



Entrelazar las memorias: interpretación de relatos textiles de firmantes de paz, sus familiares y vecinos en el marco del posacuerdo en Colombia

Camila Londoño Román
camila.londonor@udea.edu.co

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filóloga hispanista

Asesora
Mg. Diana Carolina Toro Henao

Pregrado Filología Hispánica
Facultad de Comunicaciones y Filología
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

2022

*A mi familia, mis amigos, mi asesora, mis maestros,
quienes me han acompañado desde el amor en este proceso
que más que un proyecto académico
resulta ser trama y urdimbre de un camino de vida.*

Agradecimientos

Dejo aquí unas *gracias* que puedan durar en el tiempo, en las que se deje constancia de que esto que se firma con mi nombre tiene entretejidas muchas personas que han dejado en mis palabras gran parte de su esencia.

Agradezco profundamente a la profesora Beatriz Arias López, quien me recibió en el entramado del proyecto *(Des)tejiendo miradas*, que fue horizonte de este trabajo y oportunidad de construir con mujeres convencidas de la resistencia en medio de las grietas del país.

Agradezco a mi madre, fuerza eterna de mi vida; a mi hermana, por su hermosa complicidad; a mi padre, por su aliento; a Andrés, que ha acompañado mis ideas, mis dudas y mis certezas con su amor; a Carolina Toro, mi asesora, que ha guiado mis pasos y mis palabras con su admirable inteligencia; a mis amigos, por ser abrazo y refugio; a Carlos Hernando Rivas que fue hilo y aguja en este bordado; a Jorge León Correa y Juan David Gómez, maestros que desde temprana edad tejieron en mí una vocación humanística; a Luis Carlos Toro, que permitió que en su curso pudiera imaginarme la Filología como un mundo más amplio para explorar sus posibilidades investigativas; a Desde el 12, que ha trazado camino en estas búsquedas de justicia.

Finalmente, al Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia por los dineros recibidos.

Con mirada y sonrisa sincera, a cada uno mi amor y mi más profundo agradecimiento.

Contenido

Presentación	5
Capítulo I: Puntadas para desarrollar el concepto de <i>narrativa textil</i>	6
1.1 La historia entre tramas y urdimbres.....	7
1.2 Hilar la memoria y las resistencias.....	8
1.3 Coser nuevas posibilidades	11
1.4 Cadeneta de la <i>narrativa textil</i>	12
1.5 Entramar la narrativa textil desde la filología	15
Capítulo II. Mutatá y Dabeiba: entre roturas y tejidos	18
2.1 La violencia deshilvana los territorios: antecedentes en Mutatá y Dabeiba	19
2.2 Una región en disputa.....	19
2.3 Tejer la confianza para el Acuerdo de Paz	21
2.4 Volver a entrelazar la vida en sociedad.....	22
Capítulo III. Interpretación textil: leer las puntadas de relatos textiles	25
3.1 Trenzar los hilos para una interpretación de los relatos textiles	25
3.2. Trama y urdimbre en la interpretación de relatos textiles.....	26
3.2.1 Puntadas de reconciliación.....	27
3.2.2 Destejer miedos y urdir la esperanza	33
3.2.3 Tejer la maternidad	39
Remate: a modo de conclusión	42
Referencias	45

Entrelazar las memorias: interpretación de relatos textiles de firmantes de paz, sus familiares y vecinos en el marco del posacuerdo en Colombia

Presentación

La pregunta: *qué hacer* en un contexto social y político tan convulso como el colombiano es reiterativa y, más aún, en el ámbito académico en el que se adopta como postura personal un deber ser que promulga su relación con la sociedad y el interés de su transformación hacia un entorno donde habite la justicia.

Este proyecto pretende ser una puntada en ese *qué hacer* desde la academia en tiempos en los que la violencia política y social continúa, día a día, destejiendo vidas en el país. Es un aporte en el entramado de verdades y memorias que, poco a poco, han surgido y que es necesario conocer para generar una mayor comprensión social. Por esto se realiza un proceso de interpretación de tres relatos textiles que hacen parte del libro *(Des)tejiendo miradas: hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia* (2020), realizados por firmantes de paz de las FARC – EP, sus familiares y vecinos en dos espacios de reinserción: la Nueva Área de Reincorporación (NAR) en San José de León - Mutatá y en el Antiguo Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación (AETCR) Jacobo Arango en Dabeiba. Para ello se desarrolló una metodología de análisis que toma elementos de Erwin Panofsky (1983), Roland Barthes (1970) y Rudolf Arnheim (1954) con el fin de dar cuenta de aquello que está contenido en el relato textil y que hace parte de memorias que se están construyendo en el contexto del posacuerdo en Colombia.

En el Capítulo I (Puntadas para desarrollar el concepto de narrativa textil) se presenta un breve recorrido histórico en el que se da cuenta del camino de las prácticas textiles como materialidades que transmiten elementos identitarios, ideológicos y cosmogónicos, lo que permite sustentarlas como un *acto de comunicación* bajo los planteamientos de Roman Jakobson (1984) y Catherine Kerbrat-Orecchioni (1997). Posteriormente se realiza una clarificación conceptual alrededor del concepto *narrativa* y se especifica qué se entiende en este proyecto por *narrativa textil*, lo que da entrada a precisar el concepto de *narración* y de *relato*.

En el Capítulo II (Mutatá y Dabeiba: entre roturas y tejido) se da cuenta del contexto político y social en relación con el conflicto armado en los municipios de Mutatá y Dabeiba y el

proceso de paz entre las FARC-EP y el Estado Colombiano, con el fin de comprender dinámicas propias del país y de los territorios en los que se crearon los bordados que son necesarias para el proceso interpretativo de tres piezas, el cual se realiza en el Capítulo III (Interpretación textil: leer las puntadas de relatos textiles) se a partir de las herramientas metodológicas de Erwin Panofsky (1983), Roland Barthes (1970) y Rudolf Arnheim (1954) que permiten entretener un proceso que va desde la descripción y el análisis de elementos de los bordados hasta la relación de estos en la interpretación.

Finalmente, en el último apartado (Remate: a modo de conclusión) se evidencia cómo los relatos textiles interpretados contribuyen a la construcción de memorias colectivas y subterráneas en Colombia, generando vínculos de empatía con las pluralidades ideológicas que hacen parte del tejido del país.

Capítulo I: Puntadas para desarrollar el concepto de *narrativa textil*

Como seres humanos hemos buscado a lo largo de la historia diversas formas de comunicar nuestras sensaciones e ideas: pinturas rupestres, cerámica, el tallado en cuernos, la música, la literatura, la poesía, la danza, el performance, la pintura, los murales, entre muchas otras herramientas en las que se encuentran, también, las prácticas textiles como un elemento que cumple fines utilitarios, artísticos y narrativos. De la identificación de esta última característica se desprende el presente proyecto de investigación y la necesidad, en este capítulo, de aportar en la construcción del concepto de *narrativa textil*.

Para comenzar a entenderlo será necesario adentrarse en sus dos componentes. Por una parte, saber qué son las prácticas textiles y su función narrativa a lo largo de la historia, y por otra, conocer los elementos teóricos acerca de la narrativa y la narración con el fin de aunar las relaciones entre ambos.

En primer lugar, las prácticas textiles comprenden diversas técnicas como el bordado, tejido, crochet, apliques, macramé, quilting, costura, arpillería, entre otras formas. Con hilo, lana y fibras vegetales a partir del telar o del entrelazamiento de agujas se da forma a expresiones culturales tan diversas como la vestimenta, la decoración de espacios, la construcción de lugares habitables, recipientes y la posibilidad de narrar hechos, ideas o sentires, que es aquello que compete en este análisis.

1.1 La historia entre tramas y urdimbres

Durante milenios los elementos derivados de las prácticas textiles han acompañado la vida humana. Se tiene conocimiento —según indicios arqueológicos en las cuevas de Potok en Eslovenia— que hace 40.000 años los seres humanos utilizaban agujas hechas con hueso y que hace 60.000 años ya se hacían cuerdas con hilos de materias vegetales para fabricar herramientas de supervivencia (Universidad de Burgos, 2022). Paulatinamente, esta práctica se instaló en la cotidianidad del ser humano, tanto que su uso pasó de tener únicamente fines de supervivencia a cumplir fines artísticos, decorativos y, lo que nos atañe, narrativos. Es el caso, por ejemplo, de la civilización egipcia, que enterraba sus muertos momificados y los cubría con tapices que representaban elementos propios, “resumían también códigos culturales, elementos de comunicación no verbal y significaciones sociales distintivas, dando cuenta diacrónicamente de los procesos sociales en la sociedad egipcia” (González, Acevedo, Cases, & Valenzuela, 2016, p. 176). Por su parte, para la cultura griega clásica el tejido también cumplía una importante labor, representada en la mitología con personajes como las Moiras que tejen el hilo del destino humano; Ariadna, quien posee el ovillo que guía en el laberinto del Minotauro a Teseo; Penélope, que tejía y destejía un sudario para el rey Laertes; Atenea, patrona de las hilanderas, tejedoras y bordadoras, que en una disputa con Aracne “tejió la escena de su propia victoria sobre Poseidón en los orígenes de la fundación de Atenas, mientras que el tapiz de Aracne representaba varios episodios de infidelidades de los dioses olímpicos” (Guerrero, 2012, p. 117) figurando, de esta manera, historias anecdóticas por medio del tejido. Por otro lado, la iglesia católica en la Edad Media también reconoció la importante fuente de transmisión de conocimiento que eran los tapices, sobre todo para la gran población que no sabía leer, por lo que los recintos religiosos eran decorados con ellos. Véase, por ejemplo, el *Tapiz del Apocalipsis*, realizado a finales del siglo XIV. Durante esta época estos elementos obtuvieron una amplia popularidad en Europa, ya que por medio de ellos se representaban mitos, escenas bíblicas, guerras y la cotidianidad de los campesinos.

En nuestro continente estas prácticas son esenciales en el desarrollo de los saberes y formas de comunicarse de las comunidades indígenas. Estas varían entre las pinturas corporales, la orfebrería, la cestería, las danzas, los cantos, el textil, entre otras maneras que narran diferentes esferas de las culturas. A pesar de la castración sufrida en el proceso de colonización que instalaba la escritura y la oralidad como único medio válido para comunicarse, las comunidades

indígenas han mantenido la esencia de lo narrativo en herramientas no hegemónicas de comunicación.

La civilización Inca desarrolló, entre 1400 y 1532, un instrumento de almacenamiento de información tejido en lana y algodón: los *quipus*. Estos contenían cuerdas de diferentes tamaños y colores —unidas a una cuerda principal— en las que había nudos que funcionaban como un sistema de contabilidad y registro de acontecimientos y fechas (Ibarra, Barbus, González, & Gutiérrez, 2007). Este territorio ha guardado una amplia tradición textil: una forma muy similar de enterramientos a los realizados por la civilización egipcia ocurría en la sociedad Paracas, desarrollada, aproximadamente, entre 200 a. C. y 100 d. C. Los Paracas momificaban a sus muertos y los cubrían con mantos funerarios que contenían símbolos de su cosmogonía, identidad y distinción y que, además, funcionaban como medio comunicativo con las divinidades de la cultura (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2015). El pueblo Q'ero también preserva signos espaciales, temporales e históricos en sus tejidos, en los que se evidencia la “capacidad de comunicar información no solo figurativa, sino que requiera de conocimientos previos para la conceptualización de lo grabado” (Yapura, Sáenz, & Soria, 2019, p. 43). En México, los teenek, habitantes de la región Huasteca del estado de San Luís de Potosí tienen en su vestimenta tradicional “un sistema indumentario creado para cubrirse o protegerse de los embates del ambiente sobre el cuerpo; se trata, además, de la significación que estas tienen en un medio sociocultural, ya que otorgan identidad individual y de grupo” (Valverde, 2014, p. 33), figuras geométricas, de animales, de plantas van configurando un sentido según la ubicación en el *dhayemlaab*, prenda que se usa en el torso de las mujeres. En Colombia permanece el pueblo Inga —descendiente del imperio Inca— en el departamento del Putumayo, quienes a través del *chumbe* (Hurtado, 2021) han contado su propia historia y han condensado redes de significación de su cultura. También es importante destacar a los indígenas arahuacos, habitantes de la Sierra Nevada de Santa Marta, que simbolizan sus identidades por medio de mochilas en las que tejen iconografías geométricas, cosmogónicas, zoomorfas y fitomorfas.

