futuro [...] y no como algo destructivo o corrupto" (pág. 47). Por ello, mi interés en conversar sobre la sexualidad desde posturas que hablaran también de la alegría y la felicidad de ejercer la propia sexualidad.

La razón inconsciente tiene que ver con mi inesperada intervención en uno de los talleres, en el cual inicié las conversaciones expresando aquello de lo que precisamente no quería hablar; mis propias experiencias traumáticas con la sexualidad. No obstante, a través del *tejido de conversaciones terapéuticas* y que posteriormente denominé como el *tejido de narrativas de transformación* estas primeras frases mías, también permitieron que las

---

<sup>4</sup> Ibid.

demás participantes compartieran historias dolorosas, que al igual que yo, no habíamos compartido anteriormente con alguien. Lo anterior, sin olvidar que el objetivo de los talleres, no era centrarnos en estas experiencias dolorosas sino buscar algo más, algo que aún no sabíamos qué podía ser, pero que nos permitiera conversar acerca de posibles ejercicios gozosos de la propia sexualidad, cuyas conversaciones y resultados son desarrollados a profundidad en el capítulo 1, a través de los bordados de *Muluc y Pública*<sup>5</sup>.

Por su parte, el capítulo metodológico desarrolla la experiencia de bordar colectivamente y lo que comenzó a significar para las participantes. Esta pregunta no hacía parte de los propósitos iniciales de la investigación, sino que emergió en el desarrollo mismo de los talleres, debido a que en las conversaciones se reiteraba la importancia del encuentro con las otras. Por esta razón la metodología se desarrolla en un capítulo con 5 apartados donde se reflexiona sobre las implicaciones del bordado colectivo y cómo es transversal a los tres capítulos anteriormente mencionados.

A lo largo del documento quien lo lea encontrará un rango diverso de autoras, más que de autores, que trabajan sobre temáticas particulares, especialmente relacionadas con las tres categorías centrales – sexualidad, juventud y feminidad- desde perspectivas con una fuerte pregunta por el lugar de estos sujetos en el sistema económico neoliberal. Principalmente, me interesé por manejar a estas teóricas debido a la posibilidad que me permitían para *extrañar lo cercano*, es decir extrañar mi propia posición social y la de las participantes del Costurero Documental quienes, aunque se tornan privilegiadas a través de diferentes capitales sociales, ven retraídos muchos de sus derechos sexuales y reproductivos en el proceso. Este acercamiento incluye, por tanto, trabajar de la mano de investigadoras como Anita Harris (2004) y Angela McRobbie (2010) quienes han aportado al campo de los Girl's Studies, un campo que no tiene igual conformación en nuestras latitudes, principalmente sugiero, porque no existe una manera clara de nombrar a estos sujetos.

Es por ello que en éste manuscrito utilizo distintas formas para llamar a las participantes del Costurero Documental, pues me veo enfrentada a que muchos de los términos pueden llegar a ser peyorativos, tales como chica (de pequeña), muchacha (de la relación servil entre señora y muchacha), joven (que es un término neutro, y por tanto masculino que no permite llegar a las mujeres), adolescente (que me niego a utilizar por su relación con la

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*

palabra *adolescer*), u otros términos que no termino de comprender, como *sardina* que también se utiliza para designar a las mujeres jóvenes de sectores populares. En este sentido, no busco aplicar sin contexto los conceptos utilizados por estas autoras, sino más bien usarlos de manera tal que me permitan acercarme de otro modo a aquella existencia, que de alguna manera, es imposible de asir.

Por otro lado, retomo a un grupo de autoras feministas latinoamericanas para comprender los procesos a través de los cuales las mujeres jóvenes de sectores medios en Bogotá, viven la sexualidad en tránsitos sociales e instituciones educativas. Especialmente este trabajo lo guía Mara Viveros (2004<sup>a</sup>, 2004b, 2006, 2014, 2016), cuyos aportes son primordiales para el desarrollo conceptual de las categorías; Luz Gabriela Arango (1992, 2006), cuyo estudio sobre los tránsitos de las mujeres jóvenes hacia la vida adulta en la década de los noventa también inspiraron esta investigación; Marco Melo (2006), cuyo trabajo sobre revistas juveniles femeninas, también oriento las reflexiones, y a Sonia Correa y Rosalind Petchesky (1996) cuyo trabajo escrito, hace ya algunas décadas, sobre los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres en Latinoamérica, sigue teniendo vigencia.

Por otro lado, algunas autoras feministas como Aura Cumes (2014), Sylvia Marcos (2014) y Betty Ruth Lozano (2014) me ayudaron a encuadrar un marco reflexivo más amplio en donde las preguntas por la espiritualidad, los procesos locales y situados, así como los tejidos tradicionales son primordiales para comprender nuestros procesos particulares como mujeres diversas en Latinoamérica. Igualmente, autoras de latitudes lejanas como Tuula Gordon & Elina Lahelma (2004) y Trang Quach (2008) y sus miradas afiladas para entender las tensiones entre la juventud y la adultez, y para comprender las negociaciones sexuales de mujeres en países colonizados como Vietnam, fueron fundamentales para este trabajo.

Con el tercer grupo de autoras que retomo, la mayoría de ellas feministas materialistas anglosajonas, exceptuando a Tania Pérez Bustos (2015, 2016) cuyo trabajo inspiró directamente el *Costurero Documental*, y a Dawn Bessarab y a Bridget Ng'andu (2010) - dos investigadoras indígenas de Australia y Botswana- que trabajan sobre el "yarning", busco comprender las maneras en que el tejido y el hacer textil son medios potenciales para la investigación social y para el activismo popular feminista. Y aunque autoras como Beth Ann Pentney (2008), Elizabeth Groeneveld (2010) y Roszika Park (2010) no articulen los oficios textiles que analizan a los realizados (a veces precariamente) por mujeres por

fuera del mundo anglosajón, si ofrecen un marco de análisis potente para una posible articulación activista de estos diferentes costureros o haceres textiles con fines políticos.

Finalmente y como se pudo evidenciar más arriba, los capítulos basados en las categorías principales, no fueron escritos en la misma secuencia en que fueron tratados los temas en el Costurero Documental. Pues en el orden propuesto en el presente documento se desarrolla en primera medida la metodología, posteriormente la sexualidad, la juventud y la feminidad. Esta organización tiene que ver más con mi propio ejercicio de escritura, y con las temáticas con las cuales me sentí más cómoda y dispuesta para abordar en el proceso de análisis, pues cada categoría me implicó dar puntadas argumentativas diferentes; al principio experimentales, luego detalladas, luego más certeras, y por último, temerosas. No obstante, esta organización no es lineal o secuencial, en tanto cada capítulo es autocontenido e independiente, por lo que quien lee puede empezar por la categoría que más le parezca interesante, o por las piezas textiles –que dándoles una rápida ojeada- le puedan llamar la atención. Solo recomiendo, tal vez, empezar a leer por la metodología.

## 2. Metodología:

En este capítulo quiero presentar el bordado colectivo como un método potencial para la investigación social que me permitió crear tanto alianzas incorporadas, táctiles y redes de significados (Springgay, 2010; Pérez-Bustos *et al.*, 2015; Pentney, 2008), así como una estrategia textil para registrar y documentar estas experiencias (Bacic, s.f.; Doolan, 2016), con un grupo de mujeres jóvenes en Bogotá con quienes exploramos la sexualidad, la juventud y la feminidad, en tanto categorías relacionales que median incesantemente nuestra cotidianidad. Me propongo mostrar en los próximos 6 apartados en qué consistió este proceso metodológico, entendiendo cómo y qué tipo de conversaciones se registraron (Bessarab y Ng'andu, 2010), así como lo que significó para mí este proceso como investigadora.

En el primer apartado titulado *Bordar sin saber bordar* exploro las pedagogías táctiles y del contacto (Springgay, 2010; Pérez-Bustos *et al.*, 2016) que se generaron en el Costurero Documental, y que permitieron crear un espacio tanto de aprendizaje/enseñanza del bordado, así como de intimidad y confianza que enmarcaron las conversaciones entretejidas de las participantes. En el segundo subtítulo llamado *Bordando la sexualidad, la juventud y la feminidad* presto especial atención a las tensiones que conlleva el bordado como oficio textil feminizado (Pentney, 2008; Parker, 2010; Tabet, 2005), y cómo al ser reconocido como un pasatiempo político (Groeneveld, 2010) puede permitir expresar experiencias que son difíciles o imposibles de comunicar con las palabras (Bacic, s.f.) y que atañen a las experiencias relacionadas con la sexualidad de las mujeres jóvenes.

En el tercer apartado, *Pensar con los materiales textiles*, analizo la manera en que se conectaron los materiales textiles trabajados en el Costurero (hilos y telas de distintos colores y texturas) con nuestra intervención sobre los mismos, reconociendo las “agencias enredadas” (Barad citada en Arlander, 2014; Pérez-Bustos *et al.*; 2016) que se presentaron entre las participantes y estas materialidades, al recrear significados contextuales sobre la sexualidad, la juventud y la feminidad. En el cuarto apartado, *Bordando en espacios*

*públicos y privados*, discuto sobre la experiencia de bordar colectivamente en espacios públicos y privados cotidianos, en los cuales se visibilizaron sus límites permeables y no radicales (Bargetz, 2009) que afectaron la información registrada sobre las tres categorías centrales, y mi experiencia etnográfica. Finalmente, en *¿Cómo ser etnógrafa en un costurero? Reflexividad y etnografía* ahondo en los retos etnográficos que me supuso registrar con el bordado (Doolan, 2016) y las dificultades de ubicarme como observadora participante (Guber, 2001) y encontrar un lugar “objetivo” (Haraway, 1995) entre mi experiencia de la sexualidad como mujer joven y las experiencias que conversaban las demás participantes.

## 2.1 Bordar sin saber bordar

A lo largo de los talleres del Costurero Documental se tuvo como propósito incentivar la creación colectiva de una pieza textil con un grupo de mujeres jóvenes que no teníamos ninguna o poca experiencia en el oficio del bordado. Aunque generaba inseguridades y algo de miedo y las frases “es que soy muy *amotra*<sup>6</sup>” se repetían constantemente, al mismo tiempo se generó un proceso de aprendizaje y experimentación entre los pequeños aportes de todas. Aparecieron truquitos sobre cómo enhebrar una aguja, cómo utilizar correctamente un dispensador de agujas (que yo tarde media hora infructuosa en intentar destapar, cuando – me enseñó una de las participantes - se debía era desenroscar) o cómo hacer alguna puntada diferente.

Estos espacios de experimentación y aprendizaje son entendidos por Stephanie Springgay (2010) como *pedagogías corporizadas y del tacto*, en dónde las materialidades y los cuerpos de quienes participan de estos procesos cobran protagonismo. Reconocer que se puede pensar no solo con la mente, sino con las manos, implica para Springgay resignificar el tejido (*knitting*) que ha sido concebido como una actividad generizada sin propósito alguno. Tejer en colectivo permite establecer un sentido de participación y creación de colectividad en el hacer (*in the making*), que posibilita a su vez otras formas de aprender e

---

<sup>6</sup> Una palabra coloquial para referirse a *amotriz*, como alguien que no tiene las habilidades manuales o corporales para desarrollar cierto oficio artesanal o técnico.

incorporar conocimientos, en el cual se permite cometer errores (como realizar mal las puntadas) y deshacerlos (Springgay, 2010, 13-14, 17).

Es por ello que, pese a las limitaciones técnicas que tuvimos las participantes respecto al bordado, nunca pasó por nuestras mentes que fuera un impedimento para lograr confeccionar la pieza textil, pues por más *amotras* que nos consideráramos, estábamos dispuestas a aprender, a cometer errores, a arreglarlos y también a dejarlos así. Incluso, es importante decir, que fue precisamente la falta de conocimientos textiles lo que nos permitió tener más intimidad y acercamientos táctiles, que profundizaron la confianza y el respeto entre nosotras mismas. En particular, la conexión que experimenté con una de las participantes llamada *In* me permitió comprender, con mis propias manos, la potencia de las *pedagogías táctiles*:

*In: ¿me ayudas a meter esto aquí? (a enhebrar la aguja)*  
*In: que pena, ¿me puedes ayudar a meter esto otra vez?*  
*In: y esto puede quedar así, ¿no importa?*  
*Alex: no, ahorita lo arreglamos*  
*In: ¿y aquí cómo empiezo?*  
*Alex: Por delante, ¿dónde vas a seguir? Entonces metes la aguja y la vuelves a sacar*  
*In: o sea, ¿cómo así?*  
*Alex: eso, algo chiquitico y lo vuelves a sacar hacia arriba*  
*[Al fondo Pública: (...) responsabilidad de los dos, no sé por qué me he cuestionado eso también...]*  
*Alex: sí puedes sacarlo así*  
*[Al fondo Pública: que yo este alicorada no significa...]*  
*Alex: esa tela esta re dura, re dura, o hazlo más largo, de pronto es más fácil*  
*[Al fondo Pública: me llamó al día siguiente ¿y cómo seguiste?*  
*In: no importa que salga hacía allá si sigue la figura, trata que siga la figura*  
*Alex: Esta re dura*  
*In: ¡ya!*  
*Alex: saca así, salió un poquito largo, y ahora lo pasas por acá y le haces, lo metes.*  
*In: ah ya.*  
*Alex: y puedes acomodar el hilito hacia este lado.*  
*In: ¿puedo cambiar de color?*  
*Alex: Sí claro, puedes hacer lo que quieras (risa)*  
*In: No sé si usar dos ¿me prestas las tijeras?*  
*Alex: voy a traer unas más pequeñas porque estas tijeras están asesinas (risas)... que fuerte eso [sobre el relato de Pública]*  
*In: ¿dónde está el azul?*  
*In: ¿yo puedo colocar esto aquí? (15-10-2016).*

Durante este proceso de enseñanza y aprendizaje que implicaba que nuestras manos se tocaran continuamente, se desarrolló para mí un sentido de intimidad inicial con In, que no hubiera sido posible a través de otros métodos de investigación social (Pérez-Bustos *et al.*, 2015), en los cuales se accede al conocimiento de lo social a través de la voz y la observación de los interlocutores, pero no permite comprender desde el contacto esas relaciones que se están configurando:

*El proceso de enseñanza con In fue el más particular y emotivo para mí. El contacto con sus manos fue significativo pues de todas ella era la que menos tenía idea de cómo utilizar los materiales, entonces tuve que explicarle más, desde lo poco que en ese momento yo sabía. Me hizo sentir en conexión especial con ella, aunque no supe si ella había sentido igual. (Nota de campo, taller 2).*

Finalmente, esta primera viñeta me permite evidenciar cómo las *pedagogías corporizadas* en el Costurero Documental se iban desarrollando paralelamente con las el tejido de *conversaciones sobre el tema investigado*, pues al tiempo que intentábamos con In bordar una tela muy gruesa, Pública iba conversando sobre una experiencia que la hacía reflexionar sobre los límites del consentimiento sexual cuando una de las personas, en este caso ella misma, estaba ebria. En este sentido, las conversaciones dentro del espacio no se dieron de manera lineal, un tema tras otro, sino que, por el contrario, se mezclaban y desorganizaban continuamente, siendo incluso a veces difícil para mí seguirles el hilo.

## **2.2 ¿Cómo se ha bordado la sexualidad, la juventud y la feminidad?**

Desde una visión histórica eurocentrada, Roszika Parker (2010), ha reconstruido la manera en que el bordado se convirtió en sí mismo en un arte menor, y cómo pasó de ser un oficio masculino realizado para la aristocracia, a ser el símbolo principal de un ideal femenino basado en la sumisión, la pasividad y lo doméstico. La unión entre bordado y feminidad, según Parker, permitió entonces idealizar a la mujer que decorosamente pasaba el tiempo bordando delicadas piezas textiles, a través de las cuales demostraba no sólo sus habilidades manuales (símbolo de sus capacidades morales y espirituales) sino también su obediencia al orden social:

“Ninguna otra actividad promovía tan exitosamente las cualidades del hombre del Renacimiento, ansioso de marcar la diferencia sexual, como que su esposa supiese bordar. El bordado, combinaba la humildad del trabajo textil con una costura exquisita, connotando a su vez la obediencia y la opulencia. El bordado aseguraba que una mujer, aunque pasara largas horas en su casa confinada al espacio privado, sería en sí misma una declaración de la buena posición social y económica de la familia” (Parker, 2010; 64). Traducción propia.

Historizar por tanto la relación, aún hoy naturalizada, entre feminidad y bordado, permite comprender que no existen los oficios femeninos, más que a través del proceso histórico particular en el que una actividad, generalmente aquella que no requiere de mayor equipamiento tecnológico (bordar, cuidar, recolectar semillas) se puede convertir en un oficio feminizado (Tabet, 2005; 66-68). No obstante, también se ha reivindicado el bordado como un arma de doble filo que, si bien encasilla a las mujeres en un cierto tipo ideal de feminidad, es al mismo tiempo una herramienta que permite confrontar, burlar y resistir los constreñimientos de dicho ideal, tal y como lo han planteado algunas posturas feministas de segunda y tercera ola (Parker, 2010; XIV).

Principalmente, Beth Ann Pentney (2008) categoriza diferentes iniciativas textiles que reivindican el tejido como una forma de hacer política con objetivos feministas y que ha sido categorizada como *craftivismo*<sup>7</sup>. Estas iniciativas que pueden tener distintos fines, desde celebrar los oficios domésticos, reunirse a tejer por causas sociales, o protestar por temas políticos específicos<sup>8</sup>, permiten comprender cómo los oficios manuales, se han potenciado en algunos contextos como prácticas feministas popularizadas, que permiten conversar sobre temas diversos como el género, el arte, la política, la academia y la cultura.

En esta misma línea, Elizabeth Groeneveld (2016) llama la atención sobre cómo estas prácticas de tejido, aunque respondan a objetivos que se pueden considerar feministas (redes de sororidad, reivindicación del oficio manual y del cuidado, justicia social y medio ambiental, derechos sexuales y reproductivos) no convoquen únicamente a personas que se identifiquen como tal. Es el caso de algunas revistas juveniles femeninas

---

<sup>7</sup> El término *craftivismo* es acuñado por Betsy Greer y definido como una práctica de *creatividad comprometida*, que otorga un valor político y social a la producción manual, situándola más allá del lugar que ocupa actualmente (Pelta, 2012).

<sup>8</sup> Por ejemplo, la iniciativa “Wombs on Washington”, en la cual se tejían úteros para protestar por las restricciones que la Corte Suprema de Justicia quería legislar contra el aborto en E.U. (Pentney, 2008; pág. 11)

estadounidenses que reivindican las manualidades y la cultura DIY (Do It Yourself) -“Hazlo tú misma”- como una forma de politizar el oficio textil, aunque sus jóvenes lectoras no lo articulen como una práctica política, sino como una actividad placentera que impacta positivamente la autoestima (pág. 268).

De allí que Groeneveld, se pregunte por la manera en que “la revolución del tejido” ha permitido vincular a diferentes mujeres, especialmente las jóvenes, en la reivindicación de los oficios textiles manuales y, conectarse desde el placer, con una práctica que ha venido siendo politizada por el feminismo. En el caso del Costurero Documental, se evidenció algo similar, pues la mayoría de las participantes, aunque la mayoría no se consideran a sí mismas como feministas, sí participaron de un espacio que tenía esa intencionalidad tanto por la reivindicación del oficio textil, como de conversar sobre la sexualidad de las mujeres jóvenes.

Finalmente, quiero traer a colación dos ejemplos de artistas y colectivos que han trabajado temáticas que involucran la sexualidad, la juventud y la feminidad a través, específicamente, del bordado. Estos los casos de la artista británica Tracey Emin y el colectivo brasileño de bordado conformado por mujeres jóvenes “Clube do bordado”. Me interesa evidenciar, como a través de sus artefactos o piezas textiles, se construye un lenguaje textil, subordinado, que permite expresar tanto experiencias dolorosas como interpelar al espectador (Bacic, s.f.). Y aunque Roberta Bacic, se refiera particularmente a los lenguajes textiles utilizados por las Arpilleras Chilenas<sup>9</sup>, la capacidad manifiesta que posee el bordado para tramitar sentimientos y experiencias, también puede ser utilizado para hablar de la sexualidad, desde un lenguaje irónico, provocativo y retador.

En el caso Tracey Emin, su obra más representativa llamada “*Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995*” (todas las personas con las que he dormido 1963 – 1995) permite conocer el listado de nombres de las personas con quienes ha dormido la artista, incluyendo de manera satírica el nombre de su abuela y su osito de peluche. A través de esta instalación, Emin juega de manera provocativa con cierta idea de pudor y castidad

---

<sup>9</sup> Como *arpilleras* se conoce al grupo de mujeres víctimas que, durante la dictadura de Pinochet en Chile, pudieron denunciar silenciosamente las desapariciones y las torturas que se estaban cometiendo en ese momento en el país, a través del bordado de estas experiencias en los sacos de harina (Prain, 2014: 83-84; Doolan, 2016).

sexual femenina, al tiempo que desmitifica la idea de confesar con cuantas personas se ha “dormido” (sostenido relaciones sexuales) como algo que una mujer no debería divulgar.



1 *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* by Tracey Emin (1995) en: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Emin-Tent-Exterior.jpg>

Clube do Bordado también trabaja sobre la base del lenguaje delicado, provocativo y retador. Este grupo de jóvenes brasileñas ha tenido incidencia en diferentes espacios que “tradicionalmente” no se considerarían aptos para el bordado, como una convención de softporn o porno ligero. La pieza que se muestra a continuación fue presentada en un evento de este tipo, y la aceptación del público fue tal que las impulsó a conformarse como colectivo. Según sus propias apuestas, el club tiene como propósito reunir a 6 mujeres (y a quienes quieran integrarse) a bordar semanalmente piezas en las que puedan elaborar mensajes contradictorios; desde flores, colores suaves, integrando palabras, insinuaciones de sexo oral, masturbación, perversiones, entre otros<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Clube do bordado: linha, agulha e reinvencao*. (2014) Tomado de: <http://thinkolga.com/2014/09/16/clube-do-bordado-linha-agulha-e-reinvencao/>



2 Clube do bordado. Fotografía tomada de: <http://thinkolga.com/2014/09/16/clube-do-bordado-linha-agulha-e-reinvencao/>

La unión entre bordado y temas de sexualidad conversada por mujeres jóvenes, ha desarrollado lenguajes irónicos y humorísticos para expresarse, siendo que estos elementos humorísticos son lenguajes poco frecuentes para las mujeres, quienes por lo general son objetos del humor, y no los sujetos de enunciación. En las piezas textiles realizadas en el Costurero Documental se presentarán otras formas del lenguaje textil, aparte del humorístico, mucho más rudimentario, menos planificado y menos estilizado (por los puntos expuestos en el apartado 2), pero también por las limitaciones y las

agencias propias de los materiales trabajados, aspectos que se profundizaran en el siguiente subtítulo.

## 2.3 Pensar con los materiales textiles.

“Agencias enredadas” es un concepto que retoma Annette Arlander (2014) de Karen Barad, para comprender, cómo la agencia de los objetos, los humanos y los no humanos crean *fenómenos* que constituyen el mundo. Para estas autoras, los objetos no tienen una identidad natural a priori que se fusione con otros objetos para crear nuevas materialidades. Distinto a ello, Arlander utiliza el ejemplo del columpio, para comprender que éste no existe por la unión de una cuerda, la madera y un árbol; sino una intra-acción de elementos que configuran en sí mismos un fenómeno que no se puede fraccionar. La agencia de los objetos, humanos y no humanos está en el poder establecer intra-acciones de distintas maneras, produciendo distintas materializaciones del mundo (Arlander, 2014; 28).

Comprender desde las *agencias enredadas* los fenómenos materiales que se sucedieron en el Costurero Documental, parte por entender cómo los materiales con los que trabajamos en los talleres poseían una intra-acción física y conceptual (material y discursiva) (Arlander, 2014; 29) que moldeó las relaciones y significados que pudimos establecer con los mismos. Me refiero particularmente a que los materiales textiles trabajados que en el espacio, poseían una historia que fue socializada con las participantes del Costurero, y desde la cual trabajamos una nueva intra-acción.

