

Mariposas al vuelo: investigación artística y resonancia afectiva frente a las violencias feminicidas

*Butterflies in flight: artistic research and affective resonance in
the face of femicidal violence*

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2017

Gabriela Sánchez López

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente
Guadalajara, México
gabriela.sanchez@iteso.mx
ORCID: 0000-0003-4407-0580

Recibido: 15/08/2025

Aceptado: 20/10/2025

Universidad Autónoma de Querétaro
Licencia Creative Commons Attribution - NonComercial ShareAlike 4.0
Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Resumen

Nosotras Sobrevivientes: sostener la vida juntas es una exposición que recoge un proceso de *investigación-acción participativa* que derivó en una investigación artística. Este tipo de estudio se realizó junto con niñas y adolescentes atravesadas por un *continuum* de violencias feminicidas que, a su vez, vivieron temporalmente en un anexo en Tlajomulco de Zúñiga, Jalisco. Asimismo, en el presente artículo se entiende la investigación artística como una práctica de conocimiento situado, donde la creación colectiva deviene como forma de indagación y vínculo. La muestra incorporó *dispositivos de resonancia*, tales como el libro de visitas con preguntas abiertas y mariposas de papel donde las personas visitantes escribieron mensajes a las creadoras. Estos dispositivos operaron como *archivo vivo*, es decir, no como un repositorio, sino como un tejido en movimiento de sensibilidades y respuestas éticas.

A la luz de las ideas de Rita Segato, Audre Lorde, Sara Ahmed y Pablo Martínez-Zárate, este texto sitúa los *lenguajes agramaticales*, la *pedagogía excéntrica* y las prácticas artísticas como modos para interrumpir la habituación a la violencia sin fetichizar el dolor. El foco no está en “empoderamientos” ni en clausuras reparadoras, sino en lo que se hace posible cuando la investigación se entrelaza con la creación colectiva como umbral para pensar, sentir y hacer en común. Más que ofrecer soluciones, la experiencia abre grietas para experimentar prácticas investigativas, así como pedagógicas, que antepongan la imaginación, la ternura y el cuidado en contextos de violencia estructural.

Palabras clave: investigación artística, archivo vivo, prácticas agramaticales, contra-pedagogías, niñas y adolescentes

Abstract

Nosotras Sobrevivientes: Sustaining Life Together is an exhibition that draws from a participatory action research process that evolved into artistic research. This study was carried out with girls and adolescents who had experienced a continuum of femicidal violence and who had also lived, for a period, in a rehabilitation center in Tlajomulco de Zúñiga, Jalisco. In this article, artistic research is understood as a practice of situated knowledge, where collective creation becomes a mode of inquiry and relation. The exhibition incorporated devices of resonance, such as a guestbook with open questions and paper butterflies on which visitors wrote messages to the creators. These devices functioned as a living archive, not as a repository but as a shifting weave of sensibilities and ethical responses.

Drawing on the ideas of Rita Segato, Audre Lorde, Sara Ahmed and Pablo Martínez-Zárate, this text situates agrammatical languages, eccentric pedagogy and artistic practices as ways of interrupting habituation to violence without fetishizing pain. The focus is not on “empowerment” narratives or on reparative closures. It is on what becomes possible when research intertwines with collective creation as a threshold for thinking, feeling and acting in common. Rather than offering solutions, the experience opens fissures through which to experiment with research and pedagogical practices that place imagination, tenderness and care at the center in contexts marked by structural violence.

Keywords: artistic research, living archive, ungrammatical practices, counter-pedagogies, girls and adolescents

Pedir reconocimiento u ofrecerlo no significa pedir que se reconozca lo que uno ya es. Significa invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con otro (Butler, 2006, p. 72).

Introducción

En 2023 acompañé un proyecto de *investigación-acción participativa* con niñas y adolescentes que residían temporalmente en un anexo en Tlajomulco de Zúñiga, Jalisco. En México, los anexos son espacios de rehabilitación no regulados, orientados al tratamiento de adicciones, pero que en la práctica atienden una amplia gama de problemáticas de salud mental y social. Suelen funcionar sin supervisión profesional ni sanitaria, bajo dinámicas punitivas, de encierro y con un fuerte componente religioso. Estos centros de ayuda representan la forma en que el Estado ha tercerizado estructuralmente la atención en salud mental de las clases populares, profundizando la desigualdad en el acceso al cuidado.