1.2 Hilar la memoria y las resistencias

La tradición de las prácticas textiles ha caminado hasta nuestros tiempos, por supuesto, con modificaciones e hibridaciones culturales, pero ha mantenido la esencia narrativa que se guarda entre hilo y aguja. Este es solo un breve acercamiento a la inmensa cantidad de culturas que han encontrado en el textil una manera de narrarse; develan cómo a través de hilos, agujas o

telares se plasman acciones, ideologías, mitos, cosmovisiones, tradiciones, información numérica y memorias. Es por esto que estas prácticas en la actualidad, debido a su clara influencia en el ámbito cultural y cotidiano, son también utilizadas como medio para denunciar las violencias padecidas en contextos bélicos, dictatoriales, de luchas armadas, etc¹.

Las mujeres de Isla Negra, Chile, son pioneras en las denuncias de vulneraciones a los Derechos Humanos por medio de las prácticas textiles. Conocidas como *las arpilleras*, en los años setenta se reunían integrantes de la Asociación de Familiares Detenidos Desaparecidos para plasmar en telas los sucesos vividos en la dictadura de Augusto Pinochet y darle forma material a aquello que veían y sufrían. La arpillería es una técnica particular de tejido en la que se cose con retazos de tela sobre una arpillera —lo que en Colombia es equivalente a un costal de fique —, retazos que solían ser prendas de las personas desaparecidas o restos de ropa vieja con los que se creaban figuras —muchas en tercera dimensión— que representaban las torturas, desapariciones, asesinatos que ocurrían en el contexto dictatorial entre 1973 y 1990. Además de funcionar como un importante medio de subsistencia, las arpilleras cumplieron un rol muy importante en el contexto de denuncias, pues,

nacieron en un periodo desolador y amortiguado de la cultura de Chile, en tiempos en los que los ciudadanos hablaban a murmullos, la escritura era censurada y los partidos políticos se hicieron humo. Aun así las arpilleras florecieron en medio de una nación silenciada y desde los patios interiores de las iglesias y las poblaciones, historias hechas de telas e hilos narraban lo que les era prohibido. (Agosín en Bacic, 2008, p. 21)

Las arpilleras lograron crear un discurso artístico popular y vivencial, con el que inspiraron a otros colectivos que vivieron contextos similares. Es el caso, por ejemplo, de las *Mujeres creativas* en Perú que en 1986 narraron la cotidianidad de su organización popular y realizaron denuncias por falta de recursos del Estado, por los desplazamientos debido a la pobreza, las invasiones, las masacres, entre otros hechos que a través de la técnica de la arpillería hicieron visibles en sus comunidades (Franger, 1988). En Colombia, las *Tejedoras de Mampuján* han desarrollado una técnica similar desde el 2006, a partir de ella la comunidad comenzó un proceso de tramitación del duelo generado por el conflicto armado; por medio de telas e hilos

¹ Christine Andrä realiza en el 2020 una recopilación global de textiles relacionados con estos aspectos: <https://stitchedvoices.wordpress.com/2020/03/19/textile-efforts-for-peace/>

recrearon el dolor sentido, dando paso a la posibilidad de la resignificación y transformación. En 2010 *La Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón*, conformaron el *Costurero por la memoria de Sonsón*: por medio del *falso patchwork* —el cual consiste en una técnica de retazos sin costura sobre icopor— han narrado el dolor de la guerra vivida en el municipio. Simultáneamente en San Francisco (Antioquia) se creaba la iniciativa *Lo que cuentan los retazos*, que buscaba generar vínculos identitarios y de reconocimiento de memorias del territorio.

Estos colectivos de tejedoras han consolidado en Colombia una tradición del tejido como forma de resistencia y de construcción de memoria. Por medio de un arte popular que configura la denuncia y la narración de lo sucedido, los tejidos son sustitutos de las narraciones orales que cuentan los dolores del conflicto armado. Sandra Patricia Arenas y Javier Alejandro Lifchiszt (2012) dan cuenta de esto cuando expresan:

las mujeres de Mampuján comenzaron a bordar, el mundo tal y como lo conocían había sido destruido, se encontraban fuera de su entorno habitual, en un lugar que los acoge pero que no deja de señalarlos como guerrilleros. Muchas de ellas no conseguían hablar de los hechos, no encontraba un espacio para hacerlo. Al bordar y charlar en pequeños grupos, lograron reconstruir su memoria y plasmarla. (p. 113)



Nunca más. Laura Gloria Marín. Tejedoras por la memoria de Sonsón. 2013. Retazos sin costura sobre icopor. Costurero viajero (<http://costureroviajero.org/sonson.html>)

En las piezas textiles de estos colectivos, a partir de recortes de tela superpuestos en una de mayor tamaño, se logra consolidar un relato de los hechos padecidos por comunidades e individuos durante la guerra: el desplazamiento forzado, el asesinato selectivo, las masacres, el

secuestro, entre otros delitos y vulneraciones a los derechos humanos, son representados por medio de prácticas textiles. Marjorie Agosín (1985) expresa que “el discurso de la arpillera no es especulativo ni teórico, es concreto y vivencial, centrado en una costura específica que, por medio de códigos perfectamente descifrables, testimonia lo que la voz no puede exclamar” (p. 524). Así, en aquellos tejidos se guarda el testimonio de mujeres que prefirieron esta forma de relatar sus historias. La violencia vivida, en muchas ocasiones, no da lugar a los testimonios orales, pues las personas temen que se tomen represalias por contar lo sucedido y es por esto que optan por otras herramientas narrativas. Arenas y Lifschitz (2012) indican que “debemos preguntarnos por el sentido de lo político inherente a esa expresión sin palabras de la memoria” (p. 114), expresiones que suelen ser muy variadas y cuyos testimonios se guardan en diversas herramientas comunicativas: los textiles son su repositorio, allí está inscrita la memoria.

1.3 Coser nuevas posibilidades

Esta tradición de narrar historias por medio de esta técnica se ha entrelazado en números colectivos² de víctimas del conflicto armado colombiano y ha posibilitado que otras poblaciones como los firmantes de paz narren sus vivencias por medio de la aguja, el hilo y la tela. Esto se logra con el proyecto *(Des)tejiendo miradas sobre los sujetos en proceso de reconciliación en Colombia*³ en el que se busca dar lugar a relatos y narraciones que, por diversas razones, no han tenido influencia en el ámbito público. En él se trazó

la exploración desde una perspectiva cualitativa, con foco narrativo, sobre las subjetividades que construyen personas en procesos de desarme, desvinculación y reintegración en Colombia y su correlato desde la mirada de grupos de la sociedad civil, con miras a contribuir a la reconciliación y la integración social, teniendo como estrategias metodológicas los planteamientos de las prácticas narrativas y su expresión en narrativas textiles. (Arias-Lopez, y otros, 2018)

Para ello, entre marzo de 2019 y febrero de 2020, se hicieron visitas a la Nueva Área de Reincorporación (NAR) en San José de León y al Antiguo Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación (AETCR) en Dabeiba en donde se llevaron a cabo talleres de bordado “con el fin de plasmar los relatos e historias a través de telas, agujas e hilos” (Arias-López, Marín, &

² En esta página es posible consultar algunas de las iniciativas de colectivos textiles existentes en Colombia: <http://www.textilestestimoniales.org/creadores/>

³ Proyecto ejecutado por la Facultad de Enfermería de la Universidad de Antioquia, el Departamento de Política Internacional de la Universidad de Aberystwyth y la Asociación de Víctimas y Sobrevivientes del Nordeste Antioqueño.

Coral-Velásquez, 2022). Las comunidades que viven en estos territorios narraron sus historias favoritas por medio de esta técnica, dando cuenta de aquellos procesos de reconciliación que se generan en los territorios y en las subjetividades que los atraviesan. Este proyecto marca, además, una diferencia importante entre otros que se han realizado con población reincorporada, ya que es la primera vez que los firmantes narran sus historias en torno al proceso de paz por medio de las prácticas textiles. En este trabajo colaborativo se crearon 138 piezas bordadas de firmantes de paz y sus comunidades vecinas, que se reúnen en el libro *(Des)tejiendo miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia*⁴ (2021), objeto de análisis del presente texto. El libro contiene trece capítulos titulados con palabras relacionadas con la reconciliación y el proceso de paz, por ejemplo: Reencuentros, Arraigos, Esperanzas, Transformaciones, Compromisos, entre otros. En cada uno de estos se agrupan bordados que tienen relación con la temática del capítulo. Es importante aclarar que estos no fueron realizados únicamente por firmantes de paz, sino que allí también participaron activamente habitantes antiguos de las veredas en las que se realizaron los talleres, generando así redes de confianza entre las dos poblaciones.

1.4 Cadeneta de la *narrativa textil*

A lo largo del capítulo hemos podido observar que son muchas las culturas alrededor del mundo que utilizan las prácticas textiles como medio de expresión en contextos tan diversos como ellas mismas. El diálogo en torno a los tejidos, bordados, crochet, macramé, costuras, etc. como lenguajes, como textos, como contenedores de narrativas, ha sido un elemento frecuente durante décadas en la bibliografía sobre las prácticas textiles. Los investigadores han identificado el importante carácter narrativo que estas contienen, a pesar de no nombrar el concepto de *narrativa textil* en la gran mayoría de las investigaciones. Por ejemplo, José Sánchez Parga indica en el libro *Textos textiles en la tradición cultural andina* (1995) que:

una carga de retórica gravita sobre el tejido andino. Al traducir en él con tanta perseverancia y minuciosidad, y al mismo tiempo con rasgos tan definidos, las sociedades andinas han urdido el mejor documento legal y pedagógico sobre sí mismas. La composición de sus tejidos es uno, pero sin duda el no menos importante, de los códigos simbólicos por los qué [sic] *una sociedad sin escritura ha logrado transmitirse a sí*

⁴ En esta página se puede descargar el libro y conocer más acerca del proyecto: <https://des-tejiendomiradas.com/enhebrar/>

misma [énfasis agregado] una constitución de sus principios organizativos. Tal sería el valor del documento del mensaje textil. (p. 31)

En este fragmento es posible ver cómo el autor les da a los textiles una funcionalidad ligada al lenguaje, usando términos en relación directa con el campo semántico: carga retórica, traducir, documento o mensaje textil que provocan una asociación del textil como forma de comunicación.

Parga hace referencia a Verónica Cereceda, Jhon Murra y Teresa Gisbert, quienes desde los años setenta han realizado estudios antropológicos que procuran desentrañar los aspectos semánticos de los textiles andinos dando cuenta de los códigos sociales y culturales de esta región. Menciona que “de esta convergencia de enfoques hermenéuticos ha surgido una comprensión del *tejido como texto* [énfasis agregado], en el que una sociedad se “inscribe” no sólo artística sino también culturalmente, expresándose o narrándose estilísticamente” (p. 7). A lo largo del libro Parga se referirá a estos elementos y análisis como: “escritura textil”, “textos discursivos”, “lectura textil”, “texto textil”, “textualidad del tejido”, entre otras expresiones que aluden a su carácter narrativo.

Denise Arnold (2015), quien también ha investigado en profundidad la tradición textil y textual del tejido andino, también hace referencia en sus obras a los elementos narrativos presentes en dichas producciones culturales. Por ejemplo, expresa que “se trata de una forma de *“escritura sin palabras”* [énfasis agregado], desvinculada del habla, pero con la posibilidad de una lectura verbal posterior de su contenido, según el discurso de cada tejedora” (p. 52). Esto se hila con lo anteriormente expuesto en Parga, quien muestra cómo una sociedad en la que no existía la escritura logra, por medio de las prácticas textiles, transmitir sus conocimientos e información cultural a lo largo del tiempo, lo que continúa demostrando la importancia de este elemento en términos narrativos.

En esta misma línea, Blanca Aranda en la disertación *Textualidad e Identidad: por una Teoría de la Intertextualidad en los Andes* (2012) hace eco a lo anterior cuando indica que “los textiles son expresiones artísticas, *objetos de comunicación* [énfasis agregado] para culturas orales y visuales, vitalizadores de tradiciones culturales y agentes en la preservación de una determinada identidad cultural” (p. 49). Destaca, de esta manera, su relevante función como elemento comunicativo que lleva consigo una carga cultural de gran valor.