En un inicio cuando decidí involucrar el bordado colectivo como metodología de investigación, una de las principales dificultades para comenzar el trabajo de campo fue conseguir los materiales (telas, hilos, agujas, tijeras, tambores) pues, aunque los materiales no son tan costosos no contaba con los recursos económicos para financiarlos. Fue por ello que busqué a través de donaciones reunir una cantidad considerable de los mismos, que nos permitieran tener mayores posibilidades y flexibilidad para trabajarlos. A través de conocidos, amigas y amores llegaron a mí materiales textiles que pertenecían,

principalmente, a mujeres mayores que habían dejado los oficios textiles por dificultades visuales, enfermedad o simplemente porque ya no los tenían en uso.

Esta particularidad determinó el tipo de telas que usamos en el Costurero pues en su mayoría nos donaron tela tipo paño lency; un textil acolchado monocromático que se usa en variedad de manualidades, pero que, al no estar hecho con una urdimbre y trama, no es tan común en el *bordado profesional*.

Debido a la preponderancia de este textil en el Costurero Documental es que la pieza colectiva que bordamos tiene una fuerte presencia de paño lency, seguida del liencillo en distintos calibres, el tul y la cuerina. Esta mezcla particular de textiles es útil para comprender los sentidos de las piezas bordadas, no sólo por cómo fueron trabajadas por las participantes, sino por la agencia que cada textil representa en sí mismo y, por oposición a otros, un fenómeno particular de significación.

Por ejemplo, la cuerina que puede relacionarse con lo sexual y el bondage, fue utilizada en el Costurero Documental por *Mar* para significar la rudeza y su gusto por el punk, mientras que el tul, que se puede asociar a lo sensual y a lo erótico, fue utilizado por su practicidad para bordar, debido a que esta tela tiene patrones de orificios ya demarcados, y no por su sensualidad. En ese sentido, las intra-acciones que se fueron estableciendo con las telas se modificaron a medida que las participantes fueron trabajando sobre ellas. Por mi parte y la de *Roja*, la relación con el paño lency, que puede representar por su textura, la suavidad y el calorcito, fue mantenida como intra-acción al querernos sentir en ese momento arropadas y abrazadas.



3 La cuerina es un material sintético representativo de las prácticas sexuales conocidas como bondage.



4 El tul es un material sintético utilizado frecuentemente en lencería femenina, como material que aumenta la sensualidad.

Igualmente, las intra-acciones también suceden entre la textura de una tela y su color, que se constituyen en cierto fenómeno particular (por ejemplo, la cuerina que representa el bondage es principalmente negra y no de otro color, al representar la piel negra sexualizada). De esta manera, los colores de las telas y los hilos que nos donaron, también tuvieron su agencia dentro del espacio, ya que se usaron mayoritariamente los colores básicos (rojo, azul, amarillo, violeta, blanco, negro) y menos los colores que no despertaron ningún interés (como el gris o el café) o que representaban un fenómeno contextualmente estigmatizante, como el azul claro y el rosado claro.

Los colores como cita Pedro Sánchez-Zárate (2015) poseen “un alto valor semántico otorgado por su altísima polivalencia (...) siendo uno de los componentes más significativos involucrados en el diseño de cualquier soporte o medio de comunicación” (Pág. 114). La elección de los colores era, por tanto, una decisión importante que cada una de las participantes se tomaba un tiempo para pensar. Al momento de conversar por qué elegir un color y no otro, emergían distintos elementos, desde un “no sé”, o “me gusta, y ya”, o “no me gusta” como contestó In, cuando le pregunte por qué había elegido el blanco de la tela y el azul del hilo para bordar:

In: *“me gusta mucho el azul, el rosado y el morado no, nunca los he usado y tampoco me gustan mucho, pero el azul sí, el blanco, el negro sí, creo que el color rosado y morado son satanizados en distintos contextos, no me gustan”*. (In, 08-10-2016).

En las explicaciones que da In, se evidencia un rechazo tajante a las intra-acciones que carga el color rosado y morado que se asocian como colores típicos femeninos o feminizados. En su libro, *La Psicología de los Colores*, Eva Heller (2004) desde una visión estructuralista resalta cómo la elección de un determinado color no se encuentra en el gusto individual, sino que hace parte de una experiencia universal enraizada desde la infancia en el lenguaje y el pensamiento. Por ello rechazar el color rosado o morado, es a su vez rechazar un tipo de feminidad sumisa con el que ha sido asociado, y que de manera parecida a cómo sucedió con el bordado- se convirtió en el color de la discriminación sexual<sup>11</sup>.

Las telas y los colores y las razones de su elección, por tanto, fueron entendidos dentro del marco del Costurero Documental, como luchas de significación que hablaban de cuales feminidades y sexualidades se querían reivindicar, desarticular o crear a través de los materiales. Estas tensiones serán desarrolladas especialmente en los capítulos sobre sexualidad y feminidad.

## **2.4 Bordar colectivamente en la cotidianidad.**

Brigitte Bargetz (2009) analiza la forma en que la distinción entre lo público y lo privado, y las críticas feministas que se han realizado a dicha separación, si bien han servido para evidenciar la jerarquización política entre lo masculino y lo femenino, también han servido para reafirmar la presencia de estos dos espacios como radicalmente opuestos. Bargetz argumenta, citando a Patricia Hill Collins (1991), cómo esta distinción invisibiliza las vivencias de las mujeres del llamado *tercer mundo*, quienes no experimentan la diferenciación de lo público y lo privado de la misma manera que las mujeres de *clase media* del llamado primer mundo.

Para comprender de una mejor manera los flujos entre lo privado y lo público desde la perspectiva de las mujeres, Bargetz reivindica el término de Cotidianidad (Everyday Life),

---

<sup>11</sup> Heller (2004) describe cómo hacia principios de siglo XX, cuando el rosado había pasado de ser un color infantil masculino (por ejemplo, el niño Jesús siempre aparece en las pinturas vestido de rosado) a ser un color exclusivamente femenino y contaminante. De allí que, durante la Segunda Guerra Mundial, los hombres homosexuales en los campos de concentración fueran identificados con un triángulo rosado cosido a su ropa.

pues permite no fundar la distinción entre lo público y lo privado como norma de todas las interacciones, espacios, actitudes, acciones y tiempos que se aborden en la investigación, brindando de entrada una cualidad positiva o negativa a estos espacios. Lo anterior es importante en la medida en que el Costurero Documental tuvo lugar en distintos espacios cotidianos que permitieron, gracias a la colectividad y a los materiales, conversar más abierta o sigilosamente sobre los temas de investigación.

Por ejemplo, el Costurero Documental durante sus primeras sesiones se realizó en La Casa Cultural El Rehúso, ubicada en la localidad de Teusaquillo y epicentro de actividades abiertamente feministas y antimilitaristas en Bogotá. Elegí este espacio para realizar los talleres porque inspiraban cierta libertad y flexibilidad para participar, además porque desde El Rehúso se interesaron en la propuesta y me ayudaron también con la difusión de la misma. La elección de este espacio fue cuidadosa en tanto requería de un lugar acogedor, central y al que pudieran sentirse convocadas jóvenes interesadas en hablar sobre la sexualidad, la juventud y la feminidad.

El Rehúso nos ayudó a consolidar el Costurero Documental como un espacio fluido entre lo público y lo privado; se trataba de un lugar donde teníamos cierta intimidad para conversar, pero al mismo tiempo para estar abiertas al flujo constante de personas que podían ingresar a la actividad. Esto permitió que los talleres fueran receptivos a que se unieran nuevas jóvenes -hasta el tercer taller-, y que otras personas se interesaran y conocieran lo que estábamos haciendo.

Ahora bien, bordar en colectivo se convirtió para las participantes y para mí en un hecho temporalmente cotidiano durante los sábados del mes de octubre de 2016. Estos encuentros periódicos nos permitieron reflexionar sobre las conexiones y el espacio que estábamos conformando que, aunque colectivo, era íntimo. Bordar así nos permitió crear un espacio liminal<sup>12</sup> entre lo público y lo privado, en el que se compartían experiencias y pensamientos con otras jóvenes que eran tanto conocidas como extrañas entre sí, pero con quienes al mismo tiempo se compartían conversaciones, materiales y significados. Esa

---

<sup>12</sup> Víctor Turner (1988) desarrolla el concepto de liminalidad referido a los espacios o momentos de la comunidad en la cual se rompen ciertas reglas sociales, y se permite transitar momentáneamente entre dos estados distintos de los ritos de paso. Turner, Victor. (1988) El proceso ritual. Alfaguara, S.A. Madrid.

conexión sensorial entre las participantes y los materiales fue entendida por Roja de la siguiente manera:

*Roja: a mí me pasó que cuando estaba bordando en mi casa, que yo sentía cosas y quería decirlas, y levantaba la mirada y no había nadie, no se las podía decir a nadie, no tiene el mismo sentido hacerlo sola, porque me pasó varias veces, hacia dos o tres puntadas y levantaba la mirada y yo, juepucha, estaba en silencio, no me hacía sentir igual. (Roja, 22-10-2016).*

El espacio del Costurero Documental, como espacio cotidiano liminal (que permite conciliar el binarismo entre espacios privados y públicos), facultó a las participantes expresarse pública o colectivamente con confianza, tranquilidad y comodidad sobre los temas íntimos que se trataban. No obstante, las condiciones liminales de este espacio, por su particularidad, eran frágiles, y se transformaron hacia el sexto taller cuando por cruces de horarios entre las participantes, no fue posible volvernos a reunir para coser todas las piezas en una sola. Por ello, y con el propósito de cumplir mi objetivo de unir colectivamente las piezas individuales (y no sentarme sola en mi casa a hacerlo), decidí movilizarme e ir a los lugares cotidianos de las participantes y trabajar con ellas en sus horarios “libres”<sup>13</sup>. Por tanto esta dificultad inicial, se convirtió también en un ejercicio importante para entender lo particular del espacio que habíamos creado entre todas, pues en este segundo ejercicio de bordado más personalizado, no se mantuvieron en todos los casos la confianza, el agrado o la tranquilidad con el que se habían tejido las conversaciones al principio.

Salir de los espacios como El Rehúso a los sitios de trabajo o educativos de las participantes cambió las dinámicas de lo que se decía y hacía en el Costurero Documental. Por ejemplo, en los espacios laborales cotidianos en los cuales se llevó a cabo una de las entrevistas era difícil para la participante hablar de la sexualidad, aunque no fue difícil para mí bordar y registrar. Diferente a cómo sucedió con otra de las participantes con quien bordamos en un parque sobre una avenida principal, en donde ella pudo expresar experiencias más íntimas, pero yo estaba asustada por nuestra seguridad y los equipos de grabación, pues no conocía la zona y no me sentía tranquila.

---

<sup>13</sup> No todas las mujeres poseen estos “tiempos libres”, en tanto una de las participantes se retiró del proceso al no podernos poner de acuerdo en un lugar y horario para reunirnos.

Participar de sus espacios cotidianos en el marco del Costurero Documental me permitió, por tanto, entablar otro tipo de *tejido de conversaciones* donde el riesgo, el estrés, o la incomodidad tomaron relevancia a la hora de querer transitar por los tiempos propios y cotidianidades de las participantes. Lo anterior se enlaza directamente con las reflexiones que desarrollo a continuación, sobre mi lugar como observadora participante durante las sesiones.

## **2.5 ¿Cómo ser etnógrafa en un costurero? Reflexividad y etnografía.**

Para Rosana Guber (2001), no es posible ocupar una sola de las dos posiciones del etnógrafo, observar y participar, pues son complementarias; no existe el lugar de un observador neutro, ajeno a los contextos, que logre entender lo que allí sucede, y tampoco existe un participante que no observe los contextos y logre gracias a ello, participar y establecer relaciones eficaces con quienes interlocuta. En el caso del Costurero Documental mi lugar como etnógrafa se fue resolviendo hacia el segundo taller cuando comprendí cuál era la razón de mi fracaso al intentar bordar qué significaba para mí ser mujer joven. Esto debido a qué hacía la mitad de este taller, me encontré a mí misma sin haber siquiera pasado la aguja por la tela, y a las otras participantes con bordados ya bien elaborados.

Mi lugar durante los talleres del Costurero en un inicio fue problemático pues aún estaba comprendiendo el potencial del bordado, no sólo como un medio para convocar a las participantes y recolectar información, sino como una forma de poder documentar y registrar las interacciones, lo conversado y lo compartido durante nuestros encuentros. Esta reflexión metodológica fue surgiendo lentamente a partir de mi decisión inicial de integrarme en el Costurero a bordar, y no ser solamente una espectadora y/o entrevistadora en el proceso. Con esta iniciativa de participar en el bordado de la pieza textil y poder también contar a través de los hilos y la tela mis historias y mis experiencias sobre la sexualidad, la juventud y la feminidad, me enfrenté con la dificultad de ocupar dos lugares paralelamente.

Por un lado, estaba yo como la etnógrafa que quería registrar lo que las participantes estaban haciendo con las piezas textiles, lo que decían, lo que acontecía, e ir guiando el hilo de la conversación sin desautorizar sus aportes, y por otro lado estaba yo como participante, como alguien que también quería expresar su punto de vista y bordarlo en la pieza textil. Estas tensiones entre observar y participar no son nuevas en el trabajo de campo etnográfico, por el contrario, conllevan una vieja discusión sobre si estas actividades – observar y participar- son excluyentes o incluyentes, y en últimas saber ¿Cuándo es más conveniente participar? ¿Cuándo es más conveniente observar? (Guber, 2001).

Para resolver estas preguntas fue central en mi experiencia tener la oportunidad de ir a mi casa luego de los talleres, y con ello poder salir del campo. Lograr “estar allí” y “estar aquí” durante el mismo día, reflexionando sobre mi incapacidad de bordar, de participar en los primeros talleres:

*Alexandra: yo todavía no he podido enhebrar esto ¿cómo hiciste eso? Te quedó súper chévere ese tejido y yo todavía no he logrado ni iniciar. (Alexandra, 15-10-2016).*

Al finalizar este taller, llegar a mi casa y reflexionar más tranquila sobre por qué no había podido bordar la temática de la sesión, entendí que para ser una participante como las demás no tenía que bordar las mismas preguntas –pues participar no era mi único lugar- sino que tenía que encontrar un lugar intermedio que me permitiera bordar (y conectarme con ellas, los materiales y la pieza textil) y también escucharlas, dirigir el dialogo y tomar notas de campo. De allí que comprendiera que para hacer ambas cosas no tenía que renunciar al bordado, sino guiarlo hacía mis propias preguntas y necesidades; lograr con éste mismo tomar apuntes, plasmar lo que se estaba conversando y lo que estaba sucediendo en el espacio.

*Cada una estaba en lo suyo, poniéndose en su retazo de tela, especialmente Pública y Roja quienes estuvieron calladas y elaborando su diseño textil, todas excepto yo que aún estaba intentando hacer algo que aún no sabía qué, eso resultó o desembocó en la idea de documentar a través del bordado (Nota de campo, 15-10-2016).*

*Yo las estuve bordando a ustedes, porque estuve bordando la vez pasada e intenté bordar la pregunta que yo había hecho, y me di cuenta que no era la mejor opción*

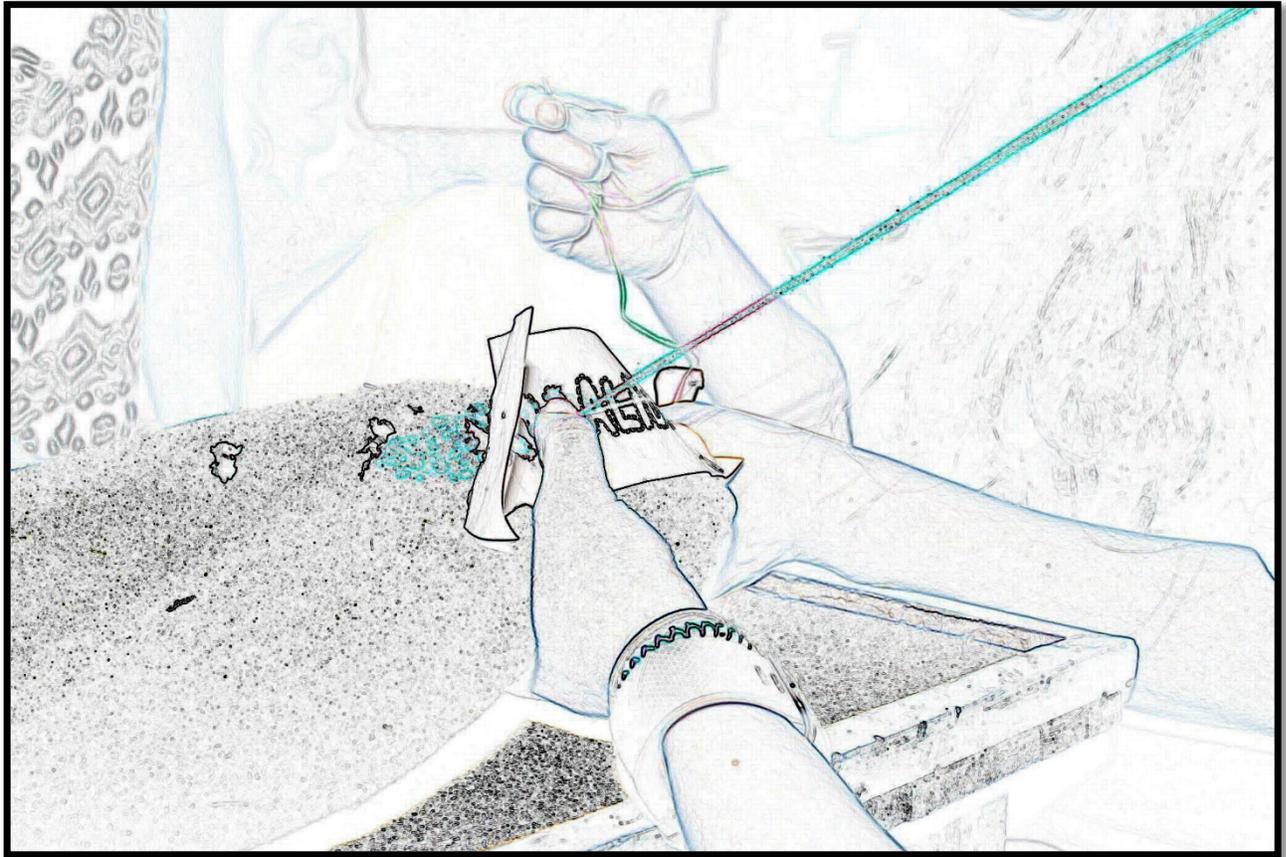
*para mí porque no podía estar pendiente de lo que ustedes estaban diciendo si me ponía a bordar eso, yo lo vi en mi casa y dije claro, esto no tiene mucho sentido porque no podía estar ni acá ni allá, y dije las voy a bordar a ellas, y así también me acuerdo de lo que estaban haciendo y diciendo (Alexandra, 15-10-2016).*

Esta nueva claridad sobre el uso doble que podría tener el bordado como forma de registro (Doolan, 2016) en tanto las participantes bordaban sus puntos de vista sobre las preguntas y temáticas sugeridas, y yo las bordaba a ellas y los temas relevantes que iban emergiendo, me permitió ubicarme como una etnógrafa bordadora que podía movilizarse entre el aquí de mi bordado y el allá del bordado de las otras participantes, sin perder el hilo de la conversación. La pieza textil que bordé y que se articula con las piezas de las demás participantes da cuenta entonces de las temáticas abordadas, la disposición del espacio y las participantes, y representa el proceso de investigación, aprendizaje y reflexión que surgió del Costurero Documental.



A través de la confección de esta pieza textil se documentaron y reflexionaron sobre las 6 grandes temáticas metodológicas y conceptuales anteriormente descritas. Representación de ello están en el centro de la pieza bordada los materiales y herramientas que fueron utilizadas durante los talleres principalmente hilos, telas y una grabadora de voz y video. Rodeando estos elementos se encuentran 5 figuras irregulares bordadas con hilo y mostacilla que representan a 5 de las participantes que asistieron al taller 3, y en el cual escogí los colores de acuerdo con los que las participantes vestían ese día. Rodeando este círculo se encuentran los temas que se conversaron a lo largo de las sesiones estando relacionados con el ejercicio de una sexualidad no usada exclusivamente para la reproducción; una crítica a la idea de juventud femenina en donde existe una presión no sólo por poder hacerlo todo, sino tener que hacerlo todo y una reflexión sobre una sexualidad que se ejerce entre el placer y el peligro, y su relación a un concepto igualmente inestable de feminidad.

En la esquina superior izquierda en hilo rojo se encuentra mi primer intento de bordado antes de utilizarlo conscientemente como registro. Por último, se encuentran las palabras sábado en amarillo y octubre en azul que son los días en que se llevaron a cabo los talleres colectivos en 2016. Esta pieza se encuentra cosidas a las de las demás participantes, las cuales serán analizadas y contextualizadas a continuación.



---

<sup>14</sup> Fotografía de Roja bordando en el quinto taller del Costurero Documental. Tomada por Mar.

### 3. Bordar Sexualidades

La sexualidad de las mujeres jóvenes se ha convertido en un campo de conocimiento ampliamente estudiado desde la perspectiva de la salud sexual y reproductiva, la cual desde conceptos de la psicología, la salud pública y las ciencias sociales se ha comprendido como una problemática de necesaria intervención gubernamental (Checa, 2005; Lara et al, 2008; Motta Mejía, 2000; Morales, 2011; Brigeiro, 2010). Desde esta perspectiva se ha construido un marco sobre la sexualidad que privilegia el control natal y la prevención de enfermedades de transmisión sexual como base fundamental de la experiencia sexual de los jóvenes, principalmente de las mujeres jóvenes (Harrison, 2008; Holzner y Oetomo, 2004). Esto se puede evidenciar en las investigaciones institucionales realizadas en Latinoamérica y en Colombia desde la década de los noventa (Arango, 1992; Noguera, 2012) en donde los y las jóvenes son concebidos como sujetos en constante riesgo de padecer embarazos no deseados, enfermedades de transmisión sexual, abortos ilegales, violencia intrafamiliar, entre otros (Viveros, 2004b, 2006).

Esta comprensión tan particular de la sexualidad de los y las jóvenes está estrechamente ligada a un concepto de lo que significa la juventud. Desde la perspectiva de la salud, la juventud o adolescencia es construida desde una visión que la considera una etapa etaria universal que se caracteriza por su inestabilidad y dramatismo (Dávila, 2005). El sujeto joven, según estas ideas, empieza a adolecer diferentes “transformaciones de orden hormonal que obran sobre el cuerpo” (Checa, 2005) y que marcan, entre otros, el inicio de la vida reproductiva. Pese a esta visión biologicista también se dice que estos impulsos que provienen del orden fisiológico son posibles de moldear a través de pautas en los estilos de vida y pedagogías específicas (Mejía Motta, 2000; Szasz, s.f.). Así pues se configura un discurso homogéneo y naturalizado que les atribuye a las y los jóvenes una sexualidad biológica que no pueden controlar por sí mismos, y que hace necesaria la intervención profesional y gubernamental al ser un tema de salud pública (Viveros, 2004b, 2006).

En Colombia, la sexualidad principalmente de las mujeres jóvenes como problemática se puede rastrear desde la política pública relacionada con el control natal y la planificación familiar que inicia en la década de los 50's, a través de un discurso desarrollista impulsado por el gobierno norteamericano, en el cual se asoció la erradicación de la pobreza con la reducción demográfica (Morales, 2011; Noguera, 2012). Esta política se extendió a lo largo de la segunda mitad del Siglo XX en el país y cobijó a principios de la década de los 90's, a instituciones como Profamilia que de manera particular difundieron la idea de un "preocupante aumento" del embarazo adolescente, especialmente en mujeres pobres, instalando en el imaginario colectivo la especial vigilancia de la sexualidad de ciertas mujeres jóvenes en el país (Morales, 2011: 136).

Este discurso articula por tanto ideas conservadoras sobre lo que significa ser joven pero también sobre ser mujer, con pautas específicas de comportamiento sexual ligadas a concepciones morales, que instalan y reafirman también un sistema sexo/género en el que se le asigna a la masculinidad una sexualidad activa e impulsiva y a lo femenino una sexualidad pasiva y retraída, especializada en la reproducción (Rubin, 1999). La sexualidad de las mujeres jóvenes es concebida por ello con un doble filtro; en primer lugar, como jóvenes que no pueden controlar sus instintos sexuales, y en segundo término, como mujeres de las cuales se asumen tienen una sexualidad en función específica de la reproducción, y que deben aprender a manejar, a través del control de sí mismas (Melo, 2006).