Como documenté en trabajos previos (Sánchez et. al., 2005), en la última década el número de niñas, niños y adolescentes en estos lugares se ha incrementado debido al uso de estos espacios como dispositivos de resguardo ante las violencias familiares y comunitarias. Por otra parte, Jalisco se encuentra entre las entidades con mayor incidencia de violencia de género y feminicidio en el país: el 71.9 % de las mujeres han sufrido algún tipo de violencia, especialmente violencia sexual desde la infancia (Instituto de Información Estadística

y Geográfica de Jalisco [IIEG], 2022). En este contexto, las participantes no ingresaron a los anexos de manera directa a causa de estas violencias. El trasfondo de sus internamientos correspondía a trayectorias atravesadas por violencias concatenadas de abandono, orfandad, desaparición intermitente, autolesiones e intentos de suicidio, que condensan su vivencia de daño.

De mi experiencia de acompañamiento en este proyecto —desarrollado entre 2023 y el primer semestre de 2024 bajo los principios de la *investigación-acción participativa*— emergió, un año y medio después, la exposición *Nosotras Sobrevivientes: sostener la vida juntas*. El proceso que devino en esta fue acompañado colectivamente por un grupo intergeneracional conformado por las niñas y adolescentes que vivieron temporalmente en un anexo de Tlajomulco de Zúñiga, Jalisco, así como por un equipo de investigadoras en antropología y educación, además de estudiantes en psicología, músicos, maquillista y artistas audiovisuales. La obra, en adelante, *Nosotras Sobrevivientes*, fue presentada en una galería universitaria de arte durante septiembre y octubre de 2024, y estuvo conformada por un conjunto de 30 fotografías artísticas realizadas con maquillaje teatral, 11 videos cortos, una canción original y cinco piezas textiles utilizadas en las sesiones fotográficas (una de ellas elaborada a partir de los dibujos de los *storyboards* que las participantes crearon para producir sus videos). La exposición incluyó, además de fotografías documentales del proceso, diversos materiales de la *investigación-acción*, como los mapas corporales que trazaban las relaciones entre cuerpo y territorio, testimonios orales, al igual que otros objetos y recursos empleados durante los talleres, presentados como parte del proceso mismo de creación y reflexión colectiva (Briseño, 2024).

Tras la muestra, entendí con mayor claridad el proceso creativo que habíamos acompañado desde el inicio. Me refiero al proceso completo que comenzó cuando las niñas y adolescentes decidieron usar el arte para expresarse, continuó con el desarrollo de las piezas y finalizó con la exposición. Ese recorrido se volvió legible a la luz de la investigación artística (Martínez-Zárate, 2023), que me ayudó a nombrar intuiciones que habían estado presentes desde el principio.

Desde esta perspectiva, entiendo la investigación artística como un modo de producción de conocimiento, así como de sentido, que emerge de los propios procesos creativos y materiales del arte, concebido como un campo de experimentación capaz de generar saberes sensibles, afectivos y corporales. Más

que un método ilustrativo o de representación, abre otras formas de percepción, relación y comprensión del mundo, donde los gestos estéticos funcionan como dispositivos analíticos, a la vez que políticos. Al mismo tiempo, actúa como una pedagogía situada que se construye en la interacción y en el hacer conjunto. Igualmente, funciona como una *operación agramatical* en el sentido planteado por Segato (2018), a saber, una vía para abrir posibilidades de expresión y vínculo que no caben en los lenguajes hegemónicos, particularmente los académicos.

A partir de este marco, fui capaz de reconocer con mayor nitidez las sensibilidades y formas de vinculación que pueden surgir cuando una investigación se entrelaza con un proceso creativo colectivo. En nuestra experiencia, el arte operó no como un medio expresivo, sino como un dispositivo relacional capaz de generar lo que Sara Ahmed (2015) denomina *orientaciones afectivas*, en otras palabras, la circulación de las emociones que modifican la manera en que los cuerpos se vinculan con el mundo y con los otros. Este movimiento amplió las posibilidades de acción frente al daño y la desvalorización.

En esta trama, guiada por las decisiones tanto estéticas como políticas de las niñas y adolescentes, el proceso creativo se sostuvo en las razones que ellas fueron nombrando durante la *investigación-acción participativa*. Precisamente, hubo interés en el deseo urgente de amor y ternura; la interpelación a un entorno habituado a la violencia (Auyero y Berti, 2013); el borramiento de las violencias feminicidas que atraviesan a personas de su edad; así como la necesidad de conmover y despertar una respuesta ética en los demás.

Con el objetivo de poner en práctica la imaginación orientada al cuidado, ideamos juntas un dispositivo de resonancias, concebido como una estrategia curatorial y relacional para abrir modos de encuentro entre la obra y quienes la visitaban. En este caso, se materializó en dos gestos complementarios: por un lado, un conjunto de preguntas en el libro de visitas; por otro, una intervención en sala donde las personas visitantes podían dejar mensajes escritos en mariposas de papel. Aunque distintos en su forma, ambos compartían la misma lógica, es decir, propiciar y documentar una respuesta afectiva y ética entre quienes crearon la obra y quienes la experimentaron.