En investigaciones más recientes el tema continúa estando presente y, quizás, con más fuerza debido al boom de las memorias, que ha permitido la exploración de diversas formas de representaciones de estas. Allí las prácticas textiles han tenido un papel protagónico, pues con ellas se han explorado sus características testimoniales y documentales. Así lo plantea Arango (2019), cuando señala que “los textiles testimoniales, revelan la búsqueda y reconocimiento de narrativas diversas que emergen en procesos de recuperación de memorias” (p. 12), como veíamos, por ejemplo, con las Tejedoras de Mampuján, de Sonsón y San Francisco que han plasmado su historia de esta manera.

Estos autores han elaborado una base conceptual de la narrativa textil, al hacer referencia a las prácticas textiles como mensajes, objetos de comunicación, escritura sin palabras o testimonios. Esto es de gran relevancia para el presente proyecto, pues permite identificar que estos elementos propios de lo narrativo se reconocen y se estudian —si bien desde otras disciplinas— desde décadas atrás, generando, así, una apertura a investigarlo desde la Filología Hispánica. No es gratuito, además, que la palabra texto provenga del verbo en latín *texere* que significa tejer y que entre ambos se establezcan relaciones que comúnmente utilizamos como “hilar el discurso”, “contar la trama”, “tejer redes de sentido”, entre otras.

Ahora bien, la *narrativa textil*, como concepto, comienza a utilizarse recientemente. En el campo de la salud mental autoras como Arias-López (2017), han explorado y desarrollado con este término un método de reflexión y cuidado que profundiza en cómo el arte textil funge un papel de participación activa en comunidades que han sufrido fuertemente el conflicto armado en el país. Arias-López indica que con estas poblaciones se han construido conocimientos que “se expresan a través de narrativas textiles que constituyen materialidades con una fuerte carga social y cultural, producto de la utilización de telas, agujas e hilos” (p. 54). Esta herramienta se ha utilizado con mucha fuerza, pues se han reconocido, cada vez más, sus características meditativas y sanadoras.

Por su parte, García (2017) hace una breve alusión al término desde la antropología visual, a partir de un recorrido realizado en Colombia y en la comunidad amuzga de Xochistlahuaca – México. Identifica la manera en la que es posible contar historias de las identidades culturales indígenas narrando desde el método de la etnografía visual las costumbres textiles de esta comunidad.

Mercy Rojas Arias —investigadora, bordadora y artista textil— desde hace seis años ha desarrollado los proyectos *Historias en tela* y *Mottainai*⁵, en los cuales ha explorado desde la práctica los elementos constitutivos de la narrativa textil; por medio de libros textiles ha narrado su historia personal y la historia de la violencia actual en Colombia. Además, avanza en el proceso de escritura del cuadernillo *Aprestamiento en narrativa textil* (2021) en el que expresa que “la narrativa textil es un acto de comunicación. Como cualquier acto de comunicación une funcionalidad y simplicidad para emitir un mensaje. Mensaje que se convierte en un fractal de significados que mueve emociones en su viaje entre quien lo emite y quien lo recibe” (p. 2). Bordar, tejer, poner en acto la relación manual con la materialidad textil permite, pues, una relación con el otro desde aquello que quiera comunicarse.

1.5 Entramar la narrativa textil desde la filología

En el área lingüística y literaria no se han encontrado antecedentes teóricos en los que este término se desarrolle, por ello esta investigación propone —a partir de los adelantos de los autores mencionados que han abordado la cualidad narrativa desde otras disciplinas— dar bases para desarrollar un concepto que pueda recoger las dimensiones culturales⁶, artísticas y narrativas que coexisten en él. Las prácticas textiles poseen una importante cualidad de ser repositorios de memorias, historias, identidades que pueden ser analizados e interpretados, por ello es importante consolidar desde los saberes filológicos un término que explore esta característica.

Para ello, en un principio se tomará como base los postulados de Roman Jakobson que se refieren al acto comunicativo y a las funciones del lenguaje. El autor formula en el capítulo “Lingüística y poética” del libro *Ensayos de lingüística general* (1984) las diversas funciones que posee el lenguaje, entre ellas menciona la *función poética*, la cual tiene su enfoque en el mensaje mismo para realizar el acto comunicativo. Esto es, la intención del mensaje se concentra en su forma, por ello esta es la función que Jakobson relaciona directamente con el lenguaje literario. Sin embargo, podemos hacer uso de esta función no solo refiriéndonos al acto comunicativo verbal, sino, también a las piezas bordadas que se analizarán.

⁵ En los siguientes enlaces se pueden consultar ambos proyectos: <http://historiasentela.blogspot.com/> y <https://mottainaizgz.blogspot.com/>

⁶ La *cultura* en este proyecto se entiende como un proceso, un grupo de prácticas, más que de cosas, que se relacionan con la construcción de significados en un grupo social (Hall, 2003).

Para comprenderlas como elementos que contienen relatos, se valdrá de esta formulación entendiendo que con ellas se realiza un acto comunicativo que posee un mensaje que se concentra en su forma material, es decir, el mensaje, que en esta ocasión es la pieza bordada, se realiza por medio de un proceso que va desde el hecho de escoger hilos de diversos colores, identificar la forma de representar la narración, elegir las puntadas y coser, cumpliendo de esta manera una función poética. Además de esto, bajo los planteamientos de Jakobson es posible entenderlas como un acto comunicativo. El autor propone el siguiente esquema:

un *destinador* manda un mensaje al *destinatario*. Para que sea operante, el mensaje requiere un *contexto* de referencia [...] que el destinatario pueda captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un *código* del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario [...]; y, por fin, un *contacto*, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación. (p. 352)

Si bien Jakobson se refiere a la comunicación verbal, este esquema puede ser utilizado en otros actos comunicativos contenedores de relatos o narraciones como lo son las prácticas textiles, allí, de igual manera que en el esquema anterior, existe un destinador, que en este caso es el *bordador*; un contexto específico que se enmarca en la situación social, cultural y política que se viva, que para el caso de este análisis es el *posacuerdo en Colombia*; un código que se configura en la imagen, ya sea bordada, tejida o cosida, un contacto que es el *material textil*: tela e hilo y un destinatario que es *aquel que observe el bordado*.

Kerbrat-Orecchioni (1997) completa el esquema propuesto por Jakobson mencionando aspectos que permiten visualizarlo en vía de una comprensión más detallada del proceso comunicativo que se da con las prácticas textiles. Por ejemplo, menciona que el código no es una estructura fija, por el contrario, genera ambigüedades en el proceso comunicativo, pues “la comunicación [...] se funda sobre la existencia, no de un código, sino de dos idiolectos; por consiguiente, el mensaje mismo se desdobra, al menos en lo que concierne a su significado” (p. 23). Lo que permite saber que, así como en la comunicación verbal se dan variadas interpretaciones, la interpretación de los relatos textiles también puede ser susceptible de “ambigüedades, dudas y fracasos en la comunicación” (p. 21) que tienen que ver con la forma de representar la imagen y cómo el destinatario puede decodificarla de maneras diversas que se relacionan, también, con las determinaciones psicológicas y las competencias culturales e ideológicas del emisor y del receptor, elementos que Kerbrat-Orecchioni destaca en el esquema

del acto comunicativo y que son de gran importancia en el proceso de codificación y decodificación, pues, marcan aspectos claves en aquello que se comunica y cómo se interpreta. Esto puede llevarse al acto comunicativo de los bordados de firmantes de paz, sus familiares y vecinos y ser relevante tanto en el proceso de producción como en la interpretación, ya que están mediados por un contexto político-social que ha sido complejo y que ha tenido puntos de vista que varían considerablemente.

Ahora bien, tenemos que las prácticas textiles funcionan también como un acto de comunicación, pero ¿por qué se habla de *narrativa textil*?

Se partirá de la definición de Hayden White (1992) para dar claridad y cimentar una base sobre la que se trabajará este concepto: “la narrativa es un metacódigo, universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común” (p. 17). Estos múltiples mensajes se pueden transmitir a través de diversos códigos como lo son, por ejemplo, la literatura (narrativa literaria), la música (narrativa musical), la pintura (narrativa pictórica), la danza (narrativa dancística), los murales (narrativa muralística) y, por supuesto, el textil (narrativa textil). El concepto de narrativa que propone White va más allá de una forma específica del discurso, es un medio universal que incluye códigos variados para representar y dar sentidos a la realidad.

La *narrativa textil* comprende entonces todo aquello que desde las diversas culturas y latitudes ha transmitido mensajes a través de la tela, la aguja y el hilo a partir de las técnicas variadas que existen con el textil: bordado, tejido, patchwork, costura, arpillería, etc. Si hacemos un símil con la narrativa literaria, estas técnicas podrían relacionarse con los subgéneros: novela, cuento, fábula, etc., pues son formas diversas que buscan narrar hechos. Podemos situar la narrativa textil en poblaciones, geografías o temáticas específicas y darle subcategorías, por ejemplo, es posible hablar de narrativa textil de víctimas del conflicto armado en Colombia, narrativa textil feminista, narrativa textil autobiográfica, narrativa textil de resistencias, narrativa textil de paz y, así, una gran cantidad temas o poblaciones con las que se puede particularizar la narrativa textil, pues han utilizado esta forma de comunicar.

Así pues, cuando se habla de la *narrativa* de lo textil no se hace referencia al género literario oral o escrito que contiene subgéneros y características como narradores, personajes, tiempos, etc., sino que, más allá de esto, se hace referencia a aquel medio universal que transmite mensajes transculturales por medio de diversos códigos. Por ello, es importante clarificar que no

se pretende abordar las piezas bordadas de los firmantes de paz, sus familiares y vecinos como parte de una narrativa literaria, sino como parte de la narrativa textil, con sus particularidades. Sin embargo, esto no significa que no puedan ser tenidos en cuenta en estudios literarios, pues se pueden realizar abordajes de la noción de narración o texto bajo una perspectiva interdisciplinar de la narrativa literaria.

Las piezas bordadas, como se ha venido mencionando, son narrativas en cuanto contienen mensajes “acerca de la naturaleza de una realidad común” (Withe, 1992, p.17) y este mensaje es una *narración*, entendida como aquella que “da cuenta del objeto a lo largo de su desarrollo o de la sucesión de sus estados [...] concibe y propone al objeto como un proceso según el cual el objeto pasa de un estado a otro; sucesividad es en este caso orden temporal” (Dorra, 1984), la narración es movimiento, desplazamiento en el tiempo, es la transición de estados de algo que se cuenta, si no hay sucesión entonces sería una descripción. Ahora, la manera en que se cuenta esa narración responde a lo que llamamos *relato*. La narración se ordena y busca contarse por medio de diversos elementos que la estructuran y allí se convierte en *relato*. Roland Barthes en el texto *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1970) formula que:

el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas esas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado [...], el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza en la historia misma de la humanidad. (p. 9)

Podríamos añadir las prácticas textiles al listado propuesto por Barthes, lo que nos permite entender la amplitud de formas en las que existe el relato como herramienta fundamental para la comprensión de las culturas, identidades y complejidades de la existencia humana, así como la comprensión de aquellos elementos que se utilizan para que la narración sea relato: nudos o núcleos, catálisis, indicios e informaciones, elementos que se abordaran con más profundidad en el capítulo tres.

Capítulo II. Mutatá y Dabeiba: entre roturas y tejidos

Como se veía previamente en Kerbrat-Orecchioni (1997) evidenciar el acto comunicativo en el contexto en el que surge es de gran importancia, pues permite a los destinatarios identificar

elementos de un territorio que está inscrito en dinámicas sociales, políticas y culturales particulares. Por ello, en este capítulo se mencionan sucesos claves relacionados con el conflicto armado que ocurrieron al interior de Mutatá y Dabeiba —territorios en los que fueron creadas las piezas bordadas que se analizarán en este proyecto— y que marcaron la vida de los habitantes y las dinámicas de la región. Además, se hará referencia a cómo se dio el proceso de paz y cómo se gestaron los lugares de reincorporación. Esto permitirá, también, comprender elementos de las piezas que se interpretarán en el siguiente capítulo.