Desde investigaciones con perspectiva feminista se ha buscado hacer contrapeso a éste enfoque biologicista de la salud sexual y reproductiva, virando la mirada hacia los significados que tiene la sexualidad y el erotismo para estos actores, y la manera en que los contextos culturales y los sistemas de género, etarios, raciales y de clase juegan un rol vital en su configuración (Brigeiro, 2010). En razón de lo anterior, se puede evidenciar cómo algunas investigaciones se enfocan en comprender los significados que permean un ideal de "deber ser" mujer joven, tal y como evidencia Marco Melo a través de las revistas juveniles que entendidas como dispositivos culturales normalizan dichos modelos juveniles, femeninos y sexuales de clase media (Melo, 2006). Sobre esto Luz Gabriela Arango (1992) también ha evidenciado el papel de las instituciones educativas en la transformación de las trayectorias de vida de mujeres jóvenes de sectores populares, para

quienes el embarazo y la constitución familiar se empiezan a plantear como precoz y contrario a un ideal de ascenso social y económico como un proyecto de vida socialmente aceptado.

Otras investigaciones sobre sexualidad juvenil femenina en Europa y Suráfrica muestran un interés por las formas en que las jóvenes negocian con el discurso institucional sobre la sexualidad, planteando preguntas y contradicciones que evidencian algunas posibles grietas a este sistema institucional y lineal de sexualidad, género y edad. Por ejemplo, Gordon y Lahelma (2004) evidencian las contradicciones que viven las jóvenes finlandesas que acceden a los privilegios de la adultez (independencia económica y social) pero rechazando las ideas asociadas a la adultez femenina (maternidad y familia), quienes buscan por tanto permanecer en un estado de juventud prolongada que relacionan con la capacidad de entablar diferentes relaciones sexuales y amorosas. Por otro lado, Compion y Cook (2006) argumentan que las mujeres jóvenes del Noreste de Sudáfrica invierten más tiempo en sus relaciones amorosas y sexuales que en su educación, pues está última no les asegura un ascenso social, basado en el bienestar social y económico.

Estas reflexiones permiten comprender a las mujeres jóvenes como sujetos sexuales con una agencia que no siempre es clara, visible o evidente (Quach, 2008), y a su vez una preocupación por comprender las relaciones o juegos de poder que se configuran en sus prácticas sexuales (Fassin y Galindo, 2008) y la manera en que *negocian* su sexualidad en un sistema que las concibe como sujetos necesitados de tutoría y vigilancia institucional (Correa y Petchesky, 1996; Viveros, 2004b, 2006; Ashcraft, 2006).

Esta perspectiva teórica se enlaza con la comprensión que realizo de las piezas textiles bordadas durante los talleres del Costurero Documental, entendidas para estos capítulos como piezas que representan *el tejido de conversaciones* (Bessarab y Ng'andu, 2010) entre las participantes y dan voces materiales (Barad, 2003) a las negociaciones, muchas veces desapercibidas, que ellas realizan en distintos escenarios sobre su sexualidad. En este sentido, las experiencias bordadas a continuación se entienden como la expresión de un sentir personal, a veces contradictorio o difuso, de cómo se entienden en un contexto que les exige un "gobierno de sí mismas" en términos de autocontrol (Melo, 2006, Viveros, 2004b, 2006) pero también de la búsqueda de una integridad corporal y una autonomía personal (Correa y Petchesky, 1997) que implique transformaciones, disfrute y

experiencias donde ellas mismas puedan salir beneficiadas –así sea provisoriamente– (Quach, 2008).

### 3.1 Muluc: “útero corazón”

La primera pieza bordada que representa estas tensiones es la de Muluc<sup>15</sup>. Muluc es una mujer profesional de 32 años que se considera a sí misma como joven. Trabaja en una institución de educación superior en un cargo administrativo en Bogotá, vive sola desde hace poco tiempo, y es una aficionada a bailar y montar bicicleta (y anteriormente patineta) por toda la ciudad. Se declara antimilitarista y comprometida con la causa de objeción de conciencia del servicio militar, a través de la Casa Cultural El Rehúso. Describe a su familia como conservadora, muy religiosa y ligada estrechamente al cristianismo. Ella misma gusta de estudiar la biblia con el propósito de profundizar su conocimiento sobre la espiritualidad, incluyendo también fuentes ancestrales de sabiduría sobre la naturaleza.

Muluc nos confiesa en el primer taller del Costurero que llora con mucha facilidad y que se interesó en el espacio con el propósito de tejer y compartir con otras mujeres. En el tema de sexualidad afirma que busca en sus compañeros amorosos y sexuales conexiones profundas, lo que la ha llevado a preferir estar sola por algunos periodos de tiempo en vez de establecer experiencias que considera no significativas. Desde hace aproximadamente un año ha transformado completamente su dieta adaptándola a vegetariana, como una forma radical de cuidado sobre su cuerpo y equilibrio con la naturaleza. Su sobrenombre, Muluc, es el símbolo del agua en el calendario maya, y se refiere principalmente a la fluidez, la transformación y a la fuerza.

La pieza bordada por Muluc tiene como protagonista un útero bordado sobre una espiral que colinda con un corazón; ésta figura es concebida por ella misma como un “útero corazón” que representa la resignificación de un útero concebido tradicionalmente para la reproducción de la especie. Alrededor de este útero corazón se encuentran 4 círculos equidistantes que representan para Muluc el equilibrio personal a través de los cuatro

---

<sup>15</sup> A lo largo del texto se utilizarán los sobrenombres que las mismas participantes escogieron para ser nombradas en este documento. Estos sobrenombres, sin embargo, no son fútiles, pues cobran un significado particular que se relaciona con cada uno de sus bordados y sus propias historias.

elementos fundamentales de la naturaleza a saber el agua, el fuego, el aire y la tierra. En uno de los extremos de la pieza están escritas las palabras “octubre” referentes al mes en que se bordó la pieza y “Muluc” el nombre de quien bordó. El color preponderante en esta pieza es el morado, que representa para Muluc el amor, pero también se asocia a lo femenino, al feminismo y al poder espiritual, religioso y mágico (Heller, 2013). La puntada principal usada en esta pieza es el punto cadeneta, como una metáfora de conexión entre todos los componentes bordados.



La pieza textil que realizó Muluc refleja en su conjunto un anhelo de transformación y de lo que ella quiere llegar a ser, es decir, tener la capacidad de vivir a través de la fluidez de distintos elementos espirituales, entre los que se encuentra la vivencia de una sexualidad no reproductiva, ligada estrechamente al cuidado y conocimiento de su propio cuerpo y su poder sexual. Esta comprensión le ha implicado, entre otras prácticas, realizar un baile para su útero, en donde pueda sentir y explorar sus pálpitos (de allí que lo designe como corazón), tanto los que duelen como los que dan placer. Su baile, en este sentido, tiene por objetivo comprender su útero, pues *“aunque nos enseñaron su biología durante muchos años, no conocemos nada de él”*.

Ahora bien, para contextualizar y comprender esta perspectiva sobre la sexualidad aportada por Muluc al Costurero, es necesario traer a colación el concepto de *integridad corporal* planteado por Sonia Correa y Rosalind Petchesky (1997) como fundamental en el ejercicio del derecho a la sexualidad, en el cual tener control sobre el propio cuerpo es entendido como un proceso que no está dado para las mujeres que viven en contextos conservadores como el de Muluc, sino como una condición que se busca alcanzar. Es por ello que base fundamental de la *integridad corporal* que plantea Muluc, está basada en el *tejido de narrativas de transformación*<sup>16</sup> que se materializan en el bordado de su “útero corazón”, y evidencian las imposiciones que ha sufrido sobre su cuerpo y su sexualidad y el modo como las ha venido resignificando y transformando.

Sobre ello Muluc narra para el Costurero Documental 3 experiencias que representan esa transformación en la que su cuerpo busca dejar de ser un cuerpo para los otros, y ser más un cuerpo para ella (Quach, 2008). Estas experiencias se narran retomando la figura en espiral que se encuentra en el centro de su “útero corazón”, y hace alusión al movimiento constante, no progresivo ni lineal, de su búsqueda de cambio que presenta avances y retrocesos, en tanto que *“busqué un color para resaltar esta espiral porque tiene que ver*

---

<sup>16</sup> Para este concepto retomo las categorías de *tejido de conversaciones* de Dawn Bessarab y Bridget Ng'andu (2010) y narrativas de transformación de Trang Quach (2008), a través de las cuales planteo cómo las conversaciones surgidas en el Costurero, en el sentido del *yarning* (desarrollado en el capítulo de metodología) pueden llegar a ser conversaciones y quehaceres textiles terapéuticos (Pajaczkowska, 2010), y tener la capacidad de condensar reflexiones sobre procesos de transformación en temas de sexualidad e integridad corporal.

con lo que me ha venido pasando, mi vida es una espiral, voy y vuelvo, lo he notado una y otra vez". En este sentido, sus experiencias implican negociaciones en las que no siempre sale beneficiada y se relacionan en primera medida con la decisión de no utilizar métodos anticonceptivos por considerarlos invasivos con su cuerpo. Al respecto Muluc plantea:

*Muluc: yo he tenido siempre una resistencia muy fuerte a cuidarme [planificar], solo el pensar que tengo que planificar me hace desistir de tener pareja, el único con el que medio he intentado planificar es el Jadelle [Implante subdérmico con hormonas] y a veces he usado el Postday [método anticonceptivo de emergencia], pero yo no quiero meterle nada a mi cuerpo, no quiero, no quiero, no quiero, no quiero, no quiero que eso esté en mi cuerpo, y por eso prefiero no tener parejas, porque aggg, no voy a empezar a planificar, es horrible. (Muluc, 08-10-2016).*

La posición categórica que expresa Muluc respecto al uso de métodos anticonceptivos como una de las primeras negociaciones que debe afrontar para ejercer su *integridad corporal*, presenta varias tensiones que no se terminan de resolver en su narración. Por un lado, existe de su parte una resistencia y desconfianza a utilizar métodos anticonceptivos hormonales, por sentirlos ajenos a su cuerpo, aunque los haya tenido que "medio usar" en varias ocasiones. Sobre esta tensión se han desarrollado varios debates, especialmente desde el ecofeminismo y el feminismo radical, que considera que el cuerpo de las mujeres funciona como un campo rudimentario de intervención médica (Puleo, 2008; Wajcman, 2006), que ignora sus voces y sus deseos, cuando de los efectos secundarios de medicamentos anticonceptivos se trata; llegando a subestimar síntomas como dolores de cabeza, cambios abruptos de peso e irregularidad menstrual (Correa y Petchesky, 1996). Esta incomodidad e indisposición frente a métodos anticonceptivos también fue expresado y compartido por otras participantes del Costurero:

*Antonia (27 años): yo por ejemplo llevo doce años tomando pastas, y llega un momento de la noche que me suena la alarma del celular que me recuerda que me tengo que tomar la pasta, y a mí me da rebote, me da de todo, me da mucha pereza, pero igual me la tomo porque sé que me la tengo que tomar, pero yo ya físicamente me siento enferma de pensar que me tengo que tomar la pasta, (...) pero yo no las tomo no porque diga que chévere, sino porque la ausencia de la menstruación mensualmente es un caos y si tu estas [sosteniendo relaciones sexuales] con alguien tienes que estar pendiente de tu menstruación. Por eso a veces cuando no me llega el periodo, empiezo con la neurosis y me hago todas las pruebas de embarazo, en sangre, en orina, aunque siempre dan negativo. (Antonia, 08-10-2016).*

Las dos viñetas anteriores permiten vislumbrar las tensiones que conlleva el uso o no de anticonceptivos, siendo esta experiencia parte fundamental de construir una *integridad corporal* y *autonomía personal* frente a la sexualidad. Estas decisiones recurrentes pero ambiguas las han llevado a sentir, entre otros, miedos constantes por un embarazo no deseado, desarrollando angustia y zozobra como en el caso de Antonia, o de abstinencia sexual como en el caso de Muluc. Sobre el caso de Muluc es interesante, sin embargo, que a diferencia de Antonia que llega a ver la ingesta de pastillas anticonceptivas como una obligación, Muluc realiza una negociación inicial consigo misma que la beneficia (no planificar) a cambio de suspender sus relaciones sexuales (temporalmente).

Esta negociación a través de la cual Muluc decide sobre su cuerpo y sexualidad - y que no está libre de presentar riesgos - puede comprenderse como un escape a las normas sociales de la heterosexualidad que consideran que la planificación es una responsabilidad principalmente femenina (Rich, 1996; Harrison, 2008) y que dicha responsabilidad no debe eludirse, como lo hace Muluc, sino que debe asumirse y administrarse adecuadamente (Melo, 2006). En este sentido, más allá de afirmar que la abstinencia sexual es una forma válida de ejercer autonomía corporal, planteo que es el resultado de una negociación en la cual Muluc desiste de la responsabilidad de planificar como obligación. Lo anterior no quiere decir que sea una salida sin reveses, pues como ella lo afirma en la penúltima viñeta, ha tenido que usar igualmente anticonceptivos de emergencia en algunas ocasiones.

Ahora bien, siguiendo la espiral que se encuentra en su “útero corazón” y en la búsqueda de su integridad corporal, la segunda experiencia que menciona se extiende a su capacidad de plantear y establecer pautas en sus encuentros sexuales, de manera que la satisfagan y la ayuden a sanar las heridas que su asociación entre sexualidad y culpa crearon. Al respecto Muluc plantea:

*Muluc: Actualmente estoy practicando la sexualidad sagrada y he resignificado mucho el tema de con quien quiero y con quien no quiero compartir mi sexualidad. Hace poco tuve una experiencia muy bonita con un compañero después de estar juntos porque a esa persona yo le propuse una conversación; él me dijo que para él su sexualidad era algo muy especial, y que al igual que yo no solía compartirla con personas que no fueran su pareja [estable] y nosotros no lo éramos. Pero fue bonito porque luego, a los días después ninguno de los dos tuvo culpas, ni remordimientos. (Muluc, 19-02-2017).*

*Muluc: Mi relación con la sexualidad ha sido así, una cosa de la que yo no puedo hablar; me decían “sólo puedes tener una pareja en la vida” y ha habido unos principios que desde muy pequeña me enseñaron, y me hacían sentir muy culpable y yo siempre quería explorar y luego me sentía muy culpable. En algún punto yo sentí que la esterilidad era como la consecuencia de haber hecho las cosas mal, pero yo no quería ser estéril, a veces soñaba que me arrancaban el útero, y aunque yo no quisiera tener hijos, por la religión mi imaginario era que la esterilidad era como un castigo divino. Y fue fuerte porque cuestioné mis creencias, tenía miedo, profundo miedo. (Muluc, 08-10-2016).*

La asociación que comenta Muluc que ha vivido entre sexualidad y culpa ha estado presente en el cristianismo desde la introducción de la filosofía estoica de San Pablo (Siglo I) y San Agustín (Siglo III) después de Cristo (Eisler, 2001). Desde esta corriente de pensamiento el cuerpo humano, especialmente el de la mujer, es considerado pecaminoso, demoníaco y corrupto, asociándose el placer sexual al pecado y el sufrimiento a lo sagrado (Eisler, 2011: 7). Para Muluc esta relación ha marcado fuertemente su experiencia sexual al punto que su ejercicio, como ella lo comenta, ha venido acompañado hasta hace muy poco tiempo de un sentimiento de culpabilidad a posteriori. En este contexto, la autoridad que ella puede ejercer (en términos de la posibilidad de agencia (Quach, 2008)) para proponer intercambios experienciales con su compañero sexual, se pueden entender como acciones que están a su favor, y la ayudan a sanar y fortalecer su búsqueda de integridad corporal<sup>17</sup>.

Por último, la tercera experiencia que cobija y da sentido al “útero corazón” de Muluc es el cuestionamiento a su miedo de ser estéril como un castigo por sus vivencias sexuales, y que en el cristianismo se asocia al estado de limbo que produce el pecado (Gebara, 2006). Este miedo a la esterilidad surge en Muluc por las repetidas ocasiones en que aun sosteniendo relaciones sexuales sin planificar no quedaba en embarazo. Este hecho la perturbó, y aún hoy en día la inquieta, no por su deseo de ser madre pues “yo no quiero tener hijos” sino porque encontró “la contradicción de no quiero ser mamá pero tengo miedo de ser estéril”. Este miedo se desarrolla para Muluc en un plano simbólico en el cual la fecundidad, que se representa en el bordado mismo del corazón de su “útero corazón”,

---

<sup>17</sup> La posibilidad de agencia que visibiliza Muluc para establecer conversaciones sobre su sexualidad con sus parejas sexuales, y además poder sostener relaciones sexuales sin sentir culpa, se ve limitada por la responsabilidad latente de ser ella quien se encarga de los cuidados de la anticoncepción. Esta tensión es permanente y no resuelta en el relato de Muluc.

está asociada, más que con la reproducción, con *“la capacidad creadora y creativa que te impulsa a la vida con alegría”*; capacidad que, simbólicamente, Muluc quiere conservar.

En este sentido, la importancia de la fecundidad para Muluc se basa en la resignificación simbólica de su útero como un “útero corazón”, a través de la cual interviene y transforma el órgano sobre el que pesan más regulaciones y controles, o en palabras de Pentney (2008), sobre el órgano más politizado del cuerpo humano. Este útero es entendido por Muluc no como un órgano biológico, sino como un lugar desde el cual parte su búsqueda de autoridad, y la posibilidad de plantear negociaciones y promover significados donde priman sus deseos, su creatividad, y la vida de sí misma, como expresiones de su búsqueda por la integridad y autonomía.

### **3.2 Pública: je te veux/yo te deseo**

Pública es una joven profesional puntual, dedicada y afectiva de 27 años. Actualmente trabaja en una entidad del distrito que se encarga de promover la equidad de género en la ciudad; no obstante cuando llegó al Costurero llevaba varios meses desempleada. Le gustan los oficios manuales textiles pues compartió momentos muy especiales a través de ellos con su abuelita, quien ya falleció. Hasta hace poco tiempo vivía con su compañero sentimental, pero después de una relación de 5 años y varios inconvenientes, se separaron y ahora vive nuevamente con sus padres, aunque está buscando un lugar para vivir sola. Desde hace 6 meses aproximadamente cambió su dieta a vegetariana, y se siente cada vez más contenta con esta decisión, pues lo siente como un tema de justicia y derechos de los animales. Afirma sentirse muy a gusto trabajando con mujeres y desarrollando un enfoque de género, aunque no se declara propiamente feminista.

La pieza bordada por Pública consta de dos figuras y dos frases centrales. La principal representa un cuerpo joven y femenino cosificado sobre un pedestal en mostacilla. Encima de este cuerpo se encuentra una figura que asemeja la estructura de una sombrilla, con un parche y una línea naranja conectada en su interior, la cual representa la conexión de pensamientos. La frase “je te veux” y la palabra “mío” se encuentran a lado y lado de la

figura central, expresando el propio deseo de la bordadora y contrarrestando los efectos del cuerpo cosificado. "Oct. 15 2016" es la fecha del taller más significativo para esta participante, es decir el número dos -más adelante se explicará por qué-. La palabra "Pública" es el sobrenombre de quien bordó la pieza y se refiere principalmente a la capacidad de hablar de temas que se consideran socialmente privados. El color principal de la pieza es el rojo con vetas doradas que significan para Pública la fuerza y la sexualidad femenina, pero también el poder, la felicidad y la exuberancia (Hellen, 2013). Las puntadas más usadas son el punto cadeneta que vincula el nombre y la fecha de la pieza, y el punto tallo que le da firmeza y soporte a la frase "je te veux".



La participación de Pública en el Costurero fue siempre constante, pues desde su separación afirma estar buscando espacios donde pudiera compartir con otras mujeres. Esta necesidad se vio reflejada además en su constante apoyo a la realización del Costurero, compartiéndonos alimentos, materiales y herramientas textiles<sup>18</sup> y su compromiso en todas las sesiones. No obstante, fue hacia el segundo taller del Costurero, que un evento marcó lo que Pública bordó en su pieza textil y el tejido de narraciones que de allí devinieron. Ese sábado Pública llegó con una herida sobre su nariz; pues la noche anterior estando ebria en una fiesta, se cayó sobre las escaleras del bar donde se encontraban. Esa herida, su "*cicatriz de guerra*" y algunos eventos que sucedieron esa noche le permitieron realizar una reflexión sobre el deseo sexual, y lo que significa para ella poder o no expresarlo.

En el *tejido de conversaciones* que se realizó en el Costurero Documental el aporte de Pública tuvo un carácter similar al de Muluc, desde un *tejido de narrativas de transformación*, en donde varios eventos recientes y pasados de su vida sentimental y sexual se hilan para configurar el proceso del "je te veux" de la pieza bordada. Sin embargo, la búsqueda de Pública, a diferencia de Muluc, se basa en la *igualdad* tanto de sus derechos sexuales como de sus derechos sociales (Correa y Petchesky, 1996) en los que su cuerpo pueda ser un territorio público, compartido, celebrado, cuidado y respetado por los demás, porque "*¿por qué no?*".

Para llegar a esta reflexión, Pública hila la cosificación del cuerpo de las mujeres jóvenes, que es por ella entendido como un objeto creado exclusivamente para ser visto, tocado y disfrutado por los demás. Por esta razón, el cuerpo que borda "*es muy el estereotipo*" ya que así se entiende un cuerpo femenino "*deseable, delgado, con senos protuberantes y una vagina*". Esta configuración del cuerpo femenino y juvenil cosificado que hace Pública se configura en primera instancia como resultado de una división sexual (Rubin, 1999) en la cual las mujeres son representadas como pasivas y sumisas ante el sexo, más prestas a ser disfrutadas por otros; y a su vez como jóvenes que deben cumplir con ciertos cánones

---

<sup>18</sup> De hecho, fue Pública quien me enseñó a desenroscar el dispensador de agujas que menciono en el apartado "bordar sin saber bordar".

de deseabilidad y coquetería balanceada (Melo, 2006), que incluye mantener un cuerpo delgado y una imagen social envidiable (Harris, 2003).

La primera reflexión que Pública hace sobre este cuerpo cosificado, genérico y sin rostro, se vincula, en este sentido, con la experiencia vivida esa noche en el bar justo antes de caerse, en el cual sintió que su cuerpo dejó de ser suyo momentáneamente, para ser disfrutado exclusivamente por otro:

*Pública: conocí a un tipo amigo de un amigo, lo conocí como una hora, y el tipo me dijo ven: me sacó del establecimiento y me rumbeó y yo le seguí el juego y toda la vaina, yo estaba muy prenda, casi ebria, y el tipo me empezó a manosear, en ese momento yo le seguí la cuerda, ahí pasó alguien y gritó “consígale pieza”<sup>19</sup>. En ese momento reaccioné y me fui. Esta mañana venía pensando que ese tipo realmente se aprovechó de mí, ese mismo tipo me decía “yo te quiero conquistar”, y yo también quería pero fue todo lo contrario. Yo me sentí re vulnerable ¡maldito! es como [pareciera que Pública no pudiera expresar con palabras eso que quiere decir], se da el derecho de llegar y apropiarse de mi simplemente porque estaba borracha, él no tenía por qué sacarme y manosearme así, yo no pude establecer una relación diferente con él”. (Pública, 15-10-2016).*

Como lo explica Virginie Despentes en su libro *Teoría King Kong* (2007) en nuestro actual sistema de pensamiento no es posible argumentar socialmente cómo puede ser abusada una “mujer viciosa”. A través de su propia experiencia Despentes narra cómo fue abusada sexualmente y cómo toda la culpa recayó sobre ella y sus amigas, por estar en la carretera, de noche, en minifalda y subirse al carro de unos chicos que se mostraron amables y simpáticos. En el caso de Pública, aunque ella pudo detener la situación abruptamente, el sentimiento de impotencia permaneció, cuestionándose por qué las cosas se habían desarrollado así, por qué lo que inició como una relación de coquetería y seducción terminó en una situación en la que perdió el control, y días después –según nos contó Pública en otra sesión- terminó en burlas cuando ella decidió encarar a ese “tipo”.