De este modo, el presente artículo analiza una parte específica de la muestra, a saber, el libro de visitas y las mariposas de papel como recursos de resonancia. El estudio comprende que en estos se materializa la circulación afectiva entre creadoras y visitantes, al mismo tiempo que se condensan las respuestas

éticas y emocionales que la obra convoca. Estos *dispositivos de resonancia* son concebidos como un *archivo vivo*, al igual que como herramientas pedagógicas que movilizan afectos, lo que permite resignificar la experiencia desde la agencia de las participantes.

En este planteamiento, la agencia no se entiende como una acción individual o voluntarista, sino como una capacidad relacional y situada. Saba Mahmood (2005) propone una lectura crítica de las concepciones liberales de agencia asociadas exclusivamente con la resistencia o la autonomía. En consecuencia, la antropóloga estadounidense plantea comprender la agencia como la posibilidad de actuar dentro de regímenes de poder y en condiciones de restricción, resignificando tanto los modos de sujeción como los márgenes de lo posible.

Esta crítica a la visión binaria entre agencia y subordinación se amplía con planteamientos contemporáneos que, retomando a Darieck Scott, sugieren formas de *powerfulness in debility* o de *reassemblage in dispossession*¹, es decir, prácticas cotidianas mediante las cuales los sujetos reconfiguran, aunque sea de manera parcial o efímera, las relaciones de poder que los atraviesan (Scott, 2010, como se citó en Campt, 2017). Desde estas miradas, la agencia se desmarca de los extremos que la reducen a una resistencia plena o a una sumisión total, comprendiéndose más bien como la capacidad de generar tensiones, desvíos o reensamblajes que introducen fisuras en los órdenes de dominación. En ese sentido, las formas de agencia pueden leerse también como gestos creativos: modos de imaginar y rehacer lo posible.

Desde este marco, el artículo se vincula críticamente con propuestas teóricas sobre memoria, pedagogías y afectos, para analizar cómo los dispositivos artísticos colectivos, en el contexto de una investigación académica, pueden funcionar como una posibilidad situada de resistencia ante la cosificación de cuerpos y relatos. Se pretende examinar el alcance y los límites de la práctica artística colaborativa como horizonte metodológico y ético, sin idealizar sus efectos ni presuponer capacidades transformadoras absolutas.

A partir de este análisis, el escrito reconoce cómo los gestos relationales construidos en la exposición *Nosotras Sobrevivientes* ponen en primer plano el reclamo de cuidados por parte de las niñas y adolescentes. Debido a ello,

1 Para una traducción propia de ambos conceptos sugiero potencia en la debilidad y rearticulación en la desposesión, reconociendo los riesgos de trasladar al español los matices político-afectivos presentes en los conceptos originales, especialmente en un marco donde la agencia no se opone de manera binaria a la subordinación, sino que se expresa en formas situadas de recomposición y afectación.

se evidencia su agencia al interpelar la habituación social a la violencia desde una práctica estética-política colectiva. Escribo partiendo de un lugar de acompañamiento e investigación compartida con colegas, estudiantes y las propias niñas y adolescentes, un posicionamiento que reconoce que el conocimiento generado no emerge de la distancia analítica, sino del vínculo y el aprendizaje recíproco construido en el proceso.

I. Imaginación, poesía, archivo vivo y otras contra-pedagogías

Antes que una investigación, lo que compartimos fue una gramática rota, es decir, una conversación que no cabía en el lenguaje académico que había habitado. Con el tiempo entendí que ese modo de hacer era en sí una forma de avanzar hacia otra manera de conocer y estar juntas. Rita Segato (2018) llamaría a esto una *práctica agramatical*, que se puede definir como un gesto que desobedece la sintaxis del poder para inventar otras maneras de decir y de vivir. En ese sentido, el trabajo colectivo de las adolescentes puede pensarse como una contra-pedagogía que devolvió vitalidad a los procesos de cosificación que habían vivido.

La producción colectiva desde un registro sensible activa memorias corporales que constatan cómo las violencias estructurales se inscriben y perpetúan en los cuerpos. De este modo, lo individual se articula viéndose atravesado por marcos sociales más amplios. Estas memorias se entrelazan con el *continuum* de agresiones y despojos que conforman la violencia feminicida, orientada a someter, disciplinar y marcar los cuerpos de mujeres y niñas (Russell y Radford, 1992; Sagot, 2013; Varela, 2015; Segato, 2016).

Segato (2018) describe este proceso como *violencia expresiva*, en la que el daño comunica un mensaje, reafirmando jerarquías de género y poder. Su noción de la *pedagogía de la残酷* señala el entramado institucional y discursivo que habitúa a la sociedad a tolerar o incluso justificar la desvalorización de ciertos cuerpos. Tal habituación social a la violencia, como señalan Auyero y Berti (2013), opera mediante la repetición y naturalización de agresiones que, con el tiempo, dejan de provocar commoción. El daño se convierte en paisaje, en una parte del fondo cotidiano cuya gravedad se atenúa y se normaliza.