2.1 La violencia deshilvana los territorios: antecedentes en Mutatá y Dabeiba

Desde 1950 hasta 1984 la zona del Urabá antioqueño —en donde se ubica Mutatá y con quien Dabeiba limita— fue un territorio en el que primó el poder de las guerrillas, entre ellas el Ejército Popular de Liberación (EPL), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), pero especialmente el de las FARC-EP. El origen de este poder se dio con la guerrilla liberal Camparrusia (Flórez & Restrepo, 2014) que comenzó su despliegue en época bipartidista. Después de una amnistía con Gustavo Rojas Pinilla, en la que no todos sus miembros se acogieron, generó los reductos que en 1972 crearían el Frente 5 de las FARC-EP que operaba principalmente en San José de Apartadó, Apartadó, Bajirá y Mutatá (Flórez & Restrepo, 2014). Durante esta época el relacionamiento con la población “se dio en el marco de las relaciones rurales y de las estrategias logísticas, políticas y militares de esa organización” (Flórez & Restrepo, 2014, p. 6). El Estado no hacía presencia en los territorios (Flórez & Restrepo, 2014), por lo que estos grupos armados comenzaron a adquirir un rol de autoridad. En un principio esta dinámica no generó mayores inconvenientes, sin embargo, a partir de 1985 con el surgimiento de la Unión Patriótica en el panorama electoral —partido político creado en diálogos entre las FARC-EP y Belisario Betancur—, narcotraficantes, empresarios y miembros de la fuerza pública comienzan a realizar asesinatos, masacres, señalamientos y desplazamientos de los miembros y simpatizantes del partido, sumado a procesos de militarización en la región (Flórez & Restrepo, 2014).

2.2 Una región en disputa

A partir de este momento Mutatá se convierten en foco de violencias debido al interés por exterminar la ideología de izquierda y por la apropiación territorial de la región urabeña por parte de grupos paramilitares y empresariales que querían estructurar una industria ganadera, extractiva y de narcotráfico. Por ello, este territorio es fortín de las Autodefensas Campesinas de

Córdoba Urabá (ACCU) que hacen presencia en Mutatá y Dabeiba desde 1996 (Flórez & Restrepo, 2014) (Observatorio del programa presidencial de Derechos Humanos y DIH, 2006). Esto implicó fuertes oleadas de violencia contra los habitantes de los municipios, pues se convirtió en blanco de ataques al considerarles auxiliares o simpatizantes de la guerrilla. A su vez las FARC-EP emprendieron su accionar contra población civil que tenía un rango social importante por su clase política, económica, por hacer parte de las fuerzas militares o por creerlos colaboradores de los grupos paramilitares (Flórez & Restrepo, 2014). Los éxodos, las masacres, las desapariciones, los asesinatos selectivos y los atentados se incrementaron en gran medida continuando así un periodo de inagotable violencia en el territorio. En esta misma línea se daba el accionar en Dabeiba:

El proceso de implantación de la guerrilla tuvo particular importancia en el municipio de Dabeiba, por encontrarse ubicado alrededor del eje de desarrollo económico entre el departamento del Chocó, Antioquia y Córdoba; por ser la puerta de entrada a Urabá y estar entre los municipios que conforman el Nudo de Paramillo. Sin lugar a dudas, el municipio se constituye también en zona de frontera de la confrontación regional, por los corredores geográficos alrededor de la cuenca del río Sucio, el Nudo del Paramillo y el cañón de la Llorona, entre los departamentos de Córdoba, Antioquia y Chocó, que dan paso al Urabá y al bajo y medio Atrato, y en los cuales, las organizaciones guerrilleras (EPL, Farc y ELN) constituyeron zonas de descanso, avituallamiento, repliegue y retaguardia entre la década de los setenta y mediados de los noventa (Observatorio del programa presidencial de Derechos Humanos y DIH, 2006, p. 9)

Finalizando los años noventa, las FARC-EP mantienen una fuerte confrontación con el ejército y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) —que para ese momento se habían aliado con las ACCU— por el dominio de los territorios. En estas disputas el Bloque Elmer Cárdenas de las AUC logró el “control militar en todo Mutatá [...] esta facción paramilitar dominó territorios estratégicos en materia de explotación minera, extracción de madera, siembra de palma aceitera y ganadería extensiva; controló un tramo significativo de la vía al mar, particularmente entre Dabeiba y Mutatá” (Flórez & Restrepo, 2014, p. 30). Esta vía funciona como un corredor de droga, armas y tropas, pues da entrada al Urabá, lugar en el que se exportan e importan estos elementos que financian la guerra. Además, esta carretera conecta con Chocó y Córdoba lo que permite que quienes tengan el control de ella puedan ampliar su influencia en

estas zonas. Este hecho, sumado a las particularidades de cada territorio, ha hecho que los municipios que hacen parte de esta ruta hayan estado siempre a merced de los diversos actores del conflicto armado.

En un principio, el dominio paramilitar no mermó el accionar de las guerrillas, por el contrario “alcanza[n] el mayor protagonismo armado en 2000, siendo las FARC la organización más activa” (Observatorio del programa presidencial de Derechos Humanos y DIH, 2006, p. 16). Por ejemplo, en Dabeiba las disputas se dieron principalmente, y de manera ardua, entre el bloque Elmer Cárdenas de las AUC y el Frente 5 y 34 de las FARC-EP. Sin embargo, este panorama comienza a cambiar entre el 2001 y 2005, pues la Fuerza Pública toma una posición activa “logrando incrementar de manera ostensible los combates que se dirigen principalmente contra las FARC” (Observatorio del programa presidencial de Derechos Humanos y DIH, 2006, p. 19), esto hará que se reduzcan sus operativos y se realicen repliegues a zonas de refugio como lo era, por ejemplo, el Nudo del Paramillo y la Serranía de Abibe.

Las FARC-EP comienzan un paulatino debilitamiento que marca una época de violencia menguada en los territorios, además el hecho de que entre 2005 y 2006 las AUC se desmovilicen en el marco de un proceso de negociación con el gobierno de Álvaro Uribe Vélez es también un foco importante dentro del contexto de una guerra que no tenía vencedor. La política de Seguridad Democrática del gobierno de Uribe Vélez estaba dirigida hacia una eliminación por vía militar de las FARC-EP por ello entre 2006 y 2010 “el número de combates por iniciativa de la Fuerza Pública colombiana ascendía a 8.800” (Ríos, 2017, p. 597). Durante estos años varios de sus máximos dirigentes fueron asesinados por el Estado, entre ellos: Raúl Reyes e Iván Ríos en 2008, Mono Jojoy en 2010 y Alfonso Cano en 2011. A pesar de esto la guerrilla mantenía un despliegue que estaba generando en la disputa un “doble estancamiento doloroso (mutually hurting stalemate). Esto es, aquella tesitura por la cual ninguna de las partes considera que continuar en el marco de un conflicto resulta favorable para sus intereses” (Ríos, 2017, p. 598). Este estancamiento va marcando, entonces, los cimientos para que la guerrilla aprobara el inicio de los diálogos de paz con el Gobierno Nacional al saber que finalmente no podría tomarse el poder por vía armada.

2.3 Tejer la confianza para el Acuerdo de Paz

Por esto el 23 de febrero de 2012 comienza la fase exploratoria del Acuerdo de Paz, en la que se establecieron los primeros contactos y clarificaciones de circunstancias para llevar a cabo

las conversaciones. Durante cuatro años se gestan diálogos y pactos entre las FARC-EP y el Gobierno Nacional encabezado por Juan Manuel Santos Calderón para que, finalmente, el 24 de noviembre de 2016 se firme el *Acuerdo final por la terminación del conflicto armado colombiano y la construcción de una paz estable y duradera* entre el Estado Colombiano y la que se había sido la guerrilla más longeva del continente.



A la paz hay que darle amor. Fotografía de Jesús Abad Colorado. 2019. Fotografía sublimada en tela, intervenida con bordado.
(Des)tejiendo miradas. Hilas, bordar y remendar la reconciliación en Colombia.

El Acuerdo resultó ser la esperanza de miles de colectivos, ciudadanos, organizaciones de víctimas y de derechos humanos que durante años buscaron caminos hacia la salida negociada al conflicto armado, la reconciliación, la paz y el perdón en el país. A pesar de las fuertes oposiciones de sectores políticos, religiosos y de una parte sustancial de la ciudadanía, permeada por las ideas transmitidas de los anteriores, se logró la firma decisiva del Acuerdo. Tal como se ve en la fotografía bordada, este escenario posibilitó un panorama en el que los firmantes de paz pudieron iniciar caminos que antes no eran posibles en medio de la guerra: estudiar, reencontrarse con sus familias y amigos, tener hijos, poder tejer sueños y transitar hacia ellos.

2.4 Volver a entrelazar la vida en sociedad

Con la firma del Acuerdo se da inicio a los procesos de reincorporación de los firmantes de paz a la vida civil. Para ello se crearon espacios como las Zonas Veredales Transitorias de Normalización (ZVTN) y Puntos Transitorios de Normalización (PTN) que funcionaron temporalmente como lugares de tránsito al proceso de reincorporación mientras se realizaba la dejación de armas por parte de las FARC-EP. La gran mayoría de estos lugares se convirtieron posteriormente en Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR) — a los que

en la actualidad se les agrega la palabra “Antiguo”, pues está en curso el dejar de lado su carácter transitorio—. A la fecha hay 24 de ellos y para 2020 habían 93 Nuevas Áreas de Reincorporación (NAR) (Gentes del común; Cepdipo, 2020) que difieren de los AETCR, en tanto no son lugares reconocidos, financiados y monitoreados por el Estado; sin embargo, manejan dinámicas similares en pro de las búsquedas comunes relacionadas con aspectos económicos y sociales. Estas NAR

son el resultado de la dinámica que ha asumido la salida paulatina de excombatientes de los ETCR. Su conformación tuvo como antecedente los denominados Nuevos Puntos de Reagrupamiento (NPR) y otras estructuras que no han sido reconocidas formalmente por el Gobierno, pero que han cumplido y cumplen la función de ser receptoras de personal excombatiente que por diversas razones salieron de los antiguos ETCR. (Defensoría del pueblo de Colombia, 2020, p. 81)

La NAR en San José de León surge después de que los firmantes de paz del extinto Frente 58 no encontraran condiciones de vida digna, seguridad y productividad en el ETCR de Tierralta en Córdoba, en el que fueron ubicados por el Gobierno Nacional. Por ello se trasladan en 2017 a Mutatá y realizan la compra de un predio por medio de una recolección común de fondos. En esta NAR viven alrededor de 45 familias de firmantes de paz (Jiménez, 2020) que han conformado proyectos productivos, en su mayoría piscícolas, que permiten su sostenimiento económico y la cooperación con las comunidades vecinas. Esto se muestra en la fotografía bordada *Paisaje cotidiano* en la que se destacan los peces en estanques que son parte de toda la comunidad; una apuesta económica para quienes habitan este espacio y van construyendo día a día sus vidas lejos de las armas.



Paisaje cotidiano. Laura Coral. 2019. Fotografía sublimada en tela, intervenida con bordado. (Des)tejiendo miradas. Hilas, bordar y remendar la reconciliación en Colombia.

Por su parte, el AETCR Jacobo Arango se encuentra ubicado en la vereda Llano Grande de Dabeiba – Antioquia. Allí viven alrededor de 116 personas (ARN) que promueven iniciativas productivas agropecuarias y de turismo con los que se pretende que quienes visiten el espacio se acerquen a la historia del conflicto armado contada por los firmantes de paz. Este es uno de los AETCR modelo, pues ha tenido un funcionamiento estable en el que se ha mantenido gran parte de la población inicial y en el que se adelantan diálogos con el Estado para construir casas permanentes en el terreno.

En estos lugares se gestó la creación de las piezas bordadas del proyecto *(Des)tejiendo miradas sobre los sujetos en proceso de reconciliación en Colombia* en las que se reflejan elementos y situaciones del contexto geográfico, político y social en el que fueron hechas.