---

<sup>19</sup> “*Consígale pieza*” es una frase popular, peyorativa y heteronormativa que suelen gritar a las parejas que sostienen relaciones eróticas o sexuales en espacios públicos o que se consideran “inapropiados”. En esta ocasión, esa frase sirvió para que Pública detuviera una situación en la cual no estaba totalmente consciente, no obstante, también es una frase que funciona como supresión a la expresión sexual femenina, principalmente porque está dirigida al hombre de la relación, y donde se supone que es él quien decide en donde se desarrolla la actividad sexual. Tal vez es precisamente por esta razón, que Pública reacciona.

Estas experiencias que la han hecho sentir que su cuerpo es cosificado; usado para el disfrute exclusivo de otro (Quach, 2008) y que se representa en el bordado de un cuerpo “*del estereotipo*”, no la han detenido, sin embargo, en su búsqueda de la *igualdad*, representado en la frase “je te veux”, como la única forma de vivir de acuerdo con el propio deseo, pese al peligro y al miedo (Hollibaugh. 1986: 201). Por lo tanto, esta frase que en francés significa “yo te deseo”, corresponde al título de una canción original compuesta por Erik Satie y con una letra escrita por Paulette Darty en algún momento entre el año 1897 y 1902, en la cual se combina una melodía nostálgica con una letra de contenido erótico en la que el deseo de la amante está en efervescencia. Esta canción marcó una pauta muy importante para Pública, pues nos narró cómo le sorprendía que una letra tan provocativa hubiera sido interpretada por una mujer a inicios de Siglo XX. Adicionalmente, Pública se sentía identificada con esta canción por las pasiones y deseos que llegó a sentir en algún momento por quien era su compañero sentimental, y posteriormente con las otras parejas que fueron llegando, espontáneamente, a su vida. De alguna manera, esta canción la hacía sentir autorizada para sentir y buscar en otros cuerpos, “*en la espalda, me encantaba su espalda*” sensaciones de unión y éxtasis.

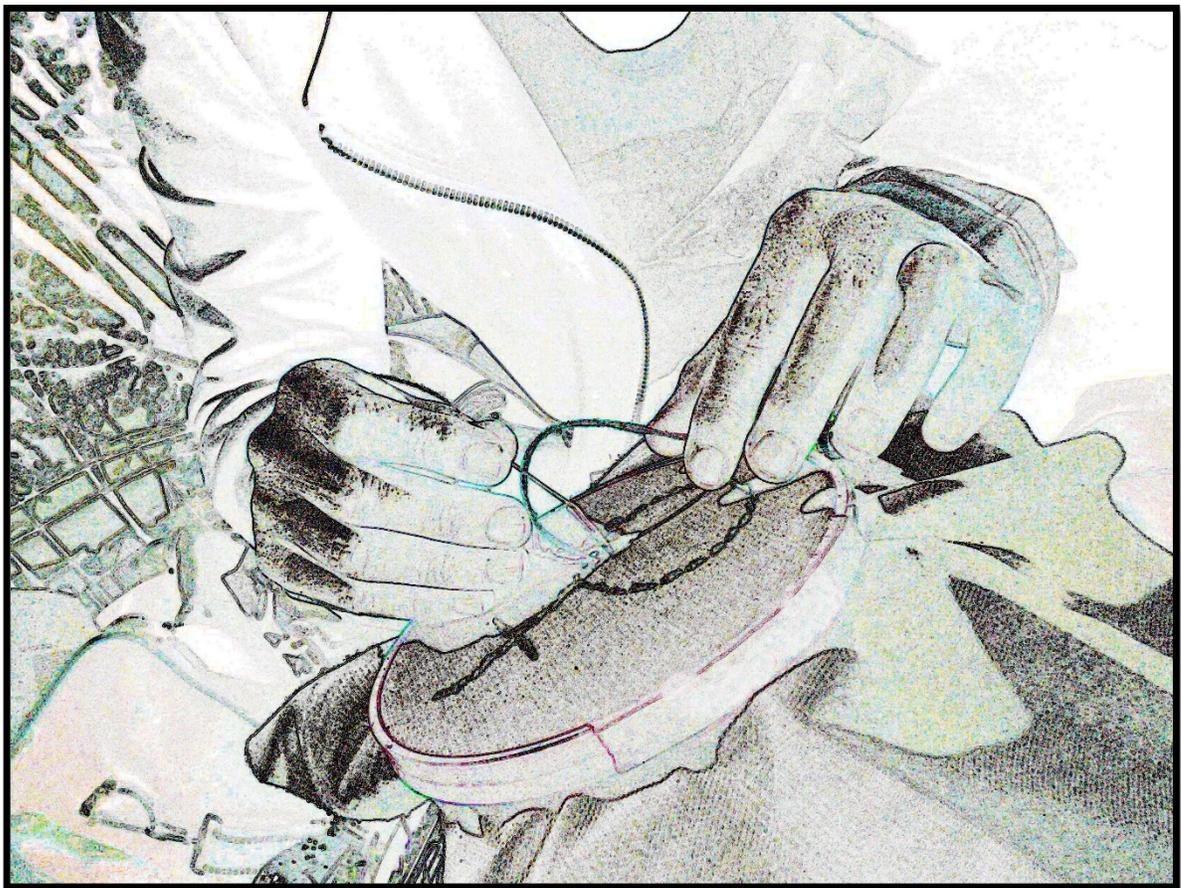
A manera de conclusión, hemos visto cómo a través del *tejido de conversaciones* que involucran las piezas bordadas por Muluc y Pública, se pueden identificar y comprender una serie de posibles agencias sexuales basadas en las variadas micro-negociaciones y luchas que dan cotidianamente las participantes en su búsqueda por la *autonomía personal* y la *integridad corporal*. No obstante, también es evidente que estas negociaciones a pequeña escala son limitadas, y se enmarcan dentro de lo que puede resultar “menos peor”: evidenciado así por ejemplo en el caso de Muluc, quien vive en la ambivalencia de rechazar el uso de anticonceptivos y la necesidad de explorar su sexualidad sin el sentimiento de culpa o miedo a la esterilidad, heredado de su tradición religiosa.

Para Muluc, estas tensiones son el resultado de una búsqueda personal e íntima de transformación y de lucha consigo misma, más que con sus parejas sexuales. De hecho, la mención que realiza a las conversaciones que puede sostener con su pareja sexual sobre su propia sexualidad, es narrada más como un hecho anecdótico que como un hecho cotidiano. La simbología que borda Muluc da cuenta de ello en varias dimensiones, pues tanto el “*útero corazón*”, como la “*espiral*” y los cuatros puntos equidistantes de equilibrio,

refieren a la búsqueda y a la aspiración de una transformación en el plano personal. Por tanto, su posibilidad de agencia como *integridad corporal* y control de su propio cuerpo se refiere constantemente a una situación propia, que depende más de las negociaciones consigo misma, que con los demás.

Por otro lado, Pública se posiciona en un plano diferente de agencia sexual que se encuentra en la *autonomía personal* que busca la *igualdad* de derechos sexuales entre mujeres y hombres, principalmente. Su bordado refiere por ello al distanciamiento de la cosificación del cuerpo femenino, el cual existe para el disfrute de los demás, más que para sí misma. La búsqueda de Pública por encontrar y tener autonomía sobre su propio cuerpo, se basa a diferencia de Muluc, en el compartirse con sus parejas sexuales y explorar su deseo, reflejado en el bordado de la frase “je te veux”. Esta negociación, sin embargo, también hace parte de una agencia sexual con posibilidad limitada, pues Pública está expuesta a que alguien más saque provecho de su exploración y deseo, sin su consentimiento.

Ambas experiencias son comprensibles dentro de un sistema actual basado más en la censura y represión de la sexualidad femenina, que en su exploración y uso propio de los placeres. Como lo plantea Mara Viveros (2004b, 2006) con el concepto de Gobierno de la Sexualidad Juvenil, actualmente se vive una época en la que prima la auto-vigilancia del comportamiento e ideales sexuales, donde se aspira que la sexualidad sea manejada de acuerdo con la racionalidad del mercado y la responsabilidad individual. En este contexto, las agencias posibles de Muluc y Pública se ubican más en un plano de resistencia a este gobierno de la sexualidad juvenil femenina que a su transformación, y que se expresan en la necesidad de entretejer redes de apoyo y amistad con otras mujeres – como el Costurero Documental – y la exploración de lenguajes comunes; así como la activación de negociaciones con sus propios miedos y deseos.



---

<sup>20</sup> Fotografía de In bordando en el segundo taller del Costurero Documental. Tomada por la autora.

## 4. Bordar Juventudes.

La categoría *juventud* ha sido tan problematizada por sus acepciones biologicistas que en la actualidad es poco común encontrar explicaciones sociológicas o antropológicas que acudan al efecto de las hormonas (Checa, 2005; Lara *et al*, 2008) para comprender la condición juvenil. Una comprensión de este tipo, utiliza más el concepto de adolescencia que de juventud, y se basa en una visión de la psicología del siglo XX que construye la condición adolescente desde un enfoque evolucionista y universal que se caracteriza por su inestabilidad y dramatismo. De hecho, la palabra *adolescencia* –que tiene una raíz etimológica similar a *adolecer*- se refiere al sufrimiento o padecimiento del individuo por su proceso psicobiológico de desarrollo (Dávila, 2005). Pese a lo anterior, el uso institucional que en la actualidad se le da al concepto juventud, sigue estando muy cercano al estereotipo anteriormente descrito (Escobar, 2004).

Desde una perspectiva sociológica, la juventud se entiende como una categoría bastante problemática y burda, al intentar “colocar bajo el mismo concepto universos sociales que no tienen nada en común” (Bourdieu, 2002: 165). Pierre Bourdieu, en este caso, se refiere a la arbitrariedad y complejidad analítica que supone buscar alinear la edad biológica con la edad social, entendiendo que la división etaria es objeto de lucha en cada sociedad, y que siempre se es joven o viejo respecto a alguien. En este sentido, la juventud más que un dato demográfico, es una categoría plástica que puede servir para justificar y legitimar un amplio y contradictorio rango de discursos, desde ver a los jóvenes como consumistas desaforados, agentes de cambio o problema de desarrollo social (Alpízar & Bernal, 2003).

De allí que para comprender qué implica la juventud en un determinado sistema etario, sea necesario entenderla desde una perspectiva interseccional, que integre otras categorías de poder como el género, la clase, la raza, entre otras formas de poder (Viveros, 2016). Esta mirada interseccional permite visibilizar, por ejemplo, cómo la categoría de juventud evoca distintos enfoques de acuerdo con las condiciones económicas de los sujetos que refiera. Tanto es así que, para Bourdieu, los “jóvenes” trabajadores y los “jóvenes”

estudiantes son tan distintos que la categoría juventud por sí sola no los logra conectar (Bourdieu, 2002: 165). Igualmente, esta mirada permite visibilizar cómo “la juventud” evoca principalmente un concepto masculino, y en donde por lo general, la experiencia de las jóvenes sólo aparece en temas específicos, como cuando se habla de sexualidad, desde la perspectiva de la salud sexual y reproductiva (Escobar, 2004: 194).

Ejemplo de esta inclinación, es esta investigación misma, que interseca la categoría de juventud, con las de feminidad y sexualidad. No obstante, más allá de querer reafirmar la existencia de la categoría de juventud, me interesa entender cómo la experiencia de ciertas mujeres, ayuda a desdibujar la juventud como una categoría definida y limitada, y la ubica en un sistema jerárquico de privilegios adultocéntricos y masculinos (Viveros, 2004b, 2006; Lesko, 2001). Esta aproximación se encuentra, por tanto, en diálogo directo con autoras como Anita Harris (2004), Angela McRobbie (2007) y Valerie Walkerdine (2003) quienes han distinguido en la intersección entre juventud, feminidad y sexualidad un sistema opresivo actualizado que se liga estrechamente a la “*chica que todo lo puede*”; un sujeto resiliente, optimista, productivo, reproductivo, autosuficiente, y en general feminizado, del ideal neoliberal.

Desde esta perspectiva, busco argumentar a través de la experiencia de Mar y Roja, dos de las participantes del Costurero Documental, como I) lo que significa ser mujer joven se presenta como un concepto difícil de definir, especialmente cuando se pregunta en contraposición, qué significa ser mujer adulta; estando en el centro de esta cuestión la maternidad y la independencia, y II) que en el cumplimiento de los requisitos de la “*chica que todo lo puede*”, pasan a segundo plano el aislamiento, los sacrificios y las contradicciones que estas chicas deben afrontar para intentar llegar a un lugar de éxito cada vez más requerido en el mundo personal, laboral y académico.

#### **4.1 Mar: siempre he sido adulta.**

Mar es una joven de 17 años, de presencia ruda, severa e impactante. Con el pelo rojo, ondulado y largo y unas botas viejas y desamarradas, llegó a la sesión número 3 del Costurero. Siendo hija única y amante de los gatos, afirmó que se enteró del Costurero

Documental por medio del Centro Cultural El Rehúso, el cual conocía por sus actividades antimilitaristas, en las que participó como parte de la coordinadora anti-fascista a la que pertenece. Quiso participar en el costurero, pues estaba interesada en conocer las experiencias de otras chicas en temas de sexualidad, y también debido a que le gusta bordar, oficio que aprendió en el colegio de monjas donde estudió. Actualmente, Mar se encuentra realizando cursos de fotografía e inglés en el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje), pues tiene como aspiración salir del país a través del programa Au Pair<sup>21</sup>, para lograr financiar sus estudios superiores en bellas artes. También por esta razón, Mar se ofreció a ayudarme con el registro fotográfico en los talleres del Costurero Documental.

Mar se describe a sí misma como una persona a la que siempre le ha tocado ser adulta, pues desde pequeña se ha responsabilizado de los problemas económicos y familiares de su hogar, llegando en una ocasión a retar a los puños a su papá para defender a su mamá. Pese a esto, Mar tiene una relación más cercana con su papá, a quien, por cierto, adora pues le ha enseñado el valor del trabajo. Ella también afirma que su condición de adulta se marcó desde pequeña pues su menarquia llegó cuando estaba aún en la escuela primaria, a los 9 años, haciendo que su cuerpo creciera de tal manera que, como historia anecdótica nos cuenta, no lograron encontrar con su mamá un vestido de primera comunión que le quedara bueno, y tuvieron que mandar a hacer uno a su talla. Estas particularidades de su vida, así como su personalidad estrambótica, han hecho que sus amigos la llamen Marciana (por extraña), y de ahí su diminutivo, Mar.

La pieza bordada por Mar se divide en tres partes; una parte negra que significa lo personal, y por ello tiene la palabra YO junto a un corazón bordado en rojo y rosado, que representa la autoestima ganada y se entiende como un *tejido de narrativas de transformación*. Además, el color negro es el favorito de Mar, pues representa para ella la libertad y la anarquía. La otra parte del bordado es rosada y refiere según Mar a la colectividad femenina; utilizando por ello símbolos “típicos” de lo femenino como el útero, el símbolo femenino, el color rosado, y el tul que asocia con lo femenino e infantil por el

---

<sup>21</sup> Como *Au Pair* se conocen los programas y las mujeres jóvenes que trabajan en países extranjeros como niñeras y asistentes domésticas, con el propósito principal de ganar dinero, aprender otro idioma y vivir un intercambio cultural. Para una mirada crítica sobre esta forma de empleo se puede consultar: Quecan, Juliana. (2017). *Experiencias de jóvenes Au Pair colombianas: inserción en las lógicas modernas de explotación del trabajo del cuidado*. Tesis sin publicar. Universidad Nacional de Colombia.

ballet. Esta asociación no es fortuita, pues el rosado a partir de la Primera Guerra Mundial se fue expandiendo como un color específicamente femenino, aunque anteriormente fuera un color infantil para los niños, debido a que el rojo era considerado un color masculino (Heller, 2013). El color rosado por sí solo no tiene, en esta ocasión, un significado potente para Mar, pero su asociación con los otros tres símbolos representa un espacio colectivo importante que ella había estado buscando, por lo que se entenderá como un *tejido de conversaciones terapéuticas*.



<sup>1</sup> Los símbolos popularmente conocidos como representación de lo masculino y lo femenino se desprenden de la mitología griega que asocia al dios Ares (el dios de la guerra) a lo masculino, y a la diosa Afrodita (diosa del amor) a lo femenino. El símbolo feminista es una reelaboración de éste último, agregando un puño alzado en la mitad y cambiando su color de rosado a violeta. Para una historia sobre cómo el violeta se convirtió en el color del feminismo se puede consultar: Heller, Eva. (2013). *Psicología del color, cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

La última parte, es una línea delgada hecha en mostacilla que se encuentra en la mitad de la pieza textil. Más allá de representar una división radical, esta línea simboliza el proceso de transformación y coexistencia de dos dimensiones; la juventud/adulthood y lo personal/colectivo. Me ocuparé primero de cómo esta línea expresa, lo contradictorio y difícil que resulta para las participantes del Costurero, definir a través de sus experiencias qué significa la juventud o encontrar un lugar para ellas dentro de la juventud.



La juventud ha sido definida como un espacio de moratoria social, propia de las sociedades en proceso de occidentalización, en donde se forma adecuadamente el ciudadano racional, objetivo y adulto. Para Nancy Lesko (2001), la idealización de la juventud se hila íntimamente con una idea de progreso, en donde la vida futura no se presenta como incierta o circunstancial; sino siempre en el camino de avanzar, mejorar, triunfar y prosperar personal, social y económicamente. Una juventud que no se dirija hacia esta línea de progreso, se concibe irremediamente como marginal y fracasada, por esta razón, se pone tanto empeño en que la moratoria social sea lenta, planificada, pensada y repensada.

Uno de los mayores inconvenientes que presenta este ideal cronológico adultocéntrico (Viveros, 2004b, 2006), es que está basado en la imagen de un cuerpo masculino que, si bien es sexual, no es reproductivo, por lo que las mujeres suelen quedar al margen de estas narrativas, en tanto no siempre pueden crecer lenta y planificadamente. Tal y como sucedió en el caso de Mar, que a los 9 años ya no entraba en los parámetros de cómo se debería ver una niña. De acuerdo con este ideal, a menos que las mujeres puedan invisibilizar temporalmente su capacidad reproductiva, seguirán permaneciendo en las márgenes del discurso y serán vistas como desviadas para su “edad” (Lesko, 2001: 135-146).

Lo anterior es cierto en distintos escenarios de la vida cotidiana, donde las participantes del Costurero que tienen hijos, no se acostumbran a escuchar los comentarios despectivos por su maternidad concebida como “temprana”. Así lo confiesa Roja:

*Roja: “una vez un profesor dijo es que “montó la maleta muy jovencita”, y unos dichos así como “saltó de la cuna a la cama”, eso es muy repetitivo, en la universidad cuando salía a tomarme algo con los compañeros y empezaban, “uy no, que mamera tener un hijo”, y se acordaban que yo estaba ahí y me voltean a mirar, “pero tú no, todos menos tú”, eso me judía tanto, me molestan mucho esas cosas que dicen, todo ese estigma que hay sobre ser mamá joven me ha choqueado mucho, porque también me encuentro con muchas feministas jóvenes que también dicen eso así, yo soy mucho de encuentros con mujeres, ahora mi compañero me cuida a mi hija mientras yo estoy por acá, pero muchas chicas no tienen quien les cuide a los hijos y los llevan, y las organizadoras empiezan a quejarse “esa vaina de los niños, si es como complicado, toca que alguien los cuide y esté pendiente de ellos”; yo les dije, si ustedes quieren trabajar con mujeres pero que no tengan hijos, como feministas están jodidas”. (Roja, 29-10-2016).*

Lo que comenta Roja además, pone sobre la mesa, cómo estos discursos sobre los caminos que se consideran precoces para las mujeres jóvenes, han influido tanto y en tan diversos espacios sociales, que incluso aquellos espacios femeninos con intencionalidades políticas, lo reafirman. Sobre esto Angela McRobbie explica que “la designación actual de “mujer joven” emerge en la lógica de la economía política global cuyas necesidades han coincidido fortuitamente en el tiempo con la demanda feminista de justicia, participación e igualdad (...) que a través de una estrategia que enfatiza el estatus no coercitivo de una feminidad altamente estilizada, exitosa, consumista [y no

reproductiva], se propague ésta como una supuesta elección personal” (McRobbie, 2007: 121-123).

En razón de lo anterior, se puede entender cómo en algunos de los círculos que frecuenta Roja, en este caso el académico y el activista, el ideal de una mujer joven, autónoma, independiente y moderna, se aleje de la maternidad como una condición que ninguna joven, en el camino del progreso, elegiría por su propia voluntad. En otras palabras, que el *tentaculoso* discurso dominante de la juventud, basado en la celebración de una moratoria social lenta, hace que el cuerpo de las mujeres -un cuerpo reproductivo- sea imposible de considerar y que frases populares como “*metió las patas*”, “*se tiró la vida*” cobren todo su peso para mujeres, como Roja, que no cumplen con lo establecido.

Ahora bien, para el caso de Mar, su concepto de juventud, y por lo tanto de adultez, está muy determinado por el discurso dominante, y sus planes y sueños a futuro están definidos por lo que no quiere (o no debe) hacer en el presente, como, por ejemplo, quedar en embarazo, en tanto *no estaría preparada*:

*Mar: “si yo quedara embarazada ahorita, yo abortaría, eso lo tengo claro. Yo no quisiera tener hijos ahorita porque uno tiene que vivir mucho primero, para que cuando uno ya sienta que está completa como mujer, que completó su vida, sus metas, y que ya se puede dedicar a alguien. Yo por ejemplo quiero viajar para disfrutar yo, y con un hijo no se puede. A mí me gustaría viajar mucho y si me quedo en el extranjero, me gustaría viajar por Europa, y cuando sienta que hice lo mío, que me puedo dedicar a alguien de lleno, porque tener un hijo para “ay mamá, me lo cuida este fin de semana que voy a salir con mis amigos”, ay no parece, que pereza”. (Mar, 15-03-2017).*

La idea de juventud femenina que aparece contraria a la maternidad en el relato compartido por Mar, se basa en un concepto de completitud femenina individualizante, en donde la propia vida se debe agotar antes de la maternidad y el establecimiento de una familia. Esta visión tan clásica de la feminidad (y ahora de las cronologías adultocéntricas), según Anita Harris (2004), se encuentra en el centro de los proyectos de vida dirigidos a las jóvenes de clase trabajadora y media, para quienes el “embarazo temprano” es concebido como una tragedia, que les impide conseguir una carrera educativa y profesional que a su vez les permita, en el futuro, una vida exitosa y una maternidad glamurosa lejana de las ayudas

estatales, pues “*la adultez [femenina] es realizarse, no depender de nadie*”, como comenta Mar<sup>22</sup>.

Ahora bien, si para Mar la diferencia más radical entre juventud y adultez está basada en la maternidad, hay otros aspectos que son fundamentales para considerarse adulta como lo el desarrollo de su cuerpo, la libertad para salir a toques de punk hasta altas horas de la noche y estar inmiscuida en las responsabilidades y problemas del hogar. No obstante, existen para Mar otras cualidades de lo adulto que son concomitantes a lo joven, sin llegar totalmente a ser uno de los dos:

*Mar: “mis papás me criaron prácticamente como un adulto, cuando era muy pequeña yo veía y estaba en las peleas, los problemas de todo tipo, y además me soltaron muy joven, a mí me gusta el punk, yo salía a toques desde los 13 años, me acostumbré a ser así (...) la adultez definitiva sería para mí el otro año, que me voy a trabajar [de Au Pair], me dan mi comida allá, me pagan allá, estudio allá, no tengo contacto con nadie de mi familia sino que voy a estar sola, eso para mí es adultez, y tendría sólo 18 años. Para la gente ser adulto es tener hijos, pero para mí son también muchas cosas más (...). (Mar, 15-03-2017).*

Estas ambivalencias entre lo que significa ser joven y ser adulta, para Gordon y Lahelma (2004) se presentan principalmente en las narrativas de mujeres de clase media que aspiran a conseguir, a través de un proyecto de vida racional y planificado, una educación y un trabajo que les asegure bienestar financiero y diversión, representado este último principalmente en viajes. En este contexto, la maternidad y los hijos, hacen retroceder estas aspiraciones individuales de progreso, y las ubica en un camino donde la adultez se visualiza sin un proyecto personal exitoso y divertido.

En otras palabras, existe una idea mixta entre juventud y adultez más emocionante y dinámica cuando la capacidad reproductiva de estas mujeres no aparece en escena, y cuando dicha capacidad aparece, estas mujeres sienten que solo les queda la aparentemente poco envidiable vida de mujeres adultas marcada por la familia y la maternidad (Gordon & Lahelma, 2004: 92-94; Du Bois-Reymond, 1998: 74). Así también

---

<sup>22</sup> De hecho, para las mujeres jóvenes de clase media poder estudiar y construir una vida alrededor de sus carreras, es central para un deseado y ansiado proyecto de independencia, aunque no siempre esté claro cómo alcanzar dichas metas (Gordon & Lahelma, 2002: 10-11).

lo expresan Canela, Marce y Roja que ven en sus referentes adultos femeninos más cercanos, estas características:

*Canela: en la juventud, hay más ese espíritu de lucha de una mujer joven, no por edad, siento que cuando uno ya está más grande, no sé, como que ya, yo veo a mis tías y a mi mamá, y ya es como más de ellas mismas, solas, la juventud es más de grupo. (Canela, 24-02-2017).*

*Marce: además, ahora que dices lo de los viajes, creo que la adultez sí está muy ligada a la familia, creo que una mujer adulta no es una que se va a viajar por el mundo sola. (Marce, 08-03-2017).*

*Roja: la persona adulta sería eso, como alguien que definitivamente se acopla a lo que le piden, a obedecer, a estar en un lugar, a producir lo que le piden, la joven no tiene eso, todavía está en la búsqueda, en la movilidad<sup>23</sup>. (Roja, 11-02-2017).*

No obstante, y pese a que en algunos aspectos la juventud y adultez, aparezcan como categorías distintas como en las anteriores viñetas, la mixtura de estas dos categorías siguen estando presentes en las experiencias de las participantes del Costurero, quedando como telón de fondo que ellas son jóvenes para algunas cosas, y adultas para otras, simultáneamente. Al respecto Pública, al igual que Mar, comentan:

*Pública: Yo me considero joven, pero también adulta en muchas cosas, por unos temas personales en mi vida, me tocó ser adulta siempre, para mí implica ser madura, pero ¿qué es ser madura? (risas), implica creo tener responsabilidades, pero ser joven también, ser adulta también implica ser joven, es decir, en ese sentido de libertad, para mí la juventud es tener una autonomía, una libertad, empezar a decidir por mis cosas, pero también implica madurez. Porque yo cuando era joven en edad era muy madura, y muy adulta, y tenía esos sueños de van a pasar un montón de cosas, de voy a hacer no sé qué, pero igual me sentía muy adulta, me tocó tomar decisiones, hacer prudencia, **hacer lo correcto**. Cuando sea adulta quiero ser lo que ahorita estoy haciendo, tomando mis decisiones, siendo prudente, pero teniendo ese sentido de autonomía y libertad que de pronto se siente cuando se es joven. En este momento soy lo que quiero ser de adulta, ¡y es ser joven! (risas) porque eso implica unas responsabilidades, pero haciéndolo con*

---

<sup>23</sup> Existe un relato en común entre las perspectivas de Canela y Roja en la cual relacionan la juventud a un momento de cambio, rebeldía, inconformismo y lucha social. Esta línea argumentativa se relaciona estrechamente con la teoría del materialismo histórico, donde se destaca el papel de la juventud en movimientos como el Mayo francés, los movimientos estudiantiles, la revolución cubana, el movimiento pacifista (Alpízar & Bernal, 2003), y actualmente también, entre los movimientos feministas.

*libertad. Siempre me ha tocado tomar decisiones muy centradas, para mí, ser joven ha implicado hacer lo correcto". (Pública, 11-03-2016).*

El elemento que más llama la atención de la aparentemente contradictoria y enredada narración de Pública, al no poder explicar claramente si es joven o adulta, es su insistencia en decir que siempre "ha hecho lo correcto". Hacer lo correcto y tomar decisiones "muy centradas" cuando era joven de edad, hace que no pueda distinguir en donde termina lo juvenil y en donde empieza lo adulto, de acuerdo con la cronología establecida. Por ello, lo joven y lo adulto aparecen desde su experiencia como dos elementos que se traslapan y que se ciñen por un proyecto de vida femenino o feminizado, donde hacer lo correcto puede referirse -aunque Pública no comparta específicamente esas experiencias- a cumplir con las expectativas femeninas socialmente establecidas. Para estas mujeres, lo joven se refiere a un ideal de libre elección entre múltiples escenarios -un ideal que se asemeja a un proyecto juvenil masculino "sin ataduras"- y desde el cual la adultez se visualiza como la aceptación de un solo proyecto, en general, poco atractivo para las participantes. No obstante, y como afirma Angela McRobbie (2007), este apego al libre albedrío de las mujeres jóvenes de clase media (estudiar, viajar, ser independientes), está basado a su vez en la coerción "de hacer lo correcto".

Por último, pero no menos importante, retomo y profundizo la primera historia anecdótica compartida por Mar acerca de la manera "rápida" en la que su cuerpo se desarrolló, y cómo parte de esta experiencia, la hizo llegar al Costurero Documental queriendo compartir su historia y buscando el apoyo de otras jóvenes. Los símbolos de su pieza textil que representan la autoestima (la palabra YO y el corazón) y la colectividad femenina (el útero, el símbolo femenino, el tul y el color rosa) se encuentran a lado y lado de los discursos cronológicos adultocéntricos, y expresan las afectaciones personales e íntimas que vivió Mar por sentirse entre lo joven y lo adulto, o en otras palabras, siendo muy grande corporalmente para lo que se establece a esa edad. Al respecto Mar narra:

*Mar: "yo pinté de negro el espejo de mi cuarto, y mi mamá se puso brava, que qué me pasaba, pero me hizo sentir mejor, y no era que me dijeran estas gorda, pero no me gustaba verme al espejo, como por la ropa, toda la ropa era pequeña, y yo me desarrollé muy joven, a los 9 ya tenía busto y me engorde, ese trauma lo tenía por mí aspecto físico y yo hice muchas cosas, de hecho ahora tengo gastritis,*

*consecuencia de tomar laxantes y vomitar tanto, yo hice muchas cosas, yo llegaba al colegio, tomaba las pastas y me iba al baño, era muy rutina, yo comía mucho en el colegio y decía “voy al baño, ya vengo”. Yo me río ahora de ser gorda y he ido superando el malestar con la comida, ahora soy como una “gorda chistosa” (risas). También por eso me interesó el Costurero, para ver si yo era la única que tenía esta inseguridad física, y por eso puse el YO y el corazón en el bordado, y es que antes yo hacía algo muy chistoso y no se lo he contado a nadie, por varios meses, yo no me quitaba la ropa cuando estaba [teniendo relaciones sexuales] con mi novio, era como no, porque estoy gorda, y él era como bueno, él me lo aceptaba y eso me dio mucha confianza al punto que dije bueno y me quite la ropa”. (Mar, 15-03-2017).*

El *tejido de narrativas de transformación* que comparte Mar con el Costurero, desde una visión satírica de sí misma, representa la manera en que ella afronta día a día su inseguridad física, al haber crecido con la idea, según la cual, su cuerpo no correspondía al de alguien de su edad social. Y el cual, bajo los patrones de belleza y delgadez concomitantes a los discursos de feminidad y juventud analizados, se convirtió en una fuente de inseguridad que progresó hacia múltiples ámbitos de su vida; afectando su salud, su autoestima y su sexualidad. Por ello, la búsqueda de una feminidad colectiva para Mar, en la cual pudiera tejer estas narrativas junto con otras, representa también *el tejido de conversaciones terapéuticas*, donde estar con otras mujeres puede ayudar en el proceso de reafirmar su autoestima y sentirse acompañada, pues como dice ella misma “es divertido conocer cómo actuó cada una de las chicas en estas distintas situaciones”.

## 4.2 Roja: ¿la chica que todo lo puede?

La primera vez que vi a Roja, fue en un taller contra el acoso callejero que se realizó en el centro La Redada Miscelánea Cultural hacia el mes de marzo de 2016, impartido por el Observatorio contra el Acoso Callejero Colombia. Puedo decir que Roja tiene esa particularidad de pasar desapercibida, hasta que empieza a hablar, pues sus palabras son seguras, directas y precisas, imposibles de ignorar. A raíz de esta primera impresión la quise invitar directamente a participar del Costurero Documental, a lo cual acepto con una única condición: que pudiera llevar a su hija a las sesiones sin ninguna restricción. Y aunque finalmente su hija solo nos acompañó durante un taller, este requerimiento me hizo

entender desde un principio que Roja era una mujer particular, de esas que no se dejan amilanar fácilmente.

Roja tiene 25 años, es profesional y vive en las afueras de la ciudad, desde donde se traslada casi todos los días de la semana a Bogotá para realizar distintas actividades laborales y activistas. Aunque confiesa que muchas de las actividades relacionadas con lo laboral se basan en la presentación de entrevistas y envío de hojas de vida, pues vive con gran inestabilidad laboral y económica. Afirmó haber aceptado participar en el Costurero Documental porque necesitaba un espacio para sí misma, pues en su vida diaria la rutina de estar ocupándose de su hija, su casa, su familia, su trabajo, su educación y su comunidad la agobiaban tanto, que afirmó estar saliendo de un estado profundo de tristeza o depresión. Pese a esto Roja posee una risa estruendosa, que retumbaba de cuando en cuando en el Costurero cuando alguna decía algo divertido, o cuando ella misma hacía sus comentarios chistosos. El sobrenombre “Roja”, por lo tanto, tiene esa particularidad de representar la fortaleza en los momentos difíciles, pues el rojo para Roja significa la sangre, la vida y el poder.

La pieza textil bordada por Roja es una de las más elaboradas y dinámicas del Costurero, pues tiene gran cantidad de símbolos y colores en su interior, escogidos en su mayoría por los contrastes que permiten. La tela principal tiene dos razones para haber sido escogida por Roja para realizar su bordado; la primera relacionada con el color y su practicidad, pues el gris es un color que para ella ya está sucio, y por lo tanto le da más libertad para trabajarlo. Y segundo, relacionado con la textura de la tela que es acolchada, y que representa la comodidad y lo acogedor, como un lugar donde Roja quisiera estar.



El símbolo principal de la pieza textil, es una figura roja feminizada con una trenza azul en la cabeza, que representa a la misma Roja. Al lado izquierdo superior se encuentra una antorcha en forma de corazón, que irradia llamas doradas; esta figura representa para Roja la sexualidad juvenil femenina que está encendida e irradia a los demás (a veces sin querer hacerlo). Al lado derecho, se encuentra un megáfono con notas musicales saliendo de su interior, y representa su capacidad para hablar y expresar sus pensamientos (así no siempre sea escuchada). En medio de estos dos símbolos se encuentra una libélula, que representa para Roja la aspiración de libertad y lograr equilibrio entre los múltiples aspectos que hacen parte de su vida y que le causan sufrimiento. Al respecto Roja comenta:

*Roja: "mientras bordada pensaba mucho en la crisis que tuve porque yo soy en la familia la que puede hacer todo, la que sabe hacer de todo, la que conoce de todo, bueno, yo fui mamá joven y seguí haciendo mi carrera, hice una carrera tecnológica, luego hice otra carrera, me metí con vainas de mujeres y hacía de todo, y llegó un punto en que yo decía "joder no quiero hacer más cosas, quiero parar", y eso fue un problema para las personas que estaban a mi alrededor, decían pero cómo, si usted es una berraca, y yo decía no, no lo soy, yo quiero dormir, quiero parar, no*

*quiero más, quiero renunciar a mi trabajo, quiero acostarme a dormir. En un tiempo hasta pensé en decirle al papá biológico de mi hija que se la llevara, no quiero hacer más, estoy cansada, estoy agotada, cómo va a ser que tengo 25 años y siento que ya no puedo más con la vida”. (Roja, 11-02-2017).*

Anita Harris y Valerie Walkerdine plantean en sus investigaciones cómo las mujeres jóvenes están cada vez más relacionadas con las aspiraciones, deseos y ansiedades de las nuevas ciudadanías en las sociedades occidentalizadas. Estas mujeres jóvenes – quienes ahora aparecen en los medios de comunicación como deseosas de vida y de nuevas oportunidades- son celebradas por su determinación particular para cumplir las metas que se proponen, su capacidad de adaptación y resiliencia ante las dificultades, y la gran confianza que poseen en sí mismas. Estas características feminizadas, se elogian específicamente en un momento en que la economía a nivel global ha pasado de brindar empleos fijos en industrias y empresas, a ofrecer trabajos de medio tiempo, casuales, temporales y con contratos de trabajo cada vez más inestables (Harris, 2004: 1- 9; Walkerdine, 2003; Arango, 2006).

En este sentido, las mujeres jóvenes se han convertido en el ideal de un sujeto flexible que se autoproduce constantemente y que puede resistir las debacles económicas asociadas al neoliberalismo. Un ejemplo de esta flexibilidad, son algunas de las actividades económicas paralelas que realiza Roja para mantener a su familia, y que se basan en la preparación de alimentos para venderlos a domicilio, pese a que es una joven profesional con un título técnico y universitario: *“en navidad preparamos pollo relleno y lo vendemos a domicilio en moto, por libras o completo a 18 mil”.*

Dentro de la narrativa desarrollada por Anita Harris, Roja hace parte de un tipo particular de chica dentro del sistema, más cercana a “la chica en riesgo/ at-risk girl” que a la “chica que todo lo puede/can-do girl”. La *chica que todo lo puede* es una joven que ha logrado superar los riesgos familiares, sociales y económicos que no la dejarían realizar todo su potencial, y logra triunfar en distintos ámbitos como el académico y el laboral; además de mantener formas estilizadas de consumo y de manejar decisiones sexuales asertivas, basadas especialmente en el retraso de la maternidad. Por otro lado, *la chica en riesgo* es una chica que no logra alcanzar el éxito académico y laboral, principalmente porque no elige adecuadamente un proyecto de vida, siendo por lo general “madre adolescente” e

inclinándose por la muy reprochada decisión, de permanecer en el ámbito familiar (Harris, 2004: 16-36).

Esta división anteriormente descrita, puede ayudar a comprender cómo es vivida cotidianamente por Roja su constante falla al cumplir los estándares de una joven “*que todo lo puede*”, pues no solamente se encuentra el hecho de escuchar repetidamente comentarios despectivos sobre su maternidad, sino también que no encaje en los patrones de consumo y estilo que una joven exitosa debe utilizar. Al respecto Roja comenta:

*Roja: “estuve en una entrevista esta semana, me llamaron para coordinadora de proyectos en una empresa, y la verdad yo no me visto formal y me llevé una ropa así muy sencillita, pero sí me habían dicho que era formal por teléfono, entonces llegué y la vieja de una me miró así, y me dijo, ¿por teléfono no te dijeron que la entrevista era formal? y yo le dije sí, sí me dijeron, pero la verdad para mí eso no es muy importante ¿puedo entrar a la entrevista?, sí, sí claro, y comenzó a preguntarme cosas así súper superficiales como ¿cómo se la lleva usted con sus compañeros? y salí así, ah bueno, ya sé que no me van a llamar. Salí así súper estresada, miran mi hoja de vida, les gusta mi hoja de vida, pero lo que importa es cómo me veo”. (Roja, 15-10-2016).*

Sobre esta experiencia narrada por Roja se puede ahondar además, cómo estos proyectos de vida exitosos para las jóvenes que “*todo lo pueden*” se basan en una forma de blanqueamiento étnico o racial, en donde cierto vestuario funciona como un marcador cultural e identitario *negativo*. Al respecto, Yuderkis Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa (2014) presentan un artículo –el cual ronda por la web sin autoría conocida- que narra la discriminación que dos mujeres indígenas y campesinas en Lima, Perú tuvieron que sufrir al entrar a la universidad, en razón principalmente de la vestimenta tradicional que usaban y que consistía en una pollera, una faja, una chompa y unos zapatos de cholita. La forma en que una de estas jóvenes enfrentó la discriminación, se asemeja también a la forma que Roja utiliza para resistir a estos preceptos de la moda, y que consiste en no asumir los códigos aparentemente “neutrales” del vestuario formal en donde su apariencia sí importe, aunque sea para señalar (contradictoriamente, una vez más) que no importa, pues lo que vale es su experiencia y conocimiento.

Igualmente, en esta misma experiencia de Roja se encuentra la importancia de su megáfono bordado, pues por la manera en que habla y se expresa sobre lo que piensa,

las personas la consideran grosera, desadaptada o inmadura, pese a que ya en muchos otros ámbitos la consideran adulta: *“mucha gente todavía piensa que estoy en una etapa de rebeldía, lo mismo que me decía mi mamá, algún día se le va a pasar, una amiga me dice “cuando crezca se va a dar cuenta de tanta bobada que dice”. No, a mí no me toman en serio, así ya trabaje, así tenga hijos”*.

La constante tensión existente entre el proyecto de vida asumido por Roja, es siempre visto en reflejo al estilo de vida de la *“chica que todo lo puede”* y que no puede alcanzar en este discurso neoliberal, por las malas decisiones que tomó (ser madre *joven*) y por las malas decisiones que sigue tomando en la actualidad (no adecuarse al estilo cosmopolita y audaz de una joven profesional). No obstante, es precisamente en la manera en que se le adjudica al individuo mismo la culpa de no alcanzar el éxito, que el discurso neoliberal logra esconder las inequidades económicas, sociales y políticas necesarias para que una mujer joven alcance y disfrute estos tan publicitados proyectos de vida.

Ahora bien, mi intención en resaltar particularmente estas dos visiones de la juventud, a saber, *la juventud como un momento clave para la integración social y la juventud como problema de desarrollo* (Alpizar & Bernal, 2003) no significa que no aparezcan otras visiones de la juventud en las *conversaciones tejidas* por Mar, Roja y las demás participantes. De hecho, existen visiones en sus relatos que muestran que sus ideas de juventud también están ligadas a un *sujeto de cambio y lucha social*; en tanto Mar y Roja han sido activistas de distintas causas contestatarias, y reivindican esta posición como una parte importante de ser joven<sup>24</sup>.

Lo anterior significa principalmente que la juventud es una categoría polifónica cuyos múltiples significados conviven simultánea y contradictoriamente, siendo para las mujeres,

---

<sup>24</sup> En la actualidad es posible identificar diferentes y variadas colectivas conformadas en su mayoría por mujeres jóvenes estudiantes y profesionales que reivindican distintas luchas anti-patriarcales y contestarías con el sistema capitalista y neoliberal. Entre ellos se puede mencionar el Observatorio Contra el Acoso Callejero, Rosarios Sin Bragas, Colectivo Blanca Villamil, Batucada La Tremenda Revoltosa, Gordas Sin Chaqueta, Polifonía, Polimorfos, Red Feminista Antimilitarista y la Red Político Artística de Mujeres Jóvenes, entre otras varias, que realizan actividades políticas de distinta naturaleza.

la juventud y la adultez, categorías que no se desligan en cierto momento de la vida, sino que de hecho, y como lo plantea Roja - así tenga ya hijos y trabajo - nunca la toman en serio, es decir, nunca puede dejar su condición de “menor de edad” social, en tanto que mujer. Igualmente, esta simultaneidad entre lo juvenil y lo adulto para las mujeres de clase media y trabajadora como Mar y Roja, también es problemática al estar basada en el marcado binarismo entre maternidad/independencia, en donde pareciese que estas categorías son radicalmente opuestas en sus relatos: una joven madre es la figura contraria a la independencia y a un proyecto de vida exitoso.

La maternidad por oposición a la independencia sólo aparece marginalizada dentro de las cronologías adultocéntricas en la etapa específica de la juventud, la cual sin embargo, no tiene límites etarios bien definidos pues pueden variar dependiendo del contexto<sup>25</sup>. Para Anita Harris (2004) la principal razón por la cual la maternidad solo se retrasa, más no se elimina de las cronologías femeninas establecidas, tiene que ver con la necesidad estatal neoliberal de que sean las mujeres mismas, quienes con sus carreras profesionales y matrimonios exitosos, se hagan cargo de los costos sociales y económicos de la reproducción, la maternidad, la crianza, la educación, etc. “Embarazos tempranos” de las *chicas en riesgo* como Roja, implican que el estado sea quien brinde un bienestar social, que bajo un modelo neoliberal se hace cada vez más necesario eliminar<sup>26</sup>.

Esta argumentación deja entrever además la dificultad, como decía Bourdieu (2002), de conectar a las “jóvenes” estudiadas con las “jóvenes” madres<sup>27</sup>, o incluso con aquellas “jóvenes” madres que no estudian, dentro de un marco analítico de proyectos de vida que se conciben drásticamente como exitosos o no. Además porque las primeras jóvenes mencionadas pueden conformar espacios de expresión pública o de conspiración íntima (como el Costurero Documental), mientras que las conversaciones de las *chicas en riesgo* siguen leyéndose bajo un manto negativo de tragedia, atraso y falencia, y cuyas objeciones

---

<sup>25</sup> Aunque se puede afirmar que en general, antes de los 18 años un embarazo se considera trágico, especialmente para las *chicas en riesgo*.

<sup>26</sup> De hecho, en algunos contextos se ha llegado a señalar a las mujeres jóvenes de embarazarse a propósito para vivir “desangrando” al estado, especialmente acusando a las jóvenes de comunidades latinas y afroamericanas estadounidenses (Harris, 2004; pp. 59-62).

<sup>27</sup> Recalco aquí varios de los episodios discriminatorios y traumáticos sufridos por Mar y por Roja en espacios familiares, laborales, académicos o activistas, en razón al tipo de juventud que han vivido.

siguen permaneciendo en las márgenes. Mi interés y mi apasionamiento al escribir este capítulo, tienen que ver principalmente con remarcar esta objeción y lograr comprender cómo las lógicas de las cronologías adultocéntricas diseñan nuestros “exitosos” proyectos de vida, basados en la tediosa tarea de *hacer lo correcto*, vivir jóvenes para unas cosas, y adultas para otras. Me gustaría pensar que tomando prestado el megáfono bordado por Roja, puedo yo también a través de estas líneas expresar mi inconformidad y frustración.



<sup>28</sup> Fotografía de Pública bordando en el cuarto taller del Costurero Documental. Tomada por la autora.

## 5. Bordar Feminidades

Tal vez, inconscientemente, dejé el capítulo de feminidad para ser el último de los tres capítulos de este trabajo, por la dificultad que me representa hablar, o autorizarme a hablar, sobre feminidad. Puede ser vergonzoso admitir que estudiando una maestría en estudios de género, sea precisamente esta categoría la que me genere más inseguridad, pues con las categorías anteriores sentía que tenía algo importante que decir, pero con la feminidad, siento la irremediable compulsión de callarme, eliminar mis palabras a medida que escribo – escribo tres palabras, borro dos, borro tres-; deshago mis puntadas sin siquiera terminarlas. Este miedo puede estar basado en una contradicción relacionada con la presión (impuesta o autoimpuesta) acerca de lo anticuado, esencialista o revisionista que puede resultar hoy en día seguir estudiando la feminidad, así como la inseguridad que me genera deshilar mi propia idea de feminidad.

En este capítulo, no solo aparecen mis aprehensiones para hablar sobre la feminidad, sino también las aprehensiones de las participantes del Costurero para responder a mis preguntas por la misma, teniendo como telón de fondo (un telón rosado con escarcha y flores para ser consecuente con mis propios miedos) lo fácil que es definir la feminidad que reconocemos como anticuada, doméstica, recatada y lo extremadamente difícil que es definir entonces una feminidad que no sea así, pero que pueda seguirse llamando abstractamente “feminidad”. Y no se trata de una afición o terquedad por seguir utilizando este término, sino porque a lo largo de los capítulos anteriores la feminidad ha permeado y estructurado todo el análisis de la sexualidad y la juventud, y no me deja de parecer curioso que al momento de hablar finalmente de la feminidad - como la categoría matizable, contradictoria, tensionante e incompleta que sé que es - me haya quedado yo misma sin palabras ante el miedo de ser (o parecer) esencialista.