Finalmente, como parte del contexto actual, es necesario mencionar que se reconoce que la implementación de los puntos acordados en la Habana en el Acuerdo de Paz se encuentra en un porcentaje de ejecución deplorable debido a la falta de voluntad del actual Gobierno, el *Centro de Pensamiento y Diálogo Político y Gentes del Común* expresan que “una implementación ajustada a los preceptos de integralidad del Acuerdo exige unas condiciones políticas que hoy no están dadas, que se encuentran en intensa disputa” (2020, p. 65), un panorama desalentador, pues el conflicto armado se mantiene vigente y con actores diversos entre los que se encuentran disidencias de las FARC-EP, grupos paramilitares como las Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), Bandas Criminales (Bacrim), Grupos Armados Organizados (GAO), entre otros, que continúan atentando contra la población. Por tal razón no es aceptable hablar de un posconflicto, pues esto indicaría un cese de este, sino que se habla de un posacuerdo (Diario de paz Colombia, 2018), dando a entender que es el contexto que se vive después del Acuerdo de Paz sin que esto signifique que la situación bélica del país haya terminado.

Ante este panorama complejo, es importante resaltar que la permanencia de estos lugares de reincorporación en los que se viven dinámicas comunitarias —aunque no por esto exentas de las violencias que permanecen— permite que se continúen configurando entramados de construcción de paz en los que es necesario mantener la apuesta y resaltar las iniciativas de memoria que se gestan. Por ello, la interpretación de los relatos textiles que se realizará a continuación pretende contribuir a la visibilización de estas memorias.

Capítulo III. Interpretación textil: leer las puntadas de relatos textiles

3.1 Trenzar los hilos para una interpretación de los relatos textiles

Para realizar el proceso de interpretación de los relatos textiles es necesario plantear bases teóricas con las que este se pueda llevar a cabo. Para ello se utilizarán herramientas metodológicas para el análisis de obras de arte propuestas por tres autores: Erwin Panofsky (1983), Rudolf Arnheim (2006) y Roland Barthes (Barthes, 1970). El primero hace un análisis desde los elementos netamente descriptivos de las obras hasta aquello simbólico que permite la interpretación; Arnheim permite comprender la estructura de la imagen en una relación con la psicología del espectador, develando formas que ayudan en la comprensión de las obras; Barthes, por su parte, propone un análisis formal del relato concibiendo este en un formato muy amplio que permite establecer redes de relación con las piezas bordadas. Al entrelazar estas propuestas metodológicas se logra un análisis completo que permite una interpretación íntegra de las piezas.

En primer lugar, Panofsky (1983) formula que existen diferentes niveles de significación en los que es posible realizar el análisis de una obra de arte: el nivel primario o natural (*preiconográfico*), el nivel secundario o convencional (*iconográfico*) y la significación intrínseca o contenido (*iconológico*). El nivel primario o natural hace referencia a una descripción preiconográfica de la obra, es decir, se basa en la identificación de las formas, gestos y colores representados. El nivel secundario o convencional se refiere al análisis iconográfico, aquí se establecen relaciones entre los motivos artísticos y los temas o conceptos que se asocian a estos: “se trata pues, de una investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos y otros motivos específicos” (p. 50). Se ocupa, entonces, de las imágenes, las historias y alegorías. Por último, la significación intrínseca o contenido, se refiere a la interpretación iconológica: “esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (p. 49). Este es un nivel interpretativo, mientras que los dos anteriores son descriptivos. La propuesta de análisis de las piezas bordadas seleccionadas se realizará con cada uno de estos niveles, incluyendo, para el último nivel, los elementos propuestos por Roland Barthes (1970) y Rudolph Arnheim (2006), que se explicarán a continuación.

Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural del relato* (1970) indica que este tiene tres niveles: las funciones, las acciones y la narración. Para este análisis solo será necesario el enfoque del primer nivel, pues en este se brindan los aspectos necesarios para establecer las piezas bordadas como relatos, permitiendo un juego con otras narrativas, mientras que los demás se centran en elementos netos de la narrativa literaria que superan este estudio.

Así pues, en el nivel de las funciones se indica que todo relato está compuesto por cuatro unidades funcionales: nudos o núcleos; catálisis; indicios e información. Las tres últimas tienen un carácter de expansión, de complementariedad mientras que los nudos o núcleos son todo aquello que “inaugura o concluye una incertidumbre” (p. 20), abren las posibilidades de la acción, “son consecutivas y consecuentes” (p. 20), cumplen un rol fundamental dentro del relato, pues es todo aquello que hila las acciones. Como se mencionaba previamente, las *catálisis* no son consecutivas, más bien son elementos que llenan “el espacio narrativo que separa las funciones nudo” (p. 20), complementan el escenario; los *indicios*, por otro lado, “remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía” (p. 21), tienen significados que suelen ser implícitos y, finalmente, las *informaciones (informantes)* “sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio” (p.21) y se suelen dar de manera explícita. Estas funciones estructuran el relato y, como se verá en el proceso de interpretación, es posible dar cuenta de ellas en las piezas bordadas.

Arnheim, por su parte, expone en el libro *Arte y percepción visual* (2006) una serie de elementos que hacen parte de la composición de las obras de arte y que permiten un entendimiento de su significado. Para ello estudia aspectos formales de diferentes obras o imágenes y categoriza elementos propios de estas como: el equilibrio, el peso, la tensión, el color, la luz, entre otros. El autor realiza “una descripción de las clases de cosas que vemos y de los mecanismos perceptuales que explican los hechos visuales” (p. 18), evidencia desde el campo psicológico cómo se da el proceso de interpretación de las imágenes, de sus formas y colores, brindando así herramientas con las que se pueden aventurar interpretaciones que incluyan asuntos netamente formales de las piezas bordadas.

3.2. Trama y urdimbre en la interpretación de relatos textiles

En este apartado se realizará el proceso interpretativo de tres piezas bordadas: *Darse las manos* bordada por Marleida, *Declaratoria* bordada por Dayirley y *Nuestros hijos* bordada por Tania. Estas dos últimas son firmantes de paz que habitan en la NAR en San José de León;

Marleida, por su parte, es una antigua habitante de la vereda. En los bordados se plasmaron temas que se hilan en la vida de cada una de estas mujeres: la reconciliación, la voluntad de paz y la maternidad en la guerra y en el posacuerdo.

Estas tres piezas se escogieron debido a la evidente presencia en ellas de los elementos que componen el relato según Barthes (nudos, catálisis, indicios e informaciones). Además, por cuestiones de extensión del proyecto, era necesario reducir el corpus de análisis y limitarlo a tres bordados en los que se abordan memorias colectivas (Halbwachs, 2004) y subterráneas (Pollak, 2006) necesarias para la comprensión de un panorama social tan plural como el colombiano.

3.2.1 Puntadas de reconciliación



Darse las manos. Marleida. 2019. Bordado sobre tela. (Des)tejiendo miradas. Hilas, bordar y remendar la reconciliación en Colombia.

En esta pieza textil se puede evidenciar —según la descripción del *nivel primario o preiconográfico* que propone Panofsky— que se representa un sol bordado con hilo amarillo, nubes con azul, montañas con hilo verde, árboles con verde y café, flores naranjas y amarillas, dos personas con vestimentas bordadas con café, azul y rojo, un arma de fuego de color negro y una bala de este mismo color. Ahora bien, ¿qué significan estos elementos? En este punto se atiende al *segundo nivel o nivel iconográfico*, en el que se explicitan las asociaciones temáticas o culturales de los elementos identificados en el primer nivel: el arma de fuego es un objeto que se asocia directamente con la violencia y la guerra. Se ha representado en numerosas pinturas,

dibujos, películas y fotografías como signifiante de una problemática, pues indica un vínculo bélico entre dos partes, por ejemplo, en *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* de Francisco de Goya o en *La ronda de la noche* de Rembrandt en las que se vislumbran armas como símbolo de amenaza y poder que genera temor, pero también como indicio de una situación política y social donde habita la violencia.



El 3 de mayo de 1808 en Madrid. Francisco de Goya. 1814. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado.

Por otro lado, el hecho de que en el tejido *Darse las manos* hayan montañas, árboles y flores indica un entorno de ruralidad; el campo suele representarse como un espacio tranquilo en el que prima la naturaleza. El sol, para completar este escenario, se esboza también en ocasiones en las que se quiere manifestar alegría o esperanza: refranes y situaciones del habla cotidiana han posibilitado que se cree este imaginario en el que el sol protagoniza escenarios positivos, por ejemplo: “cuando el sol sale, para todos sale”, “cuando menos se piensa, sale el sol”, para dar esperanza en momentos difíciles; “eres un sol” para manifestar que una persona es agradable. Al respecto George Lakoff y Mark Johnson (2004) mencionan que: “nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas. Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas” (p. 39), por tal razón se suelen crear metáforas que tienen directa relación con nuestro entorno.

Finalmente, otro elemento importante de la pieza radica en que hay dos personas que se están dando la mano, acción que se relaciona comúnmente con el saludo y con el momento final en que se cierra un trato, en esta misma línea de sentido, se identifica con el perdón o la reconciliación, pues el acto de darse la mano se realiza para hacer un acuerdo que requiera paz entre dos partes.

Ahora es posible pasar al *nivel iconológico o significación intrínseca* pues ya se han identificado los elementos que componen la pieza y se han puesto en relación con el sentido que se les da culturalmente. En este nivel se realiza el proceso interpretativo del bordado en el que se devela que el relato que se narra aborda la reconciliación entre dos personas. A continuación, se expondrán las razones para tal lectura.

El *nudo o núcleo* (Barthes, 1970) del relato textil *Darse las manos* es el arma de fuego que se encuentra en el lado izquierdo de la pieza. Se sabe que el núcleo del relato se refiere a acciones que “abra[n] (o mantenga[n] o cierre[n]) una alternativa consecuente para la continuación de la historia” (p. 20). En este caso la acción principal del núcleo es el arma que se encuentra en el suelo y que alguien tuvo que haber soltado previamente, gesto que lleva consigo una consecuencia que se verá más adelante. Se considera que es el personaje masculino quien ha cargado el arma con anterioridad, pues esta se encuentra en la parte baja de la pieza, a su lado. Además, que esté puesta sobre la hierba señala que hubo un movimiento en el relato, una sucesividad (Dorra, 1984), es decir, en algún momento uno de los personajes tuvo que haberla llevado consigo y la cercanía con el personaje masculino podría indicar que fue este. La consecuencia de este hecho, entonces, es la acción en la que ambas figuras se dan la mano que, como se veía anteriormente, es una acción relacionada con la reconciliación. Este es otro *nudo o núcleo* dentro del relato de la pieza, pues concluye, en este caso, una incertidumbre que se había desatado con el arma en el suelo, es decir, hace evidente que después de haber soltado el arma el personaje masculino abandona su accionar violento en el hecho de darle la mano a la mujer. Este núcleo es de gran relevancia, ya que logra darle un cierre y, además, es la forma como el bordado se titula.

Ahora, la *información*, según Barthes, se da de manera explícita en el relato y permite situarlo en tiempo y espacio. Se trata de elementos colaterales que ayudan en la interpretación como, por ejemplo, identificar que ambos personajes quizás viven en la ruralidad, pues están rodeados únicamente por montañas, árboles y flores. Se utilizaron, además, hilos de colores tierra que aluden a estos territorios campestres donde priman colores como el verde, el café, el amarillo, el naranja. Frente a este escenario es necesario mencionar que el territorio rural en Colombia es el que ha sufrido los golpes más fuertes de la guerra: las disputas entre los diversos actores armados se presentan por el control de lugares con tierras fértiles para el sembrado de la coca, ricas en minerales o que sean claves como corredores para el transporte de la droga—tal

como se pudo observar en el capítulo anterior—. La población que habita estos espacios sufre los efectos directos de estas disputas: desplazamientos, secuestros, asesinatos y la falta de presencia del Estado como ente encargado de generar condiciones de vida digna. El relato no refleja este entorno hostil; por el contrario, retrata un lugar que denota tranquilidad, sin embargo, este contexto de violencia hace parte del territorio y permite situar a los personajes de la pieza dentro de las particularidades que han vivido los campesinos del país. Que ellos posiblemente habiten el campo da a entender que son personas que han tenido que padecer situaciones de vulnerabilidad. De esta manera se configura un *indicio* (Barthes, 1970), un significado que está implícito en la pieza.