Y da mucho miedo ser tachada de esencialista; hace poco tiempo Chimamanda Ngozi Adichie fue acusada en redes sociales de esencializar la feminidad al afirmar que las mujeres trans no podrían tener las mismas experiencias de opresión que tienen las mujeres no trans, y viceversa.<sup>29</sup> Lo anterior no sólo evidencia que existe una cierta tendencia a juzgar de esencialistas a las feministas africanas, sino que también refleja un poco el momento actual del feminismo en la era de Facebook y redes sociales; como lugares donde *solo* parece haber espacio para los debates inmediatos, las opiniones contundentes, y en donde tener la última palabra, ganar aprobación y popularidad se convierten también en una necesidad de la vida cotidiana, académica y política<sup>30</sup>. Creo que estas dinámicas y la sensación de observación permanente que promueven, son en parte responsables de mi miedo a escribir sobre la feminidad, cometer algún error y perder legitimidad (incluso conmigo misma).

En este contexto, ¿Podría yo hablar de la manera en que un grupo particular de mujeres jóvenes en Bogotá se reúne a hablar sobre la feminidad, sobre sus experiencias de feminidad que a veces coinciden, se adaptan o riñen con los significados establecidos?, ¿Puedo hacerlo de manera tal que no suponga un marco esencialista y dejando en claro que no pretendo encontrar una quintaesencia, ni afirmar que estas feminidades son las únicas posibles y que no están libres de contradicciones o remiendos? ¿Podría yo decir algo importante sobre la feminidad a través del bordado, sin parecer hostigantemente redundante? (toco y veo estos úteros y símbolos femeninos bordados y siento que dicen tanto sobre algo íntimo y valioso).

---

<sup>29</sup> Chimamanda Ngozi Adichie on transgender row: 'I have nothing to apologise for' En: <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/21/chimamanda-ngozi-adichie-nothing-to-apologise-for-transgender-women> Tomado el 10 de octubre de 2017.

<sup>30</sup> No sugiero con esto que las redes sociales sean negativas para el feminismo *per se*, por el contrario creo que son espacios necesarios de diseñar, producir y manejar (de hecho, fue gracias a esta red social que logré contactar a una buena parte de las participantes del Costurero Documental), más bien apunto a señalar cómo las dinámicas sociales que promueven ciertas plataformas virtuales, privilegian los diálogos inmediatistas que más que permitir la colectividad, promueven individualidades hiperconectadas e hiperenfrentadas. Un artículo interesante de reflexión sobre este tema puede ser: Facebook acabará con nosotras, en: [http://www.mentesana.es/blogs/brigitte-vasallo/comunicacion-violenta-redes-sociales\\_1355](http://www.mentesana.es/blogs/brigitte-vasallo/comunicacion-violenta-redes-sociales_1355) Tomado el 10 de octubre de 2017.

Mi propia desconfianza a hablar sobre feminidad, sin embargo, no es un miedo infundado o meramente personal, sino que se remonta a discusiones propias del feminismo, que en su lucha por evidenciar las jerarquías sociales basadas en un aparente ordenamiento sexual natural, pasan de la discusión por la diferencia de género entendida como fuente de desigualdad o como particularidad ignorada, a la discusión por la diferencia entre mujeres (Viveros, 2004<sup>a</sup>, pp. 173). En este sentido, al hablar de género se habla de una categoría en constante lucha, controversia y transformación que ha servido para evidenciar las distintas opresiones que se articulan en torno a la diferencia sexuada (Viveros, 2014), pero también para cuestionar y reevaluar los contenidos de ese lugar de opresión.

Lo anterior se condensa en la antigua, y nunca dirimida discusión, entre *el feminismo de la igualdad* y *el feminismo de la diferencia*, en tanto para las primeras, las mujeres debían llegar a ser tratadas de igual manera que sus pares masculinos, mientras que para las segundas esto reforzaría el ideal androcéntrico de invisibilizar la diferencia. Para Mara Viveros (2004<sup>a</sup>) esta discusión se puso entre paréntesis, mientras emergía una preocupación por comprender cómo la diferencia de género se intersecta con otras múltiples desigualdades, atravesado por un viejo debate binario actualizado entre las feministas antiesencialistas y las multiculturalistas norteamericanas.

Para las primeras la tarea del feminismo debe ser la deconstrucción de lo femenino y la desestabilización de las diferencias de género; por otro lado, las feministas multiculturalistas defienden las identidades de los grupos subordinados y buscan su reivindicación y articulación (Viveros, 2004<sup>a</sup>, pp. 183-184). Siguiendo a Nancy Fraser (1997) (citada en Viveros, 2004<sup>a</sup>) cada una de estas dos vertientes tiene dificultades para reconocer que no todas las posiciones de sujeto femenino son vividas con el mismo grado de opresión y por tanto no toda feminidad puede (o debe) ser deconstruida, y que, si bien el reconocimiento de la diferencia posee un valor cultural innegable, en estas posturas se suelen omitir las desigualdades sociales que le son paralelas y concomitantes.

Sobre esta discusión, los feminismos decoloniales y comunitarios también han señalado el halo etnocentrista de estas dos vertientes del feminismo que no integran las reivindicaciones de otras mujeres, como por ejemplo, las luchas de las mujeres indígenas o afrodescendientes en Latinoamérica que reclaman diferencia e igualdad, aunque en

distintos términos a los establecidos por los feminismos antiesencialista y multiculturalista. Aura Estela Cumes<sup>31</sup> (2014) afirma que los posibles “otros” feminismos parten de una premisa según la cual, no solo se debe evidenciar y luchar contra la desigualdad de género dentro de las comunidades, sino que también parte por visibilizar y reivindicar otras formas de vida, significados profundos de la existencia, que desbordan de alguna manera, lo que la categoría “género” puede expresar.

En este sentido, el género más que una respuesta dada, es una pregunta que solo encuentra solución en contextos específicos (Viveros, 2016. pp.15) que no debe dejar de lado, por ejemplo, los saberes textiles de las mujeres indígenas latinoamericanas, el conocimiento ancestral sobre el territorio y la vida comunitaria de las mujeres negras/afrodescendientes del pacífico colombiano (Lozano, 2014, pp. 335 - 352; 2016), o las negociaciones y fracasos de las mujeres jóvenes descritas anteriormente, cuyas feminidades quedan en la periferia de una feminidad burguesa o ideológica (Gómez, 2014; Lauretis, 2004).

Reivindicar los significados de una pieza textil hecha artesanalmente por mujeres indígenas o afrodescendientes en contextos particulares<sup>32</sup>, no solo implica reconocer el trabajo feminizado de costura que histórica y cotidianamente es invisibilizado (Pérez-Bustos *et al.*, 2016), sino que también implica tomar en serio lo que estas mujeres buscan o buscaban expresar con y a través de sus tejidos, no solo como oficio doméstico o pervivencia cultural, sino también como acción política situada que habla de su lugar de

---

<sup>31</sup> Es importante señalar que Aura Estela Cumes es una antropóloga feminista guatemalteca que ha apoyado y visibilizado la lucha de las mujeres mayas guatemaltecas por reclamar la propiedad intelectual sobre sus tejidos tradicionales, cuyos patrones, técnicas y significados son constantemente apropiados por diseñadores e industrias textiles de la moda. Para conocer más sobre la iniciativa de ley #5247 se puede consultar: Tras años de apropiación cultural, tejedoras mayas quieren proteger su patrimonio, en <https://es.globalvoices.org/2017/10/01/tras-anos-de-apropiacion-cultural-tejedoras-mayas-quieren-proteger-su-patrimonio/> Tomado el 10 de octubre de 2017.

<sup>32</sup> Como una forma de procurarse abrigo a sí mismas y a sus familias, las mujeres afrodescendientes en la época de la esclavitud y pos-esclavitud en Estados Unidos, diseñaron frazadas a través de la costura precaria de múltiples retazos de telas sin aparente valor, que fueron nombradas como “quilts” o colchas de retazos. Sobre la manera en que estas colchas de retazos no solo abrigan en un sentido literal, sino que también transmitían historias tradicionales africanas y en algunas ocasiones, rutas de escape y mensajes de libertad, se puede consultar: Heather D. Russell (2014). *Quilted Discourse: Writing and Resistance in African Atlantic Narratives* en: *Stitching Resistance, women, creativity, and Fiber Arts*. Solis Press.

resistencia<sup>33</sup>. La feminidad, en este sentido, no se entretiene únicamente como categoría de dominación, sino que también permite hablar de un sujeto que se construye continuamente a través de distintos tipos de poderes y contextos, donde existe más que la dualidad oprimidas/opresoras, y cuyo campo de investigación es aun prolífico (Brown, 1997).

Mi interés (y dificultad) por esbozar esta complejidad e incompletitud inherente al sujeto del feminismo, es lograr evidenciar(me) la dificultad de construir un solo marco de análisis que permita comprender por qué algunas de las participantes del Costurero, principalmente In, no quisiera relacionarse con nada que tuviera que ver con lo femenino y cómo su pieza textil bordada da cuenta de ello; y por qué Marce y Canela estuvieran tan interesadas en entender y comprender su feminidad - como un conjunto de características que estas participantes asocian a lo femenino - a través de los materiales textiles. Considero que es la capacidad de mantenerme con este hiato o problema – *staying with the trouble* – en palabras de Donna Haraway, [o mantenerme con estos úteros y símbolos femeninos bordados] lo que me permitirá autorizarme para hablar de la feminidad desde la experiencia del Costurero Documental.

## 5.1 Marce y canela: ¿habitando arquetipos femeninos?

Marce y Canela son dos chicas bastante diferentes entre sí, aunque sus piezas textiles bordadas se parecen mucho, tanto en los materiales usados como en las representaciones asociadas. Por un lado, Marce es una mujer jovial de cabello rubio desordenado y de carácter tranquilo y algo tímido, que se considera joven, aunque también admite tener

---

<sup>33</sup> Aunque este tema ya se profundizó en el capítulo metodológico, no sobra traer nuevamente a colación la importancia de comprender por qué el bordado o tejido es un lenguaje que si bien ha estado imbricado en la forma en que se ha construido ese sujeto oprimido en las relaciones de género, también es un arma de resistencia que permite empujarse junto con la feminidad hacia el abismo, hacia los márgenes. Mientras una mujer borda ejerce la peligrosa y atemorizante labor de pensar y transmitir mensajes (Parker, 2010; Prain, 2014), mostrando cómo la creatividad es esencial al pensamiento y a la reflexión; aunque el bordado haya sido concebido como un pasatiempo inútil y trivial. Por ello quien borda la feminidad se encuentra no sólo adhiriéndose a una larga tradición feminizada de trabajo manual textil, sino también actualizando los sentidos y significados tanto de la feminidad como del bordado (Parker, 2010, pp. 191).

diferentes responsabilidades consideradas adultas, como ser madre y trabajar. Marce nos comparte que hace varios años ha venido asistiendo a los denominados *círculos de mujeres*, espacios que en los últimos años han ganado popularidad entre jóvenes ciudadinas en Latinoamérica, especialmente en México (Ramírez, 2014). De hecho, durante las sesiones del Costurero, Marce nos solía relatar cómo a partir de estos círculos aprendió a apreciar y celebrar su menstruación, como parte integral de la reivindicación de una feminidad ancestral, que promueve métodos más dignos y amables con el medio ambiente para recolectar la sangre menstrual<sup>34</sup>.

Según Marce, lo que la motivó a participar en el Costurero Documental fue la relación entre feminidad y bordado, pues desde hace un tiempo había estado participando en colectivos de manualidades textiles en Bogotá donde se reivindicaban estos quehaceres tradicionalmente femeninos. Su sobrenombre Marce, a diferencia de las demás participantes, no es simbólico, sino el diminutivo de su segundo nombre.

Por otro lado, Canela es una joven universitaria y activista que se declara feminista y que participa de un colectivo universitario sobre igualdad de género y libertad sexual. Canela se caracteriza por su desenfado a la hora de hablar de su propio cuerpo, tanto de las cosas que le gustan o no le gustan de él, así como por declararse a sí misma como monógama, vegetariana y muy creyente en Dios. Se interesó en el Costurero Documental pues le gustan todos los temas relacionados con sexualidad y feminidad, así como pertenecer a varios colectivos de mujeres diversas. Durante los talleres Canela demostró un gran aprecio y cariño por su propio cuerpo pues lo considera perfecto, aunque no cumpla con los estereotipos que considera femeninos (como ser delgada) o feministas (como tener el cabello corto)<sup>35</sup>, y por ello cuida su cuerpo con gran esmero, tanto en lo físico como en lo espiritual. El nombre que Canela quería usar dentro del Costurero era Candelaria que

---

<sup>34</sup> Ejemplo de estos métodos alternativos a las toallas higiénicas y tampones son la copa menstrual, las esponjas marinas, las toallas de algodón reutilizables, bragas absorbentes, entre otros.

<sup>35</sup> Más allá de considerar que las mujeres feministas tienen por principio el cabello corto, Canela se refiere a la manera en que se asocia el cabello largo a una feminidad sumisa. Por ejemplo, a una mujer con el cabello muy largo, se les suele decir coloquial y despectivamente “virgen de pueblo”, con todas las implicaciones que ello pueda sugerir. Para Canela, el cabello largo en una mujer no significa necesariamente apego a una feminidad doméstica.

asocia a un nombre anticuado y de hechicera, sin embargo, le parecía muy largo de bordar y por ello lo acortó a Canela.

Las piezas bordadas por Marce y Canela poseen gran similitud en los materiales y colores usados donde resaltan el blanco, símbolo tradicional femenino de la nobleza y la debilidad (Heller, 2013). Este color fue elegido en el caso de Marce, en tanto era el color del paño donde se enseñaba a bordar en los colegios, especialmente en los colegios de monjas o femeninos. No hay que olvidar, como menciona Roszika Parker (2010), que el bordado a partir de la época victoriana en Europa se convirtió en el bastión de una feminidad tanto opulenta como recatada, y que aforismos como “*dechado de virtudes*” que servían para definir los valores de una *buena* mujer joven, son metáfora de los dechados textiles, en donde la bordadora presentaba sus mejores puntadas. Así mismo, el color blanco usado como telón de fondo para presentar el bordado, también proyectaba la pulcritud y limpieza moral de quien lo había realizado<sup>36</sup>. No es de extrañar, entonces, que en los colegios femeninos o de monjas, como señala Marce, se siga enseñando el bordado tradicional sobre un paño pulcro.

Pese a lo anterior, la elección de esta tela blanca también tiene una razón práctica que no corresponde únicamente a la limpieza simbólica del blanco, y que se relaciona con el contraste que permite el color blanco, iluminando así el mensaje que se quiera transmitir con los hilos coloridos. Por tanto, los siguientes colores usados por Marce que son el rojo, el rosado y el morado, son colores que resaltan ampliamente sobre la tela blanca, y que además se pueden asociar a distintas ideas sobre la feminidad. Como se explicó en capítulos anteriores el rojo se asocia al poder y a la sexualidad, y en el caso de la pieza de Marce se asocia directamente con la sangre y la menstruación. De hecho, como ella misma explica “*quería hacer [algo] con mi sangre, pensé en hacer como una mancha de sangre bordada o algo así, pero finalmente no pude y terminé escribiendo amo mi sangre*<sup>37</sup>”.

---

<sup>36</sup> Tal vez fue por esta razón que Roja, como se mencionó en el capítulo anterior, decidió bordar sobre una tela gris que ya parecía sucia, para no tener que prestarle demasiada atención a su cuidado.

<sup>37</sup> Es importante reiterar aquí las limitaciones técnicas y materiales a las que nos vimos enfrentadas durante el Costurero para plantear nuestros pensamientos o experiencias sobre las categorías trabajadas. El caso de Marce fue el más significativo en este sentido, pues de las participantes ella



La frase “amo mi sangre”, que es central en esta pieza textil, está escrita en hilo de color rojo y le permite expresar a Marce, la manera en que ha conocido y encarnado diferentes feminidades basadas en el ciclo menstrual, de acuerdo figurativamente a los ciclos lunares. Esta creencia u asociación se basa principalmente en los postulados de la gurú espiritual británica Miranda Grey, de quien Marce ha escuchado hablar a través de los círculos de

---

fue la única que enunció (aunque el bordado de todas fuera creándose por el camino) la imposibilidad de plasmar lo que tenía en mente, que era una mancha de sangre. Sin aseverar que el bordado perdió potencia, lo que sucedió al escribir la frase “amo mi sangre” fue que implanto otro sentido válido al inicialmente pensado.

mujeres a los que ha asistido, así como de literatura relacionada. Según Marce, el estudio de estas distintas feminidades le ha ayudado a sentirse a gusto en los diferentes momentos de su ciclo menstrual:

*Marce: “yo he venido interesada en el tema de la feminidad desde hace un tiempo, es que he pensado en la feminidad, y pienso en el conocimiento de lo que es ser mujer y cómo está mediado por el ciclo menstrual, estoy aprendiendo eso, el mes pasado me estuve leyendo un libro sobre el día a día de acuerdo con el ciclo, y sintiendo como conexiones chéveres como “ay sí, esto sí me pasa así”, y son cosas simples del vestir, yo antes me negaba a usar faldas [como una negación a la feminidad tradicional] y ahora las uso de vez en cuando, no hacían parte de mi repertorio, tenía una falda y la usaba como disfraz (risas) (...) Las fases de la feminidad se relacionan con 4 arquetipos femeninos que son la doncella, la hechicera, la madre y la sabia, y tiene una energía que se está usando de acuerdo con el ciclo en el mes [por ejemplo] la fase preovulatoria es la de la doncella en donde uno está muy motivado a hacer muchas cosas, con mucha energía de cumplir los objetivos, la otra fase es la ovulatoria que está relacionada con la fase de la madre, y tiene que ver con el cuidado de los demás, ser expresivo, tener en cuenta al otro, la que sigue es la premenstrual, que es la hechicera y es momento de la creatividad, de irse hacia adentro y sacar como chispas de creatividad e intuiciones, y la menstrual que es de la anciana sabia y es de recogimiento y descanso”. (Marce, 22-10-2016).*

Las 4 feminidades a las que refiere Marce son muy trabajadas y exploradas en los Círculos de Mujeres a los que asiste. Estos círculos son entendidos por María del Rosario Ramírez (2016) como rituales sincréticos en donde se integran visiones religiosas, espirituales y esotéricas que tienen como centro la reivindicación de una feminidad sagrada ancestral; la cual se encuentra en relación directa con la naturaleza. La exploración de estas feminidades se realiza a través de una espiritualidad *new age*, que retoma la idea de sacralidad femenina de la religión, pero la ubica en un lugar donde ya no existe una mujer bendita entre todas las mujeres, sino que todas las mujeres poseen ese carácter sagrado. En este sentido, esta espiritualidad aunque toma elementos religiosos, se encuentra permeada y amoldada por los propios deseos y puede llegar a oponerse a la religión misma (Ramírez, 2016, pp. 162).

Desde el trabajo de descolonización de las creencias religiosas, el movimiento amplio de mujeres indígenas mesoamericanas (Marcos, 2014), también ha brindado herramientas

para comprender la importancia de la espiritualidad para el feminismo y las luchas de las mujeres, en tanto se trata de la búsqueda de equilibrio entre dualidades fluidas, y no opuestas, de género entre hombres y mujeres, pero también entre los humanos y la naturaleza (pp. 153 – 154). De hecho, integrando la perspectiva de las teólogas ecofeministas, este movimiento ha desarrollado una visión en la cual la espiritualidad se basa en el deseo de colectividad y conexión entre todos los seres de la naturaleza, que incluye además el reconocimiento de distintas prácticas religiosas y la necesidad de comprenderlas en sus propios términos, como parte de su visión feminista (pp. 158).

De allí que para Marce, y para la corriente espiritual de los círculos de mujeres a los que asiste, los cuales toman algunos elementos de la espiritualidad del movimiento amplio de mujeres indígenas, la sangre menstrual sea celebrada, pues deja de ser un elemento contaminante, escondido o muestra de impureza (Puyana, 1999) para pasar a ser el centro de estos encuentros entre mujeres. A este viraje se le conoce dentro de los *círculos* como “el despertar femenino” y es concebido como la transformación de una era donde primó el patriarcado sobre la materia y el espíritu, hacia una era de “retorno de la diosa” donde el conocimiento y la sabiduría femenina sobre la naturaleza vuelve a ser transmitida entre mujeres y de generación en generación a través de las “casas de menstruación” (Ramírez, 2016, pp. 161).

“Amo mi sangre” cobra, por tanto, varios sentidos importantes para Marce en los cuales desearía ver su feminidad representada. Amar la sangre significa celebrar la menstruación<sup>38</sup>, como un ciclo que le permite estar a gusto con su propio cuerpo y en sintonía con las diferentes actividades que debe realizar: *“el mes pasado estuve sincronizada con la madre, estaba muy a gusto en esos días, que bonito sería si yo pudiera vivir de acuerdo con esas fases”* (Marce, 08-03-2017). No obstante, y como también lo vuelve a postular posteriormente Marce *“amar la sangre”* es una actividad virtual y deseada más que llevada a cabo en la práctica: *¡pero es muy difícil estar en sintonía con el ciclo cuando uno tiene un horario laboral de 8 o más horas diarias, y toca estar en todo, siempre*

---

<sup>38</sup> La menstruación también es celebrada por Marce, cuando llega después de un retraso, en tanto significa obviamente que no está en embarazo: *“en el momento en que empecé a escribir esta frase tenía un retraso como de 3 o 4 días, finalmente como a los 7 días llegó, entonces ya era una necesidad que me llegara (risas)”*. Esta es la única referencia, camuflada, que hace Marce sobre su sexualidad, aunque no hace parte de la idea de feminidad que desarrolla en su bordado.

*pendiente de todo! (risas)*” (Marce, 08-03-2017). En este sentido, la distancia existente entre lo que sería un ejercicio ideal de la feminidad para Marce y su cotidianidad hace bastante difícil conciliarlas en la práctica: *“cuando tuve a mi hijo, mi ritmo de vida era en verdad como si todo lo pudiera, era en la mañana levantarnos súper temprano, llevarlo a la casa de mi tía que me ayudaba a cuidarlo, luego ir a estudiar, a medio día ir a darle teta, luego llegar al trabajo, luego recogerlo por la noche y volver a la casa”* (Marce, 08-03-2017).

La feminidad de tiempos rítmicos y pausados que Marce desearía poder establecer, se ve entonces interrumpida por las múltiples actividades, que al igual que se describieron sobre Roja en el capítulo anterior, se deben realizar de acuerdo con las exigencias sociales, académicas, laborales y personales que cada día son más requeridas para las mujeres jóvenes en la economía neoliberal (Harris, 2004; Walkerdine, 2003). La feminidad que aparece en el “amar la sangre” se relaciona entonces con un anhelo de escapatoria de las rutinas diarias, y a un estado en el cual todas estas múltiples actividades se puedan realizar<sup>39</sup>, pero de acuerdo con unos ritmos que Marce considera que le son propios, a saber, los ritmos de la Doncella, la Hechicera, la Madre y la Sabía.

Siguiendo estas ideas, el tiempo para sí (que se trata de una vieja reivindicación feminista) sería fundamental para esta forma de feminidad, en tanto le permitiría a través de una actividad considerada tradicionalmente femenina realizada dentro del Costurero Documental, según Marce, estar en un ejemplo de espacio para las Hechiceras en tanto *“aquí vamos a explorar nuestra fase creativa e intuitiva que también es importante, la fase de la hechicera es muy importante, y además estamos cerca al Halloween (risas)”*.<sup>40</sup> (Marce, 22-10-2016). La importancia de la reivindicación del tiempo para sí, a través de los arquetipos femeninos, significa además una resistencia a la masculinización del tiempo y

---

<sup>39</sup> A este respecto Anita Harris (2004) propone reevaluar el paradigma de las mujeres que todo lo pueden hacer (“You can do it!”), y preguntarse más por si las mujeres todo lo deberían hacer “you must do it!”.

<sup>40</sup> Añadiría además a los comentarios de Marce, que la Hechicera también estuvo presente en el Costurero por la feminidad colectiva que en algún momento se logró establecer en el Costurero. Sobre este elemento la pieza textil de Canela dará más pistas para explorar y analizar.

las rutinas laborales, donde los cuerpos feminizados y donde las actividades de mujeres como Marce, parecen no tener cabida.

En razón de ello, el Costurero Documental, funciona como un espacio colectivo feminizado donde actividades aparentemente apolíticas, como bordar en colectivo, permiten encontrarse con las otras y explorar con los materiales textiles formas de expresarse que anteriormente no habían utilizado. La dimensión pública y política de espacios como el Costurero Documental se basan precisamente en la oportunidad de encontrarse con las otras y compartir experiencias que se consideran del ámbito privado, haciéndolas de una u otra forma públicas.<sup>41</sup>

Por último, el símbolo femenino bordado en rosado y con un corazón en la parte superior que se encuentra encima de la frase “amo mi sangre”, habla precisamente sobre los estereotipos de la feminidad, donde el rosado es el vínculo más fuerte para referirse a ese sujeto femenino que se mira con desdén: “elegí el rosado por ser un color ahí de niña, por los estereotipos culturales con el rosado” afirma Marce, y “si uno se refiere a la palabra femenino, con lo del rosado, están muy ligadas a lo que la gente piensa de lo femenino, ahí de lo rosadito” también afirma In. Y de hecho, según la investigación de Eva Heller (2013) el rosado es uno de los colores menos apreciados entre toda la tabla de colores, siendo que muchas personas (particularmente hombres) no pueden distinguir entre sus diferentes tonalidades y que (generalmente las mujeres) lo rechazan por relacionarlo con una feminidad sumisa (pp. 213)<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> El potencial de los costureros para ampliar los marcos de lo que se entiende tradicionalmente por actividad política, ha sido referenciado principalmente a través de los costureros de la memoria en Colombia, que permiten a las participantes victimizadas por el conflicto armado compartir sus experiencias de dolor y expresarlas a través de sus piezas textiles, siendo una forma esta de exigir verdad y justicia. Para profundizar en esta forma de hacer política, se puede consultar: González, Isabel. (2015) *Un derecho elaborado puntada a puntada. La Experiencia del costurero tejedoras por la memoria de Sonsón*. Revista de trabajo social N° 18 y 19 junio de 2014 pp 77-100 Universidad de Antioquia, Medellín.

<sup>42</sup> Sin embargo, el color rosado tiene significado más allá de la mala fama que se le ha creado, siendo también el color de lo erótico y lo delicioso (los dulces rosados suelen ser los más empalagosos), además de ser considerado en su tonalidad fucsia, uno de los colores más agresivos y estridentes (Heller, 2013, pp. 218-220). Este último nada parecido con la feminidad tradicional.

Ahora bien, el corazón que Marce bordó encima de ese símbolo femenino, representa la reapropiación de una feminidad optimista, y la búsqueda de una feminidad que pueda llegar a brindar alivio y seguridad frente a los ritmos de vida ajetreados que llevan varias de las participantes, especialmente Marce y Roja (aunque esta última no se vea tan interpelada por esta espiritualidad): *“cuando nos preguntaste por la feminidad yo lo pensé sobre todo en cosas negativas de ser mujer, de ser cargadas y lo bordé en el símbolo femenino, y no sé, este es un corazón que representa algo positivo, algo bonito, para mí ser mujer es bonito, me he venido preguntando qué es ser mujer, hablando, viendo y explorando lo siento como algo bonito”* (Marce, 22-10-2016) afirma Marce.

La feminidad en el caso de Marce, aunque se basa en un núcleo esencialista, en tanto recurre a la sacralización de un proceso fisiológico como la menstruación para construirse y a la concepción de lo afectivo como inherentemente positivo, también se basa en la necesidad feminista de crear espacios colectivos donde las mujeres puedan encontrar apoyo, consejo, solidaridad, comprensión y bienestar (Hurtado & Seibert, 2000). En este sentido, la feminidad particular que borda Marce dentro del Costurero, aunque no es para todas las mujeres, pues está mediada por la creencia en una cierta espiritualidad femenina, le permite a través de la apropiación de ciertos arquetipos no jerárquicos la creación de un cierto margen emancipatorio de la feminidad ideológica como único arquetipo deseable (Puleo, 2008, pp. 46).

Siguiendo con esta idea, la pieza bordada por Canela también da pistas sobre cómo ésta feminidad está basada en la idea de multiplicidad, complicidad y colectividad entre mujeres. En su pieza textil, Canela borda dos úteros, uno hecho con la tela misma y otro bordado dentro de una catrina mexicana. Éste útero bordado a su vez tiene una rama verde bordada en su interior, y encima la palabra “aquejarre” bordada en color morado. Por fuera de la catrina están escritas las palabras “octubre 29” fecha en la cual se terminó la pieza textil, junto a otra rama verde<sup>43</sup> y una libélula que –al igual que Roja en el capítulo anterior- asocia

---

<sup>43</sup> Las ramas verdes bordadas significan para Canela una reivindicación de la naturaleza, pues considera que son las etiquetas sociales las que constriñen a los individuos, mientras que la materia orgánica no lo es: *“nuestra piel, nuestros huesos son solo carbono, y el carbono es la sustancia más viva de la tabla periódica, y que nuestro cuerpo es eso y no debería estar con etiquetas, solo lo*

a la libertad, pero también a una feminidad mística e infantil que evoca principalmente a las hadas<sup>44</sup>, que son personajes femeninos mágicos muy recurrentes en la literatura de fantasía.

---

*natural, por eso hice la rama dentro del útero*". La posición expresada por Canela se relaciona con uno de los primeros debates dentro de la teoría feminista y las categorías binarias Sexo/Género y dentro de la teoría antropológica y las categorías entre Naturaleza/Cultura. La rama bordada dentro del útero se ubicaría en esta idea binaria según la cual, antes de las construcciones sociales, existe un cuerpo sin significado que es amoldado por la cultura. Para comprender cómo se ha complejizado y rebatido dicho binarismo se puede consultar: Viveros, Mara. 2004a. *El concepto de "género" y sus avatares: interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias*. En: Pensar (en) género, teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

<sup>44</sup> Los cuentos de hadas han sido fuente de revisión, apropiación y modificación por parte de escritoras y activistas feministas que han buscado cambiar los contextos patriarcales, los devenires presentes de sus personajes femeninos y la emancipación de la fantasía. Un ejemplo de ello es la colección de libros infantiles llamado "antiprincesas" de la editorial argentina Chirimbote, que recupera y presenta las biografías de mujeres latinoamericanas consideradas heroínas independientes y libres, como Violeta Parra, Frida Kahlo o Clarice Lispector. Sobre estos libros se puede obtener más información en <http://chirimbote.com.ar/antiprincesas>



Los dos úteros presentes en esta pieza textil se relacionan con la idea que maneja Canela sobre las feminidades existentes, pero también sobre las dos feminidades que la habitan en particular. Los úteros que borda son así símbolos de una feminidad múltiple que Canela celebra e interioriza, aunque sabe que no es un símbolo universal para todas las mujeres y que puede por ello tratarse más de una ficción que quiere creer:

*Canela: "a mí me encanta mi cabello largo, me fascina, cuando estoy pensando empiezo a trenzarlo, me encanta, me encantan muchas de las cosas que le han otorgado a las mujeres, como que son sabias ancestralmente, no todas creemos o somos así obvio, pero yo lo quiero creer, y me encanta creerlo, por ese tipo de cosas me encanta ser mujer y me encanta mi cuerpo, yo también he tenido unas luchas (...) y esto lo he podido construir cuestionando muchas cosas, porque yo*

*opte por feminizar mi cuerpo, (...) estoy orgullosa de mi cuerpo y de la mujer que he construido (...) sé que el símbolo del útero puede llegar a defender mucho una feminidad como natural, sí lo puedo creer, pero no por ello yo voy a [seguir una feminidad tradicional], además sé que estoy representando un útero que por ejemplo una mujer trans no va a tener (...) también estaba pensando que hay mujeres que no tienen útero, que se los han quitado, también sería una pregunta si a quienes se lo han quitado [o no tienen] lo ven como un símbolo de la feminidad. (Canela, 24-02-2017).*

Esta ficción de la feminidad que Canela quiere crear, es decir, como una posición política y deliberada sobre su feminidad, está al igual que la de Marce, basada en dos feminidades a las que puede recurrir de acuerdo con la situación, a su estado de ánimo o a cambios inconscientes. Este fraccionamiento femenino subjetivo puede ser comprendido como la dificultad de escapar de las lógicas binarias de feminidad, donde una sexualidad pasiva (o ausente) y una activa parece ser el punto de quiebre. Al respecto Canela afirma:

*Canela: que difícil tu pregunta, yo creo que uno no tiene una feminidad, sino diversas feminidades, yo siento que no puedo tener una feminidad, que mi forma de ser mujer puede variar con las experiencias, por ejemplo, los días que yo estaba bordando en el Costurero me sentía, en verdad, reproduciendo esa imagen de la mujer bordadora, una actividad muy dada a la interioridad, y después, por ejemplo, leí un artículo de cómo las mujeres se están tomando la industria pornográfica y ahí siento una cosa diferente, una feminidad más dada a la sexualidad, hay días en que rechazo la feminidad por completo, eso pasa sobre todo cuando tengo cólicos menstruales (risas) ¡gracias útero por existir y por destruirte, creeré que este es un ciclo donde destruí cosas negativas, pero a veces siento me hubiera gustado tener testículos! (risas). A veces habito mi cuerpo con un cariño muy grande, a veces con mucho fastidio, y creo que mi feminidad está en constante cambio, me parece muy feo hablar de una sola feminidad, que uno sólo tiene una feminidad, yo creo en las feminidades, si hay feminidades distintas en las personas porque uno no puede tener distintas feminidades en un solo cuerpo, y eso depende mucho del estado de ánimo, de la situación, de la compañía, tú no te vas a mostrar de la misma manera con todo el mundo, así no lo planees. (Canela, 24-02-2017).*

Por último, pero no menos importante, la palabra “aquelarre” escrita/bordada en morado, refiere a lo que coloquialmente se conoce como una reunión de brujas. El morado como se comentó en el primer capítulo, está asociado al poder espiritual, mágico y a lo femenino, y por tanto es un color simbólico importante que, además de ser el color del feminismo, ayuda a marcar la sororidad que Canela busca expresar como una parte potencial y

colectiva de la feminidad, y que sintió en el último taller del Costurero cuando nos reunimos alrededor de la comida y la música a bordar:

Canela: *“yo puse “aquelarre” porque es una vaina de sororidad, así le decían a la reunión de las brujas, y las brujas son sabiduría, esta experiencia fue un aquelarre para mí, en este lugar que también tiene un aura muy linda, el bordado, la comida, la música, fue muy especial”*. (Canela, 24-02-2017).

El arquetipo de la bruja y el aquelarre se refiere a una imagen femenina muy poderosa que se remonta al movimiento herético en la Edad Media en Europa, en el cual, las mujeres herejes tenían los mismos derechos que los hombres y podían deambular, predicar, bautizar, vivir con hombres bajo ningún sacramento y en comunidad con otras mujeres sin autoridad masculina o monástica (Federici, 2004). Esta imagen femenina llena de poder<sup>45</sup> vinculó a las participantes, especialmente a Canela, a sentirse en conexión especial con las otras mujeres del Costurero, en donde el bordado les permitió reunirse, conocerse e intercambiar conocimiento sin ningún propósito más allá que esos mismos: *“el hecho de compartir con más mujeres y ver la diversidad de mujeres que somos, eso me parece buenísimo”* afirma Marce, o como Pública decía antes de nuestra última reunión *“antes que todo, yo quiero decir algo para que quede grabado, y es que este espacio fue muy terapéutico, son muchas cosas que yo pensaba, pienso y seguiré pensando, pero que me construyeron con otras visiones de mujer aquí”*, y como la misma Mar planteaba *“es divertido conocer cómo actuó cada una de las chicas en distintas situaciones”*<sup>4647</sup>.

---

<sup>45</sup> Es probable que de los cuatro arquetipos señalados por Marce, el arquetipo de la bruja sea el que más se haya incorporado a la teoría y práctica política feminista. Frases de la lucha popular feminista como “somos las hijas de las brujas que no pudiste quemar” lo confirman. Igualmente, la reivindicación de las brujas también se encuentra en la academia y en la teoría feminista que a través del “giro emocional” o del “giro afectivo” se anuncian como “el retorno de las brujas”. Para profundizar sobre este tema se puede consultar: López, Helena. *Emociones, afectividad, feminismo. Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea*. México: UAM-A, 257-275.

<sup>46</sup> Sobre cómo el bordado y los costureros permiten crear una feminidad colectiva, vinculada a las genealogías femeninas se puede consultar: Pérez-Bustos, T., & Chocontá Piraquive, A. (2017). Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica. En XVI Congreso de Antropología en Colombia/ V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología. Bogotá, Colombia.

<sup>47</sup> Es importante señalar aquí que el alcance transformador de estos encuentros colectivos, aunque fueron limitados en el tiempo por las congestionadas rutinas de las participantes (entre ellas las propias responsabilidades académicas y laborales de la investigadora), no se disolvieron al terminar

Ahora bien, para ayudar a mantenerme con el problema de la feminidad, una de las participantes llamada *In* siempre estuvo presente, difiriendo y alejándose de los significados de feminidad que eran bordados por las demás participantes y que describí anteriormente. Tal vez, afilando su propia visión de observadora participante, en su pieza textil *In* bordó tanto su propio significado sobre una feminidad masculina, así como la feminidad múltiple y escindida que, tal vez compartiendo mi miedo, no quería que se esencializara dentro del Costurero. Creo que, sin embargo, *In* terminó bordando ese sujeto femenino que no le agradaba demasiado, como parte de un sujeto también fragmentado. A continuación explico por qué.

## 5.2 *In*: feminidad masculina

*In* es una estudiante universitaria interesada en temas de sexualidad, feminismo y activismo académico. De carácter fuerte y seco, aunque simpático, su participación en el costurero documental estuvo motivada por la comprensión del nexo entre bordado y sexualidad; no obstante, a medida que avanzaban los talleres la relación de *In* con los temas tratados durante el costurero se fue volviendo más bien escéptica, pues afirmaba no sentirse identificada con varias de las problemáticas bordadas, especialmente aquellas que tenían que ver con anticonceptivos, miedo al embarazo o relaciones de pareja, y en general a temas que le parecían propios de una feminidad tradicional y heterosexual.

Por ello me comentó en una sesión personal de bordado que su relación con la sexualidad siempre era placentera y que no se sentía muy cómoda con aquellas actitudes, prácticas o expresiones cercanas a una sexualidad pasiva y sumisa, elementos que *In* sentía que se repetían constantemente en las conversaciones tejidas durante el costurero. Pese a lo anterior o tal vez por ello mismo, *In* no logró sentirse suficientemente en confianza para conversar abiertamente sobre sus propias experiencias de la sexualidad, la juventud y la feminidad.

---

los talleres del Costurero Documental, sino que algunas de las participantes siguieron en contacto y reuniéndose, con la participación o no de quien fuera la investigadora.

Sin embargo, en su pieza textil *In* logró representar sus silencios o incomodidades frente a las temáticas tratadas (aunque sus conversaciones fueran cortas), bordando la unión del símbolo femenino y el símbolo masculino aprovechando para ello los colores blanco, rojo y azul; colores de alto contraste simbólico (“elegí el color de la tela blanca, porque llama mucho la atención con el rojo y el azul”) siendo que los últimos dos expresan, precisamente, esa tensión binaria clásica entre lo masculino/femenino, lo activo/pasivo, lo caliente/frío y la pasión/razón (Heller, 2013, p. 37). Deliberadamente *In* escogió estos dos colores fuertes, buscando alejarse de los colores usados por las otras participantes que desde su punto de vista, eran muy estereotipadamente femeninos:

*In*: “la mayoría de ellas usa una tonalidad rosa, una tonalidad muy rosa, muy con estas cositas, adornos, a mí en realidad, la mía es simple, porque estas tienen muchos adornos, y muchas cosas de... lo femenino... del rosado, ellas están muy ligadas a lo que la gente piensa de lo femenino, al rosado, a la chaquira, como que yo sentí un poco eso, sin que eso sea malo, sino que me pareció, en general de todas”. (*In*, 05-03-2017).

Por lo anterior, el bordado del símbolo masculino/femenino atravesado con tres astas, representa para *In* la fractura de los estereotipos de género (particularmente de la feminidad), en donde ella prefiere vivir en la simultaneidad de lo femenino y lo masculino, de acuerdo con las distintas circunstancias. Y es por ello, además, que su sobrenombre – *In* – es neutral, y no refiere como tal a un nombre femenino o masculino: “me puse “*In*” porque me gustan mucho los nombres que no se remiten directamente a mujeres u hombres, sino como un lugar intermedio”.



La pieza textil que bordó In, con el símbolo femenino/masculino cortado por tres astas, da cuenta de una abstracción bordada a través de la cual ella reflexiona sobre la multiplicidad de ese sujeto femenino fragmentado, descrito en el apartado anterior. A la vez da también cuenta de su propia concepción de feminidad, permeada fuertemente por la presencia de la masculinidad como sexualidad activa. Y aunque In no nos explica en qué consiste esa sexualidad activa y masculinidad que se construye paralelamente a su feminidad, sí es clara en expresar con sus palabras que esta feminidad rechaza todo aquello que sea el estereotipo de lo femenino, alejándose por ello del color rosado, las flores, los adornos de la pieza textil y los úteros: *“ni mi feminidad ni me sexualidad están ligadas al útero y a la*

*reproducción (...) sino al deseo y al placer*”, negando así mismo las conversaciones sobre los temas que considera tradicionalmente femeninos dentro del Costurero.

En este sentido, el bordado de In se puede comprender como una feminidad que al momento que se deshilacha se está entretejiendo, en tanto “la construcción del género se efectúa también mediante su deconstrucción” (Lauretis, 2000, pp. 206), y la cual se realiza dentro del marco de una feminidad masculina que se construye sobre la idea de la rudeza, aspereza, indelicadeza, jovialidad y una sexualidad placentera. Esta figura ha sido descrita en la literatura anglosajona como *tomboy*, la cual refiere a una figura liminal y marginal desde la cual algunas mujeres jóvenes han podido explorar actitudes, expresiones y estilos que se consideran esencialmente masculinos (Skerski, 2011).

*In: “Bordé el símbolo de la mujer pero no totalmente completo, en el sentido de que, hay muchas ideas, imaginarios y experiencias que atraviesan el tema de la feminidad, por eso lo hice así incompleto; aquí le puse varios punticos, que se pueden interpretar como flores, pero no, no son flores, son varios puntos, que van atravesando qué es ser mujer (...) y en relación al símbolo masculino, porque hay una parte masculina que hace parte de la mujer, porque uno siempre tiene un lado como muy femenino, pero también un lado masculino, así mucha gente diga que no, a mí me parece importante, lo masculino y lo femenino no son oposiciones sino que van juntos, yo siempre he pensado que uno tiene las dos cosas”. (In, 15-10-2016).*

Por tanto, la feminidad masculina que borda In a través de esta mixtura de los símbolos femenino y masculino, representa en primer lugar, un rechazo total a toda referencia a una feminidad estereotipada, es decir un alejamiento radical de la Mujer como ideología. Y por otro lado, se trata de una feminidad que intenta rechazar el binarismo u oposición radical de los roles de género establecidos, en donde lo masculino y lo femenino no se contraponen; no obstante, esta aparente mixtura se presenta más como una tensión que como una solución, pues pareciese que desde el tejido de conversaciones de In no hay un lugar para la sexualidad desde una feminidad no masculinizada, notándose esto en su rechazo a los bordados de Marce y Canela. En este sentido, la feminidad de In se ubica en un nivel distinto a la feminidad expresada por Marce y Canela, en tanto ellas buscan encontrar un rango amplio de margen dentro de la feminidad misma (donde la sexualidad no aparece claramente articulada), mientras que In explora lo que existe entre la feminidad

y la masculinidad, en relación con una sexualidad placentera (aunque no sepamos exactamente a qué tipo de placeres refiere).

A modo de conclusión se puede afirmar que las preguntas encaminadas a comprender otras formas de feminidad que se alejan de la Mujer como ideología, son posibles de responder siempre que se entiendan como fragmentadas e incluso contradictorias como las de Marce, Canela e In. En el contexto de estas participantes, además, la *feminidad positiva* aparece como “una ficción que se quiere creer” y que sirve, como en el caso de Marce y Canela, para resistir a las rutinas cotidianas que desvalorizan los tiempos para sí; y que pueden ser tiempos valiosos tanto individual como colectivamente con otras jóvenes. Sobresale por ello la necesidad de una espiritualidad o conocimiento trascendental relacionado con una idea cíclica y sagrada de la feminidad, que sea aliada para resistir a las rutinas de la vida pública masculina en la cual estas mujeres jóvenes se encuentran insertas. Los costureros por tanto, tienen ese potencial, de organizar y promover espacios de colectividad femenina.

No obstante, este tipo de tejido de conversaciones no deja de suscitar preguntas, pues aunque en este contexto las feminidades aparezcan como un “juego de performances” usados conscientemente por las participantes para lograr ciertos objetivos (como el encuentro con otras mujeres a través del bordado) siguen estando presentes lógicas binarias en las que, por ejemplo, la sexualidad no aparece clara o profundamente dentro de los cuatro arquetipos o dentro de la feminidad masculina descrita. Lo anterior no se encuentra presente posiblemente por varias razones; en primer lugar, porque las participantes no vieron la necesidad de a-bordar temas de su sexualidad para hablar sobre su idea de feminidad (como en el caso de Marce), o no se sintieron en confianza para hablar de su sexualidad más allá de recalcar que era placentera y por tanto se alejaba de los úteros bordados (como en el caso de In), o que no creyeran, como Canela, que el arquetipo de la bordadora (que en su relato es parecido al de la hechicera) le permitiera hablar de la sexualidad, como sí se lo permitía el “arquetipo” de la actriz porno.

Pareciese que los úteros y símbolos femeninos bordados que hablan de la posibilidad de una feminidad consciente de sí, se alejan tanto de la reproducción de la especie (en la juventud), que terminan alejándose también de la sexualidad misma, la cual aparece tímidamente en algunos momentos de las conversaciones como insinuaciones o provocaciones. Por ejemplo, la menstruación que Marce y Canela recalcan en varios

puntos como parte importante de su feminidad, aparece casi siempre con un uso más metafórico que literal acerca de la capacidad de cambio y renovación, exceptuando un comentario pequeño que realiza pícaramente Marce (pie de página 41), en el cual su menstruación le anuncia que no está en embarazo, como una forma modesta de compartimos algo sobre su vida sexual. La feminidad que estas jóvenes pueden conversar a través de sus bordados, se encuentra en una lógica binaria donde la sexualidad se retrae para hablar de lo femenino, quedándonos de alguna manera en el estereotipo de la mujer bordadora.

Esta particularidad, sin embargo, no se da tanto por la carga feminizada y domesticada del bordado (pues como se mostró en el capítulo metodológico existen distintas iniciativas en diferentes latitudes que utilizan el lenguaje textil y humorístico para enviar mensajes certeros sobre la sexualidad y la feminidad), sino por el ejercicio mismo que les planteé a las participantes y que consistía en bordar lo que significaba para ellas mismas ser mujer joven. A través de esta pregunta y la premura de poder conversar con los materiales textiles, más que una respuesta elaborada y premeditada, se elaboró como una solución cotidiana frente a un problema extraordinario. Lo anterior lo entiendo como una posibilidad y una base de trabajo para profundizar en un futuro, donde podríamos a partir de las primeras piezas bordadas bordar otras, reflexionando sobre estos primeros significados de la feminidad.

## 6. Colcha de retazos: a modo de conclusión.



A lo largo de estos capítulos he buscado fundamentalmente dos cosas; lograr comprender qué sucedió en el Costurero Documental y cómo ello que sucedió, me permitió profundizar en los significados que tenían las categorías sexualidad, juventud y feminidad para un grupo de mujeres jóvenes estudiantes y profesionales en la ciudad de Bogotá. El tejido de conversaciones que de allí resultó se convirtió en el corazón de esta investigación, en la cual se buscó analizar varias piezas textiles que respondían a una serie de preguntas sobre qué significaba para las participantes estas tres categorías. Igualmente, la posibilidad de reunirnos por un periodo específico (aunque irregular) de tiempo, se convirtió paralelamente en una pregunta de reflexión sobre qué significaba que un grupo de mujeres jóvenes se encontrara en colectivo a bordar estas preguntas.