Hay una *información* que tiene que ver con que el tamaño de las dos figuras es superior al del resto de los elementos representados lo que, según Arnheim nos permite identificar que el peso se centra en ambos personajes: “el peso depende también del tamaño [...] el objeto mayor será el más pesado” (p. 39). Además, el tamaño de ambos en relación con el resto del paisaje da a entender que las personas son adolescentes o adultos, pues, tienen una altura mediana – alta, con la cual se suele representar la adolescencia o la adultez en los dibujos de cuerpo entero.

Esto es lo visible en la pieza, sin embargo, es factible realizar una interpretación desde el signo ausente y su relación con el contexto.

Se hace referencia al proceso de diálogo que se da en el encuentro entre dos personas y, específicamente, cuando entre ellas ha habido una situación compleja que intermedia. En la pieza esto debe darse entre la figura masculina y la figura femenina; se interpreta que entre ambos hubo un trato en el que se llega al diálogo, pues el hecho de que dos personas se den la mano señala que previamente han tenido una interacción desde la palabra que en este caso no es solamente un saludo, pues el arma dirige otras disposiciones para el relacionamiento de las dos personas de la pieza. Así, entonces, la sucesividad de acciones del relato textil es la siguiente: el hombre suelta el arma, conversa con la mujer y, posterior a esto, se dan la mano en señal de reconciliación. El momento de diálogo se puede relacionar con la unidad funcional del relato llamada *catálisis* (Barthes, 1970), la cual depende de los *núcleos* (soltar el arma, darse la mano), llenando así un espacio que requiere la sucesividad entre ambos.

Ahora, atendiendo al contexto social y político expuesto en el capítulo anterior y con los elementos que se han mencionado como soltar el arma, el entorno de ruralidad, el diálogo y, por supuesto, conociendo el marco de creación de la pieza, se interpreta que el personaje masculino

es alguien que pertenecía a las FARC-EP y que ha realizado el proceso de dejación de armas durante Acuerdo de Paz que se firmó en 2016 en Colombia —proceso que posibilitó, entre otras cosas, situaciones de reconciliación y perdón con la ciudadanía—, por ello, también, se representa vestido de civil. La mujer, por su parte, es una habitante de la vereda San José de León en Mutatá, lugar en el que se borda la obra. Es posible constatar esta información con el texto que acompaña el bordado:

Aquí estamos, dándonos la mano por primera vez, después de tanto miedo llegamos y les dimos la mano, y les dimos la bienvenida a nuestro territorio para que podamos vivir juntos y construir paz en la vereda. Él dejó las armas por darnos la mano a nosotros (p. 72).

Aquí los pronombres de objeto indirecto —“les” — se refieren a los firmantes de paz y quien enuncia el mensaje y borda la pieza es Marleida, una habitante de la vereda que, se deduce, se auto representa en la figura femenina de la obra, la cual posee un peso importante, pues, según Arnheim (2006) el color rojo es más pesado que el azul. Esto explica por qué la mirada se centra en el personaje femenino cuando se observa la pieza, ya que está bordada con hilos rojos y cercanos a esta tonalidad, a pesar de que el hombre sea el que se ubique en el centro.

San José de León es un territorio en el que se vivieron comúnmente situaciones como la representada en el bordado, sobre todo en 2017 el año en el que los firmantes de paz del antiguo Frente 58 de las FARC-EP comenzaron a habitar la vereda. En un principio, para las personas que ya poblaban este territorio —y quienes fueron víctimas directas de este mismo Frente—, fue complejo enterarse que esta población comenzaría a vivir entre ellos. Sin embargo, el encuentro entre unos y otros, la convivencia y el trabajo en conjunto comenzó a posibilitar el reconocimiento y la comprensión entre ellos. Identificar la humanidad del otro es, en principio, el eje central de un camino para comenzar procesos en los que se den acuerdos de convivencia y aceptación de la diferencia evitando, de esta manera, propender hacia la eliminación material e ideológica de los demás. En el bordado *Un corazón como el de todos*, Jhonatan hila esta idea cuando expresa, en una frase y un corazón bordado en cadeneta que:



Un corazón como el de todos. Jhonatan. 2019. Bordado sobre tela. (Des)tejiendo miradas. Hilas, bordar y remendar la reconciliación en Colombia.

Aquí la voz de un firmante de la paz y una habitante de la vereda se entrelazan: en la pieza de Jhonatan se hace manifiesto el anhelo de sentir que los firmantes de paz son reconocidos como seres que sienten, aman, sueñan como cualquier ser humano y en la de Marleida esto se materializa en el hecho de darle la mano a un firmante, unir vínculos que estaban rotos, reconocerlo —tal como Jhonatan lo desea— y coser allí redes de confianzas y empatías.

Estas son piezas en las que se teje un sentimiento que evoca la esperanza y la alegría de poder convivir sin prejuicios en un entorno tranquilo en el que no existe el temor por hechos de violencia que normalmente se presenciaban en el territorio en épocas donde el conflicto era más agudo.

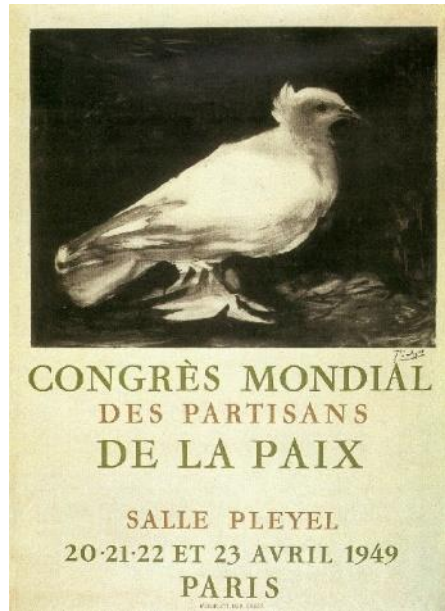
3.2.2 Destejer miedos y urdir la esperanza



Declaratoria. Dayirley. 2019. Bordado y apliques sobre tela. (Des)tejiendo miradas. Hilas, bordar y remendar la reconciliación en Colombia.

Correspondiente al *nivel preiconográfico*, es decir, el nivel netamente descriptivo que propone Erwin Panofsky se identifican en la pieza bordada los siguientes elementos: palomas representadas con tela blanca e hilo blanco, sol bordado con tela e hilo amarillo, montañas con tela verde, gris e hilo verde en las que hay ríos cosidos con hilo azul y tela blanca, rosas bordadas con hilo rojo y dos elementos sin forma definida hechos con tela verde oscura e hilo verde claro.

En el *nivel iconográfico* se reconoce en la paloma un signo que desde la antigüedad se ha utilizado para representar la paz. Su origen se encuentra en el relato bíblico del diluvio universal, en el que se cuenta que Noé envía una paloma en busca de tierra y regresó “trayendo una ramita de olivo en el pico. Así Noé se dio cuenta de que la tierra se iba secando” (Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales, 1968, Génesis 8:11) y que, en ese sentido, Dios había calmado su ira y volvía a estar en paz con la humanidad. Este símbolo se popularizó en el siglo XX cuando en 1949, acabada la Segunda Guerra Mundial, se realiza el Congreso Mundial por la Paz en París. Para los afiches de este evento Pablo Picasso realiza la litografía de una paloma blanca que se convirtió en emblema de las siguientes ediciones, alcanzando un reconocimiento internacional como símbolo de paz que hasta la fecha se mantiene.



Afiche Congreso mundial por la paz. Pablo Picasso. 1949. Litografía.

En la pieza hay dos montañas que tienen ríos, esto como representación general de la naturaleza y, en particular, aquella que caracteriza los territorios rurales de Colombia, en los que es común ver estos elementos en el paisaje. Las rosas, aunque podrían incluirse dentro de los objetos naturales representados, en este caso —y debido al contexto social y político que se conoce— simboliza el logo del partido político Comunes: una rosa roja con una estrella de cinco puntas en el centro. Este símbolo surge como imitación del logo de algunos partidos socialistas que se han representado con esta flor, por ejemplo, el Partido Socialista de Francia (PSF), el Partido Socialista y Obrero Español (PSOE), el Partido Socialista de Bélgica, de Chile, de El Salvador, la Internacional Socialista, entre otros. La rosa es utilizada por primera vez por el PSF, en su logo se observa una mano que la sostiene, formando un puño que, a su vez, simboliza la fuerza; fue creado por Didier Móchame en 1971 y, a partir de ahí, fue adoptado por otros partidos con ideología socialista. Tuvo reinterpretaciones en su diseño, pero siempre se mantuvo la rosa como foco principal en cada logo. La razón de la rosa es incierta, en algunas ocasiones se ha relacionado su origen con la teórica polaca Rosa Luxemburgo, quien influyó en gran medida en la consolidación de la ideología socialista en el siglo XX; en otras se habla del carácter pacífico que refleja la flor, unida con el puño que se identifica con la resistencia, sin embargo, no es posible afirmar cuál de estas razones es la correcta.

El sol, como se veía en la interpretación del bordado anterior, se figura en escenarios en los que hay esperanza o se quiere dar esta connotación. Su luz genera un elemento que representa lo vital debido a su carácter imprescindible en la sobrevivencia de las especies, por eso se asocia con cuestiones positivas. Finalmente, en la pieza hay dos elementos que no tienen una forma definida: son figuras semicirculares hechas en tela de tonalidad oscura. El hecho de que se genere un círculo con ellas esboza una asociación con lo cíclico. Ahora, lo oscuro se vincula, generalmente, con lo malo, lo tenebroso y lo negativo. En la mitología griega, por ejemplo, el tártaro era aquel lugar al que eran dirigidos los dioses que eran vencidos y los condenados, un espacio que Hesíodo (1978) describe como “oscuro al fondo de la tierra de anchos caminos” (p. 4) y del que se reitera esta característica con la pretensión de infundir temor. Por otro lado, en la Biblia se relata que Dios castigó al pueblo egipcio con diez plagas con el fin de que el faraón obedeciera el mandato de liberar a los hebreos esclavos y así pudiesen continuar su camino en búsqueda de la tierra prometida. La novena plaga que Dios envió fue la oscuridad:

Entonces el señor dijo a Moisés: Extiende tu mano hacia el cielo, para que haya tinieblas sobre la tierra de Egipto, tinieblas tales que puedan palparse. Extendió Moisés su mano hacia el cielo, y hubo densas tinieblas en toda la tierra de Egipto por tres días. (Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales, 1968, Éxodo 10:21)

Se ve entonces, que la oscuridad ha tenido una amplia influencia en diversas culturas del mundo, relacionada directamente con lo negativo, percepción que ha estado presente a lo largo de la historia humana. Inserta en nuestra cultura, se hace evidente, por ejemplo, en variadas expresiones del habla cotidiana en las que se relaciona lo oscuro con lo malo: “esto ya está pasando de castaño a oscuro”, “la cosa se puso color de hormiga”, por ejemplo. Estas relaciones metafóricas se trasladan a expresiones artísticas como las que se abordan en este proyecto buscando representar con ellas situaciones, sentimientos o ideologías.

En la propuesta interpretativa de este relato textil, que atañe el análisis de la *significación intrínseca o nivel iconológico*, se reconoce que el tema del relato textil *Declaratoria* es la posibilidad de participación política de los firmantes de paz. Se identifica un primer *núcleo* en el relato que corresponde al proceso de paz, el cual se representa con las dos palomas blancas. Una de ellas es reflejo del Estado colombiano; la otra simboliza los firmantes de paz, quienes fueron las figuras principales en el proceso. En este núcleo, entonces, se esboza la realización de un acuerdo y cómo a partir de este se da el nacimiento de diversos escenarios con la ciudadanía y al

interior de la organización como lo fue la creación del partido político que en un inicio se llamó Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común y que en 2021 cambió su nombre a Comunes.

Así, es posible identificar un *segundo núcleo* en el relato que surge como consecuencia del primero. Se debe gestar la paz —abandonar la lucha armada— para que puedan darse otros escenarios en los que se aspire a la consecución de ideales como la participación política. Las rosas que aparecen en la pieza son la forma en la que el partido Comunes se representa. Estas, además, entrelazan el sol, lo que puede significar cómo los firmantes de paz ven en esta apuesta política la esperanza de permanecer en un escenario de resistencias. Es importante resaltar que el sol está cerca de las montañas lo que indica un amanecer, pues la tela de fondo es un azul de tono claro; el amanecer suele ser metáfora de nuevas oportunidades, se suelen escuchar expresiones como: “vendrá un nuevo amanecer”, “cada atardecer trae la promesa de un nuevo amanecer” en relación con el hecho de brindar esperanza en escenarios o situaciones en las que existe algo problemático. El amanecer, entonces, está en relación directa con lo que se mencionaba anteriormente, es decir, la creencia de los firmantes de que existe la posibilidad de construir un camino más allá de las armas configurando así una nueva oportunidad de hacer parte de la sociedad civil y, de esta manera, poder poner en marcha proyectos sociales e individuales que en un contexto de guerra no son realizables.