Esta condición reflexiva le brinda al Costurero Documental la potencialidad de dialogar con otros costureros con intencionalidad política que existen en Colombia, los cuales en su mayoría, están conformados por mujeres adultas y mayores, quienes buscan tejer y bordar la memoria sobre el conflicto armado en nuestro país. La posibilidad de encontrarse con otras, y dedicarse un tiempo para sí mismas (en compañía), se convierte para estas mujeres en una estrategia de resistencia ante el olvido, el silencio y el aislamiento que produce la guerra para quienes la han vivido de cerca, y también para quienes la hemos vivido de lejos. El Costurero Documental, tiene por tanto, también esta capacidad de convocar y reunir a mujeres, en este caso jóvenes, a hablar sobre el ejercicio de sus derechos sexuales y reproductivos.

Lo anterior abre un puente intergeneracional entre diferentes mujeres, quienes pueden virtualmente encontrarse a través de sus bordados, y exponer diferentes realidades que las afectan desde un lenguaje textil que les es común (aunque las primeras sean expertas bordadoras, y las segundas aprendices). Esto debido a que las mujeres jóvenes que participaron en este costurero, también están viviendo la guerra; una guerra contra las mujeres -en palabras de Rita Laura Segato (2016)- en la cual los derechos que se creían ya ganados, como por ejemplo la emancipación parcial de las mujeres de la familia nuclear y tradicional, ha venido en rápido retroceso a través de la reacción patriarcal ante la llamada "ideología de género".

De hecho, no es casualidad que sea el ingreso a la familia, y a la vida denominada como adulta, lo que genere tanto malestar entre las participantes, quienes a veces prefieren

imaginarse en el futuro en escenarios distintos y más “divertidos” que la conformación de una familia; pero a su vez también deseando y buscando estrategias para escapar de sus obligaciones rutinarias, relacionadas con el trabajo y la educación institucional que son presentados, en el escenario neoliberal, como caminos “adecuados” para entrar a la vida adulta femenina. Esta tensión contradictoria no está por fuera de la “reacomodación” patriarcal, pues aunque la fuerza laboral a nivel global se haya feminizado, el aumento de la participación de las mujeres en el mercado mundial de trabajo se ha hecho en condiciones precarias, que incluyen trabajos inestables, subcontratación y bajos salarios (Cobo, 2011).

Estos contextos afectan especialmente a las mujeres jóvenes de contextos periféricos, que ascendiendo socialmente y tornándose privilegiadas a través de la consecución (o intento) de un proyecto de vida “correcto”, no logran acceder a los beneficios que les fueron prometidos; como la independencia económica, social y familiar que se representa, a su vez, en un desligamiento de la maternidad y en un cierto disfrute sexual. La baja capacidad de negociación sexual que poseen varias de las participantes del Costurero Documental, evidencia que en algunos sectores sociales medios de Bogotá, más que el desarrollo de una agencia sexual de las mujeres jóvenes, se da una negociación a nivel individual, en donde se administran las decisiones sobre el propio cuerpo y su disfrute, más como una forma de autogobierno de la sexualidad que de su liberación (Viveros, 2004b, 2006). Esto visibiliza el repliegue de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres jóvenes, y con ello la autonomía precaria y condicionada que tienen para elegir el rumbo de sus propias vidas.

Es posible por ello que los significados bordados en el Costurero Documental, no se alejen tanto de las historias sobre la guerra que se bordan en otros costureros, donde se teje la precariedad social y se intenta remendar el tejido social. A través de las elecciones de los colores de los hilos y las telas, las participantes expresaron sus pequeñas y limitadas negociaciones consigo mismas y con las y los demás; en medio de un contexto donde sus acciones pueden ser comprendidas más como actos de resistencia que de transformación, ante una arremetida que afecta la igualdad y la libertad para los grupos subordinados en razón del género y/o la sexualidad, principalmente a raíz de los acontecimientos relacionados con la no refrendación de los Acuerdos de Paz en 2016. Como afirmó José Fernando Serrano en la conferencia organizada por la Escuela de Estudios de Género, llamada “*Hacer y deshacer la ideología de género*” el 17 de noviembre de 2016, nos

encontramos ante un momento en que el país quiere arriesgarse a pensar un nuevo contrato social, más no un nuevo contrato sexual.

En este contexto, la importancia y la necesidad feminista de reunirse, conocerse y acompañarse con otras mujeres jóvenes a través del hacer textil no es menor, pues allí se sostienen los hilos rotos y el caos, utilizando la metáfora textil que desarrolla Tania Pérez-Bustos *et al.*, (2016), para hablar sobre la producción de conocimiento. Sostener el tejido refiere en este caso, a la capacidad de las participantes de *tejer narrativas de transformación y conversaciones terapéuticas*, en donde sus acciones y decisiones cotidianas cobren sentido dentro de un entramado de feminidad, sexualidad y juventud que les exige progresar hacia el camino del éxito individual. A través del *tejido de conversaciones terapéuticas* varias de las participantes lograron expresar y compartir en sus bordados sus procesos y pequeñas luchas, para llegar a momentos de valoración propia y de reconocimiento en las narrativas y bordados de las demás. Es por ello que I) la acción de tejer es pensada como un acto colectivo más que individual dentro del Costurero Documental, y II) que siempre se haya recurrido a las *conversaciones* sostenidas entre las participantes, incluyendo la investigadora, para comprender las piezas textiles.

Ahora bien, como base analítica de esta investigación se utilizó la interseccionalidad de las categorías sexualidad, juventud y feminidad para comprender el entramado existente de distintas formas de poder, y cómo afectan la vida de las participantes del Costurero Documental. Lo anterior significó, siguiendo los planteamientos de Wendy Brown (1997), que la intersección de estas categorías no se realizó como una acumulación de formas de poder, ni como el intento de encontrar o comprender a un sujeto completamente oprimido o privilegiado, a través del cruce de esta matriz. El acercamiento a estas categorías por separado en cada uno de los capítulos, permitió por el contrario, comprender cómo cada categoría se vale de distintas estrategias para construir la subjetividad de las participantes.

Lo anterior significa que cada tipo de poder se constituye de manera diferente, y por tanto, necesita de marcos analíticos distintos para comprenderse (Brown, 1997, pp. 4). En el cruce de las categorías sexualidad, juventud y feminidad, se resaltaron distintas experiencias que aunque conectadas, no pueden subsumirse o resumirse las unas en las otras. En este caso, la categoría de juventud que articula la sexualidad y la feminidad,

permitió explorar dinámicas sociales claves para comprender el momento actual en el que las mujeres de la periferia se están insertando (o están siendo insertas) al sistema neoliberal. Esta particularidad da cuenta de la importancia de incluir la condición etaria en los análisis interseccionales, en los cuales la edad sólo se visibiliza cuando los sujetos a investigar son “jóvenes”, “niños” o “ancianos” es decir, los “otros” dentro de las cronologías establecidas, y en donde la adultez aparece como una condición aparentemente neutral y sin significancia.

Más que buscar añadir una categoría a la matriz de dominación pues no se trata -como se refirió en los párrafos anteriores- de buscar la totalidad de un marco analítico prescriptivo que nos permita trazar un mapa de la opresión o el privilegio en su completitud (Viveros, 2016); se trata de entender cómo la articulación con la edad permite dar otros matices y expandir ciertas reflexiones que se creían ya estériles, como la sexualidad juvenil femenina por su iterativo enfoque salubrista. Lo anterior refiere además a que no es suficiente con integrar nuevas categorías de opresión o privilegio al enfoque interseccional, sino también cuestionar las mismas categorías con las que se trabaja y no darlas por hechas, pues así como el género debe permanecer como una pregunta abierta a ser contestada a través de contextos específicos, también lo son la sexualidad, la juventud, la religión, la raza, la nacionalidad, el especismo o las transiciones políticas (como la colombiana).

Utilizo la colcha de retazos como metáfora textil de las conclusiones de esta investigación, pues me interesa resaltar tres rasgos distintivos principales; en primera instancia como una forma de visibilizar el acto de remiendo de las diferentes categorías que no están ya desarticuladas en la realidad o en la subjetividad misma, motivo por el cual, es necesario entretejerlas o hacerlas en el oficio de la investigación, abriendo la posibilidad de destejer los remiendos, cambiar su orden y/o agregar unos nuevos. En consecuencia, y como segunda instancia, esto permite visibilizar el papel de quien investiga en estos procesos, pues es quien decide en qué sentido organizar los retazos y cómo recortarlos o coserlos, lo que implica en mi caso una actitud o acercamiento distinto a cada categoría por las emociones que me suscitaba, entre ellas la curiosidad, el apasionamiento o el miedo por trabajarlas. Así como también, la posibilidad de utilizar ciertos bordados, como el simbolismo del megáfono, para atar mi propia voz a lo largo de este manuscrito. Por último, pero no menos importante, utilizar la colcha de retazos como metáfora, literal y simbólica, me permite pensar en la importancia de las resistencias cotidianas y a veces insignificantes, pues como las colchas de retazos diseñadas por las mujeres

afrodescendientes americanas, la unión de las insignificancias puede sostenernos en los momentos más difíciles. Es esto lo que me inspira a seguir por un camino feminista, la posibilidad de abrigarnos con nuestras insignificancias, para resistir y escapar a la reacción patriarcal.

## Bibliografía

Alpízar, Lydia & Bernal, Marina. (2003). La construcción social de las juventudes. *Última Década*. No. 19, CIDPA Viña del Mar. Pp. 105-123.

Arango, Luz Gabriela. (1992). Estatus adolescente y valores asociados con la maternidad y la sexualidad en sectores populares de Bogotá. En D. Fassin, A.-C. Defossez y M. Viveros (eds.). *Mujeres de los Andes, condiciones de vida y salud*. Instituto francés de estudios Andinos IFEA. Universidad Externado de Colombia.

Arango, Luz Gabriela. (2006). Los modos de transición a la edad adulta y Lógicas individuales en los relatos biográficos. En *Jóvenes en la universidad. Género, clase e identidad profesional*. Siglo del Hombre Editores. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Arlander, Annette (2014). De la interacción a la intra-acción en la performance del paisaje. En B. Revelles benavente, Ana M. González ramos, K. Nardini (coord.). *Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica*. Artnodes. N.º 14, p. 26-34. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n14-arlander/n14-arlander-es>

Ashcraft, Catherine. (2006). Ready or not...? Teen sexuality and the troubling discourse of readiness. *Anthropology & Education Quarterly*, Vol. 37, N. 4 (Dec., 2006), pp. 328-346.

Bacic, Roberta. (s.f.). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Hechos del Callejon*. Revista del Programa Naciones Unidas para el Desarrollo (PDNUD). [http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras\\_chilenas.pdf](http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_chilenas.pdf)

Bargetz, Brigitte. (2009). The politics of the Everyday: A feminist Revision. *IWM Junior Fellow's Conference* in June 2008. Tomado el 11 de junio de 2017:

<http://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxiv/the-politics-of-the-everyday/>

Bessarab, Dawn y Ng'and, Bridget. (2010). Yarning about Yarning as a Legitimate in Indigenous Research. *International Journal of Critical Indigenous Studies*. Vol. 3, N. 1, pp. 37 - 50.

Bourdieu, Pierre. (2002). La "juventud" no es más que una palabra. En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, Conalculta.

Brigeiro, Mauro (Coord.). (2010). La problematización de la sexualidad de adolescentes y jóvenes. En M.A. Melo, C. Rivera, M.A. Rodríguez. *La investigación sobre sexualidad en Colombia (1990-2004): balance bibliográfico*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Género: Río de Janeiro: Centro latinoamericano en sexualidad y derechos humanos, (CLAM).

Brown, Wendy. (1997). The impossibility of women's studies. *differences: A journal of feminist cultural studies*. No. 9 (3). Pp. 79 – 101.

Checa, Susana. (2005). Implicancias del género en la construcción de la sexualidad adolescente [Versión Electrónica] *Anales de la educación común*, N. 1, 1-8. Obtenido en marzo 3 de 2012 de <http://areasgyr.files.wordpress.com/2011/03/genero-identidad-adoles.pdf>

Cobo, Rosa. (2011). Globalización capitalista y servidumbres de género. *Hacia una nueva política sexual: Las mujeres ante la reacción patriarcal*. Los libros de la Catarata. Madrid.

Compion, Sara y Cook, Susan. (2006). Young "women of Phokeng": strategies for survival in contemporary south Africa. *Agenda: empowering women for gender equity*, N. 68, culture. pp. 95-103.

Correa, Sonia & Petchesky, Rosalind. (1996). Direitos sexuais e reproductivos: uma perspectiva feminista. *Physis*. Revista saúde coletiva, Rio de Janeiro, 6 (1/2): 147 – 177.

Cumes, Aura Estela. (2014) Multiculturalismo, género y feminismos: mujeres diversas, luchas complejas. En Y. Espinoza, D. Gómez, K. Ochoa, (eds.) *Tejiendo de otro modo:*

*Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad del Cauca. Popayán.

Dávila, Oscar. (2005). Adolescencia y juventud: de las nociones a los abordajes. *Última década*. N. 21. CIDPA Valparaíso. Diciembre. Pp. 83-104.

De Lauretis, Teresa (2004) La tecnología del género. En C. Millán, A. Estrada (eds.), *Pensar (en) género, teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Pp. 202 – 233.

Despentes, Virgine. (2007). Imposible violar a una mujer tan viciosa. En *Teoría King Kong*. Editorial Melusina. España. Pp. 29 – 49.

Doolan, Elizabeth. (2016). Textiles of Change: How Arpilleras can Expand Traditional Definitions of Records. *Interactions*. UCLA Journal of Education and Information Studies, 12(1), 1–14. <http://doi.org/10.5811/westjem.2011.5.6700>

Du Bois-Reymond, Manuela (1998). “I don’t want to Commit Myself Yet” Young People’s Life Concepts. *Journal of Youth Studies*. Vol. 1. Pp. 63 – 79.

Eisler, Riane. (2001). Política del Cuerpo. *Cons-pirando. Revista latinoamericana de ecofeminismo, espiritualidad y teología*. No. 37. Septiembre. Pp. 3-9.

Escobar, Manuel. (Coord). (2004) *Estado del arte del conocimiento producido sobre jóvenes en Colombia 1985 – 2003*. Universidad Central. Departamento de Investigaciones DIUC.

Espinoza, Yuderkis & Gómez, Diana & Ocho, Karina (eds). (2014). La pollera como frontera: migración a la ciudad, la universidad y la negociación de la identidad étnico-clasista. En *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad del Cauca. Popayán.

Fassin, Eric. (2008). Somnolencia de Foucault. Violencia sexual, consentimiento y poder. *Estudios sociológicos*, V. XXVI, N. 76, enero-abril, 2008, pp. 165-177.

Federici, Silvia. (2004). Las mujeres y la herejía. En *Caliban y la Bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños. Madrid.

Gebara, Ivone. (2006). El limbo y el placer: los límites de lo erótico en lo cotidiano. *Conspirando. Revista latinoamericana de ecofeminismo, espiritualidad y teología*. N. 53. Agosto. Pp. 11-16.

Gordon, Tuula & Lahelam, Elina. (2002). Becoming an adult: Possibilities and Limitations – dreams and fears. *Young*. V. 10. Pp. 2 – 18.

Gordon, Tuula & Lahelma, Elina. (2004). Who wants to be a woman? Young women's reflections on transitions to adulthood. *Feminist Review*, N. 78, Empirical interrogations: gender, "race" and class. Pp. 80-98.

Groeneveld, Elizabeth. (2016). "Join the Knitting Revolution": Third-Wave Feminist Magazines and the Politics of Domesticity. *Canadian Review of American Studies/Revue Canadienne d'études américaines* 40, N. 2. Pp. 259 – 277.

Guber, Rosana. (2001). La observación participante. En *La etnografía, Método, Campo y Reflexividad*. Grupo Editorial Norma. Colombia.

Haraway, Donna. (1991). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres, la reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer. (Pp. 313 – 346). Madrid.

Harris, Anita. (2004). *Future Girl. Young women in the twenty-first century*. Routledge. New York and London.

Harrison, Abigail. (2008). Hidden Love: sexual ideologies and relationship ideals among Rural South African Adolescents in the Context of HIV/AIDS. *Culture, Health & Sexuality*, Vol. 10, N. 2 (Feb., 2008), pp. 175-189.

Heller, Eva. (2004). *Psicología del Color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona.

Hollibaugh, Amber. (1989). El deseo del futuro: la esperanza radical en la pasión y el placer En C. Vance (comp.), *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Editorial Revolución, Madrid.

Holzner, Brigitte & Oetomo, Déde. (2004). Youth, Sexuality and sex education messages in Indonesia: Issues of Desire and control. *Reproductive health matters*, Vol. 12, N. 23, sexuality, rights and social justice (May, 2004), pp. 40-49.

Hurtado, Josefina & Seibert, Ute. (2000). Introducción: Acerca de ritos y poderes. *Conspirando. Revista feminista de ecofeminismo, espiritualidad y teología*. Vol. 34.

Lara, Consuelo et al. (2008). La sexualidad frente a la sociedad. Espacio para la expresión erótica de los jóvenes universitarios. Educación integral de la sexualidad. En G. Careaga (Coord.) *Memorias del 1er encuentro latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad*. México, 2008.

Lesko, Nancy. (2001). Before their Time, Teenage mothers violate the order of proper development. En *Act Your Age! A cultural construction of adolescence*. Routledge Falmer. New York.

Lozano, Betty Ruth. (2014). El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia. En Y. Espinoza, D. Gómez, K. Ochoa, (eds.) *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad del Cauca. Popayán.

Lozano, Betty Ruth. (2016). *Tejiendo con retazos de memorias insurgencias epistémicas de mujeres negras/afrocolombianas. Aportes a un feminismo negro decolonial*. Tesis de doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Universidad Andina Simón Bolívar. Tesis publicar. Ecuador.

Marcos, Sylvia. (2014). La espiritualidad de las mujeres indígenas mesoamericanas: descolonizando las creencias religiosas. En Y. Espinoza, D. Gómez, K. Ochoa, (eds.) *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad del Cauca. Popayán.

McRobbie, Angela & Golubov, Nattie (2010). ¿Las chicas arriba? Las mujeres jóvenes y el contrato sexual posfeminista. *Debate Feminista* Vol. 41. Pp. 113 - 135.

Melo, Marco. (2006). Representaciones de la sexualidad en las revistas femeninas juveniles. En M, Viveros (ed.), *Saberes, culturas y derechos sexuales en Colombia*. Tercer

Mundo Editores del Grupo TM s.a. Centro Latinoamericano de Sexualidad y Derechos humanos CIAM, Centro de Estudios Sociales Ces. Bogotá.

Morales, María Carolina. (2011). Entre el control y la autonomía: políticas de salud sexual de jóvenes y mujeres en Colombia, 1964 – 1991. *Avances en enfermería.*, Vol. XXIX, N. 1. Pp. 130-142.

Motta-Mejía, Inés. (2000). Presentación, Introducción y Conceptualización básica. En *Dinámicas, ritmos y significados de la sexualidad juvenil*. Programa La Casa; CESO Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia.

Noguera, Claudia. (2012). Imágenes de la mujer en la Política Nacional de Salud Sexual y Reproductiva de Colombia, 2003 – 2006. *La manzana de la discordia*, Enero – junio, 2012 Vol. 7, N. 1. Pp. 73-79.

Parker, Rozsika. (2010). *The subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. I.B. Tauris & Co Ltd. New York.

Pentney, Beth Ann. (2008). Feminism, Activism, and Knitting: Are the Fibre Arts a Viable for Feminist Political Action? *Thirdspace: a journal of feminist theory & culture*. Vol. 8, No. 1.

Pérez-Bustos, Tania. & Márquez, Sara. (2015). Aprendiendo a bordar: reflexiones desde el campo sobre el oficio de bordar y de investigar. *Horizontes antropológicos*, porto alegre, año 21, N. 44. Pp. 279-308.

Pérez-Bustos, Tania; Tobar-Roa, Victoria; Márquez-Gutiérrez, Sara. (2016). Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. *Antípodas*. N. 26. Universidad de los Andes.

Prain, Leanne. (2014). *Strange Material: Storytelling through textiles*. Arsenal Pulp Presse. Vancouver, Canadá.

Puleo, Alicia. (2008). Libertad, igualdad, sostenibilidad, por un ecofeminismo ilustrado. *Isegoria*. Revista de Filosofía, Moral y Política. Vol. 38. Pp. 39 – 59.

Puyana Villamizar, Yolanda. (1999) ¿Será verdad que me llegó el diablo? Percepciones y prácticas sobre la menstruación de un grupo de mujeres de sectores populares. *Otras Palabras...* “mujeres, mitos e imaginarios”. Vol. 6. Pp. 98 – 105.

Quach, Trang. (2008). Femininity and Sexual Agency among Young Unmarried Women in Hanoi. *Culture, Health & Sexuality*, Vol. 10, Research and Health in Vietnam (Jun., 2008).

Ramírez, María del Rosario (2014). La espiritualidad femenina de los círculos de mujeres. En *Conflitti Sociali e Religione Nel Mediterraneo, Riflessioni teoriche e studi di caso*. Mauro Pagliali Editore. Pp. 157 – 164.

Raquel, Pelta. (2012). Craftivismo: artesanía para hacer lo que se pueda hacer. Tomado de: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3513>

Rich, Adrienne (1999) La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. En M. Navarro, C. Stimpson (Comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. Pp. 159-211.

Rubin, Gayle. 1999 (1975). El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo. En M. Lamas (Comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. UNAM – PUEG – Miguel Ángel Porrúa. México.

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

Segato, Rita Laura. (2016). Introducción. En *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños. Madrid.

Skerski, Jamie. (2011). Tomboy Chic: Re-fashioning Gender Rebellion. *Journal of Lesbian Studies*. Vol. 15. Pp. 466 – 479.

Springgay, Stephanie. (2010). Knitting as an Aesthetic of Civic Engagement: Re-conceptualizing Feminist Pedagogy through Touch. *Feminist Teacher*. Vol. 20, N. 2. Pp. 111- 123.

Szasz, Ivonne. (2004). El discurso de las Ciencias Sociales sobre las sexualidades. En Caceres et al (eds.), *Ciudadanía sexual en América Latina: Abriendo el debate*. (Pp. 65-75). Universidad Peruana Cayetano Heredia.

Tabet, Paola. (2005). Las manos, los instrumentos, las armas. En O. Curiel, J. Falquet, & (Comp) (Eds.), *El Patriarcado al Desnudo*. Tres feministas materialistas (pp. 57–129). Brecha Lésbica.

Vance, Carole (Comp.) (1989). Introducción. En *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Editorial Revolución, S.A.L. Madrid.

Viveros, Mara. (2004<sup>a</sup>). El concepto de “género” y sus avatares: interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias. En C. Millán, A. Estrada (eds.), *Pensar (en) género, teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Pp. 171 – 193.

Viveros, Mara. (2004b). El Gobierno de la Sexualidad Juvenil y la gestión de las diferencias. Reflexiones a partir de un estudio de caso colombiano. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 40, enero-diciembre 2004. Pp. 155-184.

Viveros, Mara. (2006). Políticas de sexualidad juvenil y diferencias étnico-raciales en Colombia: reflexiones a partir de un estudio de caso. *Estudios Feministas*, Florianópolis. Vol. 14, N. 1. Pp. 149 – 168.

Viveros, Mara. (2014). “Sex/Gender”. *The oxford handbook of feminist theory*, Edited by Lisa Disch and Mary Hawkesworth. Oxford university press.

Viveros, Mara. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista* Vol. 52. Pp. 1 – 17.

Wajcman, Judy. (2006). La intencionalidad masculina con respecto a la tecnología. En *El Tecnofeminismo*. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la mujer. Pp. 21 – 48.

Walkerdine, Valerie. (2003). Reclassifying Upward Mobility: Femininity and the neo-liberal subject. *Gender and Education*. Vol. 15. Pp. 237 – 248.