Por otro lado, es posible identificar una *catálisis* en el relato. Se trata de las formas de tonalidad oscura que rodean los demás elementos del bordado. Estas son interpretadas como aquellos peligros cíclicos a los que están expuestos los firmantes de paz y el acuerdo firmado en La Habana. Estas formas dependen de los núcleos anteriormente mencionados, pues, sin la existencia de estos no cabría la posibilidad de generar actos que vayan en detrimento del Acuerdo e implementación de la paz (núcleo uno) y, en consecuencia, del partido político (núcleo 2) de la extinta guerrilla. Las formas oscuras son una expansión del relato, completan el escenario de este, pues, por un lado, se está manifestando que es un contexto donde habita la esperanza (las palomas: Acuerdo de paz; el sol: lo positivo; las rosas: el partido político), pero también, existe un peligro y un desasosiego razonables (las formas oscuras) cuando, por ejemplo, hay antecedentes como el genocidio de la Unión Patriótica —partido que se fundó en 1985 en el marco de negociaciones de paz entre el gobierno de Belisario Betancur y las FARC – EP— en el que se “ha documentado 4.153 víctimas [...] que fueron asesinadas o desaparecidas o

secuestradas” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018, p. 108) y, además, 1.098 fueron víctimas de desplazamiento forzado y exilio (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018).

Así mismo el miedo se materializa en el hecho de que dos años después de firmados los acuerdos y en plena fase de implementación llega al gobierno del país el presidente Iván Duque Márquez, del partido Centro Democrático, detractor del plebiscito por la paz y del Acuerdo de Paz. El panorama no era alentador y los peligros para los firmantes de paz eran evidentes. Esto se ha hecho visible cuando, según el último informe de la misión de verificación de la ONU, “cinco años después de la firma del Acuerdo Final, la violencia contra excombatientes sigue siendo la principal amenaza para su transición a la vida civil. Hasta la fecha han sido asesinados 303 excombatientes, incluidas 10 mujeres” (ONU, 2021, p. 3). Sumado a lo anterior, la implementación de acuerdos firmados en la Habana como la reforma rural integral, los Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial (PDET), las garantías de seguridad para los firmantes de paz, la sustitución de cultivos de coca, la presencia estatal en las zonas rurales del país, entre muchos otros, se encuentra en un estado muy precario de ejecución. Así, el peligro (representado en el bordado con las telas de tonalidad oscura) amenaza las palomas blancas —las cuales indican la paz y el Acuerdo—, sin embargo, la forma de las alas de estas logran cubrir —aunque no en su totalidad— el sol, las rosas y parte de las montañas dando cuenta, de esta manera, una posición en la que se mantiene la confianza en la construcción de paz, pero que también devela la desesperanza existente debido al contexto social y político convulso que se ha expuesto anteriormente. En este caso la catálisis funciona también como *indicio*, ya que está manifestando sentimientos como el miedo y la angustia que se viven en el posacuerdo.

También es posible observar que en el relato hay *información* que permite situarlo: se ven dos montañas con ríos, las cuales son propias de la ruralidad, además, se sabe que el bordado fue hecho en San José de León, un territorio rodeado por el río León del que se desprenden riachuelos que circundan toda la vereda. Por último, es importante mencionar que el título del bordado (*Declaraciones*) inserta, además, otro *indicio* en el relato. Declarar es, según la primera acepción de la Real Academia Española: “Manifestar, hacer público” (Real Academia Española, 2022), Dayirley —autora de la pieza— está haciendo pública la voluntad de paz, el miedo, la esperanza que coexisten en la gran mayoría de firmantes, es decir, el relato del bordado manifiesta una forma de pensar y relacionarse con la sociedad en la que se hace notable la

valentía y la fuerza de dar a conocer una postura del contexto en un país en el que se asesinan, con preocupante frecuencia, los firmantes de paz y líderes sociales.

Esto entra en diálogo con el bordado de Dora Cecilia, titulado *Unidos*. En él un corazón bordado con colores de hilo de la bandera de Colombia es sostenido por varias manos y es acompañado por la frase “Unidos no habrán corazones rotos”. De esta manera se devela la esperanza y la confianza que tienen los firmantes de paz y los habitantes de las veredas de tejer la transformación. Es, además, una invitación a la población colombiana a sumarse en el proceso colectivo y de perseverancia que significa la construcción de paz.



Unidos. Dora Cecilia. 2019. Bordado sobre tela. (Des)tejiendo miradas. Hilas, bordar y remendar la reconciliación en Colombia.

3.2.3 Tejer la maternidad



Nuestros hijos. Tania. 2019. Bordado y apliques sobre tela. (Des)tejiendo miradas. Hilas, bordar y remendar la reconciliación en Colombia.

En la descripción del *nivel preiconográfico* de esta pieza se visualizan cuatro personas bordadas con hilos amarillos, blancos y tela gris, rosada, roja y negra, un columpio con hilos azules y rojos, un balón cosido con hilos amarillo, naranja, morado y rosado, un balancín bordado con hilo gris y un texto con hilo rojo que dice: “nuestros hijos, nuestros grandes amores”. Los objetos que están allí —el columpio, el balancín y la pelota— se asocian directamente con el juego, frecuentes en los parques infantiles o en lugares en donde se propende al ocio (*nivel iconográfico*).

Ahora, para realizar la interpretación del *nivel iconológico* de esta pieza se utilizará el relato textual que lo acompaña en el libro y se hará evidente su relación con la imagen bordada. Tania, quien bordó la obra, expresa: “Mi hijo mayor nació cuando estaba en el monte, tuve que dejarlo en la casa de una familia porque yo no podía quedarme con él. Cuando volví, ya no estaba” (p.68).

El primer *núcleo* identificado tiene que ver, entonces, con la desaparición del hijo de Tania que se narra en el relato textual. Este hijo se representa en el bordado en la figura masculina que se encuentra al lado derecho. Para el momento de creación de la pieza, esto es, 2019, es posible que Tania imagine que el hijo que tuvo cuando hacía parte de las FARC-EP, sea

un adolescente en el presente. El personaje tiene el cabello corto y su ropa es una bermuda y una camisa larga. En este caso no se puede atender al tamaño de la figura para tratar de identificar su edad, pues, hay otra figura a su lado —un bebé— que tiene un tamaño similar, sin embargo, el entorno en el que se representa (un parque de juegos) y las facciones de su rostro permiten relacionarlo con una edad adolescente. Ante la incertidumbre de no saber si el hijo está vivo o muerto, se acude por bordar su figura solo en el contorno y con tonalidades claras que aluden a la segunda posibilidad, pues aquello relacionado con lo espiritual se representa por lo regular con estos tonos, ya que son símbolo de la pureza y la paz.

En relación con este *núcleo* (desaparición del hijo) se desprende una *catálisis*: se trata del columpio que se encuentra en la parte izquierda de la pieza y en el que se observa una tensión, que significa, en términos de Arnheim (2006), una fuerza inherente al elemento que denota movimiento. Este se señala en la obra con la representación del columpio en una línea oblicua: “la orientación oblicua constituye probablemente el medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida. La oblicuidad se percibe espontáneamente como un esfuerzo dinámico de aproximación o alejamiento respecto a la armazón espacial básica de horizontal y vertical” (p. 429), se ve que el columpio está en movimiento, posee un esfuerzo dinámico que no está dirigido por una persona, ni por elementos naturales como el viento —pues este no hace parte del relato—. Podría pensarse que se le da una presencia en el juego al hijo ausente al mostrar el columpio como un elemento en movimiento sin que una persona sea quien lo ejerza. Esta catálisis depende del núcleo referido anteriormente, pues necesita de la condición de la ausencia del hijo (su desaparición) para poder darse una representación desde el vacío.

Un segundo *núcleo* en el relato bordado es el nombre del capítulo del libro en el que se encuentra la pieza: *Reencuentros*, que atiende al hecho de que Tania, una vez firmado el Acuerdo de Paz y realizando su reinserción a la vida civil puede volver a ser madre, esta vez —claramente— sin las condiciones inhumanas de la guerra, en las que no es posible la maternidad, pues “la anticoncepción forzada y el aborto forzado constituyeron formas de violencia reproductiva que hicieron parte del proceso de disciplinamiento de los cuerpos de las mujeres combatientes y las niñas reclutadas ilícitamente en el contexto del conflicto” (Women's Link Worldwide, 2020, p. 26). Es por ello que para Tania la vida civil significa un reencuentro con el deseo de ser madre y llevar a cabalidad este proceso.

Esto se materializa en la figura del bebé en el bordado. Se infiere que es un bebé ya que lleva puesto un mameluco y un chupo en la boca, además, al no estar representado con cabello, se puede señalar que es un niño, ya que, según los estereotipos masculinos, la representación se suele dar de este modo. El peso de la pieza está en el bebé, que se encuentra en el centro de esta y al frente de la figura del adolescente, su ropa está rellena en puntada cadeneta con un hilo de color amarillo, al respecto Arnheim menciona que “los colores más claros son más pesados que los oscuros” (p. 39) además, el bebé tiene un tamaño que alcanza casi el del hijo desaparecido, aunque se sabe que es un bebé por las características expuestas. Esta puntada utilizada, el grosor y el color del hilo le dan a esta figura una importancia en el relato; la mirada del espectador se dirige en primer lugar a su representación, su figura descomunal se entrelaza con el deseo concluido de Tania después de la firma del Acuerdo de Paz: el ser madre y la alegría que esto puede generarle, por tal razón esta figura posee más detalle y centralidad.

De este *núcleo* (el reencuentro) se desprende una *catálisis* que tiene que ver con el juego, es decir, el reencuentro con la maternidad permite que Tania pueda brindarle a su hijo aquellas situaciones propias de la infancia como lo es jugar. Por ello sus dos hijos están representados en un parque infantil, en un entorno de alegría. Allí se encuentran, además, otras dos personas que, debido al tamaño de representación, se infiere que son niños: uno de ellos es de género masculino y el otro de género femenino, que dan al lugar una connotación alegre al encontrarse jugando en el sube y baja.

Esta catálisis es, también, *indicio* de un deseo materno de generar el vínculo madre - hijo, atendiendo al interés de ser una mujer que quiere desempeñar su rol materno.

La pieza manifiesta el amor que produce la maternidad. En el texto escrito se lee: “nuestros hijos, nuestros grandes amores”. Esta frase funciona como *indicio* pues, habiendo conocido previamente el núcleo acerca de la desaparición del hijo, se da a entender de manera implícita, que en la persona que creó el relato textil hay un dolor por el hecho de no saber si el hijo desaparecido cuenta con vida o no, es un “gran amor” que no tiene consigo, por ello su representación sutil en contraste con la del bebé que posee un énfasis mayor al ser símbolo de la materialización de un deseo truncado en el pasado que en la actualidad pudo hacer realidad.

Como se ha visto, el relato bordado va más allá de lo narrado en el relato textual — aunque este permita interpretar algunos elementos de la pieza que son de gran importancia. Se observa que el relato textil, en su generalidad, aborda la maternidad y expone situaciones de alta

complejidad a las que eran expuestas las mujeres en la guerra. De esta manera permite cuestionar, comprender y analizar escenarios de los que no es muy frecuente que se hable en el ámbito público y privado de la organización fariana.



El pollito Apo y el árbol de la vida. Leidy. 2019. Bordado sobre tela y apliques de lentejuela. (Des)tejiendo miradas. Hilas, bordar y remendar la reconciliación en Colombia.

En la pieza *El pollito Apo y el árbol de la vida* este tema también tiene lugar cuando Leidy, su creadora, expresa lo siguiente en el texto que lo acompaña:

Teníamos un pollito chiquitito que la gallina no cuidaba, entonces yo lo recogí y lo cuidé. Ahora que soy mamá, le pregunto a la mía cómo hacía con los dolores de parto en el monte y cómo hacía para trabajar a la par con los hombres. Yo ahora la entiendo, yo creo que mi mamá sufrió mucho conmigo. (p.75)

De esta manera la maternidad y el rol de las mujeres en la guerra se inscriben en los bordados como una forma de delación en la que se hacen visibles condiciones de vulnerabilidad a las que eran sometidas directa o indirectamente. En las piezas textiles se tejen voces que han sido silenciadas y que requieren presencia en los discursos, memorias y verdades de la actualidad colombiana.

Remate: a modo de conclusión

A lo largo de este proceso de descripción, análisis e interpretación se ha visto cómo los bordados son relatos de situaciones específicas que se vivieron durante el conflicto armado interno en Colombia y se viven en el contexto actual del posacuerdo. En esta medida, aportan a

la construcción de memorias que se están consolidando en el país, en las que se busca que sean muchas voces las que narren las diversas aristas y matices que tiene el conflicto, por tal razón se hace referencia a ellas en plural.

En este sentido, las piezas bordadas posibilitan, por una parte, la conformación de *memorias colectivas* que, en términos de Maurice Halbwachs (2004) hacen referencia a hechos que se reconocen por la gran mayoría de la población, memorias que se construyen en un constante diálogo sobre ellas: “la memoria colectiva obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que la recuerdan, como miembros del grupo” (p. 50). El relato bordado por Marleida en el que se habla de la reconciliación es un ejemplo de este tipo de memoria, pues el tema es una muestra de los beneficios que trajo consigo el Acuerdo de Paz y por ello es comúnmente referido en el ámbito público.

Por otro lado, están las *memorias subterráneas* que no hacen parte de los discursos comunes de las instituciones y de la ciudadanía, son memorias que por diversos motivos no están en el ámbito de lo público y han permanecido inscritas en el ámbito privado (Pollak, 2006). Estas, “como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la “memoria oficial”, en este caso a la memoria nacional” (p. 18). En este proyecto se han analizado dos de ellas: la maternidad en la guerra (bordado de Tania) y la partición política de los firmantes de paz (bordado de Dayirley), temas que aún permanecen casi ocultos en los discursos públicos.

Estas memorias que se plasman en los relatos textiles se entrelazan y abren el camino para ver un panorama en el que las puntadas son de muy diverso tipo. Son relatos que permiten tejer vínculos de empatía, que posibilitan la comprensión del otro y de lo otro como algo cercano que también habita en cada uno de nosotros y que permiten, a su vez, un mayor entendimiento de la realidad social que vivimos actualmente en el país. Es necesario comprender “la memoria como resistencia política a partir de los espacios de lo cotidiano, lo íntimo, familiar o comunitario” (Lifschitz & Grisales, 2012, p. 114) y de esta manera propender hacia caminos en los que esté presente la voluntad del hacer para transformar.

Por ello la memoria se entiende como un pasado que “es activado en un presente y en función de expectativas futuras” (Jelin, 2002, p. 18). Tiene una capacidad de agencia, no es estática. La pregunta por los hechos genera, a su vez, acciones de índole legal, cultural y política. Allí radica la importancia de continuar estudiando las diversas memorias que nos habitan en el país, las que no son tan evidentes y las que son vistas cada día en noticieros y prensa. De esta

manera se crea paulatinamente una trama y una urdimbre que configure un telar solido con todas las voces y posturas necesarias.

Los bordados que hacen parte del libro *(Des)tejiendo miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia* (2021) hacen que el espectador pueda acercarse a un lugar íntimo de quienes los crean. Son relatos, narraciones y descripciones que aluden a realidades tan diversas como los mismos hilos con los que se cosen. Permiten comprender a un firmante de paz como un ser humano, darles rostro y comprender que quienes toman la aguja y el hilo hacen parte del mismo telar del que hacemos parte todos, uno con miles de madejas, formas y puntadas diferentes.

Finalmente, para concluir, se destaca que con este proyecto de investigación se pudo observar que las prácticas textiles pueden funcionar como un acto comunicativo bajo los planteamientos de Roman Jakobson (1984) y Kerbrat-Orecchioni (1997). Al contener mensajes entran en relación directa con el concepto de narrativa propuesto por White (1992), en el que se entiende que es un medio universal con el que, a través de diversos códigos, se pueden comunicar mensajes de la realidad humana. De allí, entonces, se desprende el concepto de *narrativa textil* que comprende todo aquello que se haga a partir del textil y narre mensajes transculturales. En este proyecto se trabajó una narrativa textil de paz que contiene relatos bordados de firmantes del acuerdo y de habitantes de las veredas donde estos actualmente viven; la interpretación se logró a través de herramientas de análisis interdisciplinares que permitieron consolidar un método adecuado para ellos con el que fue posible hacer evidentes tres temas: la reconciliación; la participación política y los peligros que amenazan la paz y la maternidad en la guerra y en el posacuerdo, creando así un tejido de memorias que fomentan la otredad y la construcción de empatías y paz.

La narrativa textil puede tener descripciones, narraciones y relatos. Para este trabajo se analizaron las últimas, ya que poseen mayor riqueza de interpretación. Sin embargo, se hace necesario dejar una apertura para posteriores análisis y para ello se plasman unas puntadas de lo que se logra identificar a partir de este proyecto: las prácticas textiles pueden ser *narraciones* cuando buscan contar algo que tiene una sucesividad; son *descripciones* cuando no se logra identificar la sucesividad allí, pero poseen un mensaje y son *relatos* cuando eso que se cuenta (que tiene sucesividad) se hace con elementos que atienden a la forma (nudos, catálisis, indicios

e informaciones). Todo relato es una narración, pero no toda narración es relato en el caso de la narrativa textil.

Este trabajo contribuye a los estudios interdisciplinarios que se vienen realizando desde la Filología y procura ser una invitación para que se continúen abordando temáticas que puedan ser un aporte al complejo contexto que vivimos en Colombia. Tal como el bordado de Dayirley, esta también es una *declaratoria* en la que se plasma la voluntad de continuar siendo partícipe de un tejido colectivo para un país que camina hacia su transformación.

Referencias

- Agosín, M. (1985). Agujas que hablan: Las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132), 523-529.
- Aranda, B. (2012). *Textualidad e Identidad: por una Teoría de la Intertextualidad en los Andes*. Oregón : Universidad de Oregón.
- Arango, I. G. (2019). *Repositorio digital para la documentación de textiles testimoniales del conflicto armado en Colombia*. . Medellín: Universidad de Antioquia.
- Arias, M. R. (2021). *Aprestamiento en narrativa textil [en proceso]*.
- Arias-López, B. E. (2017). Entre-tejidos y Redes. Recursos estratégicos de cuidado de la vida y promoción de la salud mental en contextos de sufrimiento social. *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e Intervención Social*(23), 51-72.
- Arias-López, B. E., Guevara, B. B., & Coral-Velásquez, L. A. (2021). *(Des)tejiendo miradas. Hilar, bordar y remendar la reconciliación en Colombia*. Medellín: Sello editorial Periferia.
- Arias-López, B. E., Marín, B. P., & Coral-Velásquez, L. A. (2022). De combatientes a vecinos: hacer una vida después de los acuerdos de paz en Colombia. Un relato etnográfico sobre San José de León. *Hallazgos*, 19(37).
- Arias-Lopez, B. E., Marín, B. P., Ceballos, G. Y., Parra, E. P., Herrera, M. R., Velásquez, L. A., & Andrä, C. (2018). *(Des)tejiendo miradas sobre los sujetos en proceso de reconciliación en Colombia*. Medellín.
- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

- Arnold, D. (2015). Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura. En F. Garcés, & W. Sánchez, *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro* (págs. 39-64). Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón.
- Bacic, R. (2008). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Hechos del callejón*, 20-22.
- Barthes, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, J. Gritti, V. Morin, C. Metz, . . . G. Genette, *Análisis estructural del relato* (págs. 9-43). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). *Todo pasó frente a nuestros ojos. El genocidio de la Unión Patriótica 1984-2002*. Bogotá: CNMH.
- Defensoría del pueblo de Colombia. (2020). *Reincorporación para la paz. Informe defensorial Espacios Territoriales de Capacitación ETCR*. Bogotá: Defensoría del Pueblo de Colombi.
- Diario de paz Colombia. (2 de octubre de 2018). *Hablar de posacuerdo en vez de posconflicto. Una precisión necesaria*. Obtenido de Diario de paz Colombia: <https://diariodepaz.com/2018/10/02/posacuerdo-no-posconflicto/>
- Dorra, R. (1984). La actividad descriptiva de la narración. En M. A. Gallardo, *Teoría semiótica : lenguajes y textos hispánicos : volumen I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983* (págs. 509-516). Madrid: Hardcover.
- Flórez, M., & Restrepo, J. D. (2014). *Mutatá: Conflicto, despojo y resistencia*. Medellín: Litoimpresos y Servicios S.A.S.
- Franger, G. (1988). *Arpilleras. Cuadros que hablan. Vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima: Taller de Artesanía "Mujeres Creativas". .
- García, M. X. (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 139-160.
- Gentes del Común; Cepdipo. (2020). *Cuadernos de la implementación. La situación general. Contradicciones y conflictos de un proceso abierto*. Bogotá: Zetta Comunicadores S.A.S.
- Gentes del común; Cepdipo. (2020). *Cuadernos de la implementación. Trayectorias cruzadas e inciertas de la reincorporación integral*. Bogotá: Zetta Comunicaciones S.A.S.

- González, C., Acevedo, N., Cases, B., & Valenzuela, G. (2016). Tejidos para la muerte: análisis textil y egiptológico de vendajes funerarios del museo nacional de historia natural. *Universum*, 31(1), 173-189.
- Guerrero, O. F. (2012). El hilo de la vida. diosas tejedoras en la mitología griega. *Feminismo/s*(20), 107-125.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, S. (2003). *Introduction*. London: SAGE Publications.
- Hesiodo. (1978). *Teogonía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hurtado, S. V. (2021). El Chumbe alrededor del poema: lectura heterodoxa de la poesía desde la episteme inga. *Revista Communitas*, 5(10), 13-26.
- Ibarra, H. C., Barbus, H. C., González, L. A., & Gutiérrez, J. P. (2007). La codificación de los quipus Incas. *Ciencia*, 58(4), 26-33.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial S.A.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2004). *Metaforas de la vida cotidiana*. Madrid : Ediciones Cátedra.
- Lifschitz, J. A., & Grisales, S. P. (2012). Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos*, 98-119.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2015). *Mantos Funerarios de Paracas: ofrendas para la vida*. . Obtenido de <http://precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2015/mantos-funerarios-de-paracas-ofrendas-para-la-vida-2/>
- Observatorio del programa presidencial de Derechos Humanos y DIH. (2006). *Panorama actual del occidente antioqueño*. Buenos & Creativos E.U.
- ONU. (2021). *Misión de Verificación de las Naciones Unidas en Colombia. Informe del Secretario General. 27 de diciembre de 2021*.
- Panofsky, E. (1983). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Parga, J. S. (1995). *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.

- Pollak, M. (2006). *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Real Academia Española. (2 de febrero de 2022). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/declarar>
- Ríos, J. (2017). El Acuerdo de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC: o cuando una paz imperfecta es mejor que una guerra perfecta. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 19(38), 593-618.
- Sagrada Biblia. *Versión directa de las lenguas originales*. (1968). La Editorial Católica, S.A.
- Universidad de Burgos. (19 de Febrero de 2022). *Materiales. Una historia sobre la evolución humana y los avances tecnológicos*. Obtenido de <https://historiamateriales.ubuinvestiga.es/textiles/#A-lo-largo-del-tiempo>
- Valverde, C. R. (2014). *Tejer el universo. El Dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek. Historia de una prenda sagrada*. San Luis Potosí: Gobierno del Estado de San Luis Potosí.
- Withe, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones S.A.
- Women's Link Worldwide. (2020). *Una violencia sin nombre: violencia reproductiva en el conflicto armado colombiano*.
- Yapura, S. V., Sáenz, R. C., & Soria, D. P. (2019). *Tejiendo la vida. Los textiles en Q'ero*. . Cusco: Biblioteca Nacional del Perú.