En el caso de niñas y adolescentes anexadas, este proceso implica una doble deshumanización. Por un lado, la que proviene de la violencia feminicida vivida y, por otro, la que se produce en su paso por instituciones que, lejos de reparar

el daño, tienden a reproducir lógicas de control y silenciamiento. Así, la presencia de estas jóvenes en centros de asistencia social no se reconoce como una consecuencia de la interacción de múltiples violencias que deberían ser reparadas, sino, por el contrario, como la confirmación de un estigma que las sitúa en los márgenes de lo que la sociedad considera vidas valiosas.

Como ha advertido Rita Segato (2025, 12m49s), se trata de una pedagogía que enseña a matar, no solo mediante la violencia explícita, sino a través de la instauración de la indiferencia que naturaliza el daño y anestesia la sensibilidad social, anulando cualquier reacción ética o colectiva frente al sufrimiento. Ante este colapso institucional y afectivo, la gramática de la vida se rompe y los lenguajes heredados, ya sean académicos o jurídicos, resultan insuficientes para nombrar lo que acontece. Por ese motivo, Segato convoca a crear desde lo agramatical, esto es, apartarse de la lógica argumentativa convencional abriendo espacio a registros que permitan transmitir afectos, deseos, memorias y fracturas, desbordando los lenguajes disciplinados, así como las formas establecidas de producir sentido. Este gesto se presenta como una urgencia política y ética. Por ello, cuando los códigos vigentes han dejado de conmover, producir sentido con lo agramatical deviene imprescindible.

En ese horizonte, el arte surge como potencia política y epistémica capaz de resquebrajar el sentido común al abrir registros sensibles y alternativos. Frente a la repetición y espectacularización del daño, también la academia se ve desafiada, ya que sus formatos rígidos difícilmente abarcan la complejidad de estos procesos. Segato propone textos que respiren y *prácticas agramaticales* que hagan visible lo que la lógica hegemónica descarta. Así, el arte se revela como un espacio para condensar y habitar lo innombrable, desbordando lenguajes que, desde la investigación, suelen imponer o borrar.

Siguiendo la visión de Audre Lorde (2017), la poesía se entiende no como un lujo ni únicamente como género literario, sino como una experiencia de conocimiento encarnada y necesaria. Para esta autora, la poesía es vital, puesto que permite nombrar lo innombrado y dar forma a lo que aún no la tiene, volviendo lo invisible en pensable, sensible y transformador. Esta perspectiva desplaza la tradición racionalista del “pienso, luego existo”, situando el sentir como raíz generativa y urgente: siento, luego puedo ser libre. Así, la poesía se convierte en una forma radical de saber, capaz de habitar el cuerpo y la emoción, de conectar lo íntimo con lo colectivo y de abrir horizontes inéditos para lo posible.

Tal como señala Judith Butler (2021), la violencia no solo rompe vínculos afectivos e intelectuales, sino que también desarticula las condiciones para formar comunidad. En esa fractura, lo poético se presenta como un umbral desde el cual rehacer lo común, sosteniendo aquello que la violencia busca separar. En continuidad, Sara Ahmed (2015) propone pensar los afectos como estados internos y como fuerzas que orientan nuestros cuerpos, acercándonos o alejándonos de objetos, personas o ideas. Estas orientaciones no son neutrales, ya que configuran lo posible, lo deseable y lo amenazante, incidiendo materialmente en nuestras relaciones, acciones y en la construcción de espacios sociales.

En contextos atravesados por la violencia, la habituación suele generar disposiciones defensivas, es decir, cuerpos que se cierran o son apartados, miradas que evitan y gestos que rehúyen la presencia del otro. Desde ahí, las prácticas artísticas pueden alterar dichos patrones, abriendo condiciones para cambiar la orientación afectiva. Lo anterior implica transformar la manera en que habitamos el espacio, distribuimos la atención y atribuimos significado a los cuerpos. Sin asumir que el arte revierte automáticamente la violencia, conviene destacar su potencial para, de manera situada y conflictiva, posibilitar la recuperación de presencia y sentido.

Más que “dar voz”, el arte reconoce modos de existencia y sensibilidad que desafían la objetivación, valorizando a quienes participan en estos procesos como sujetos dignos de cuidado, con la capacidad de invocar reconocimiento y asombro. Al hacerlo, se afirman historias, saberes y deseos que no pueden reducirse a diagnósticos, expedientes o categorías normativas propias de los ámbitos clínicos, académicos y burocráticos. De esta manera, se excede lo impuesto por el saber técnico o institucional, haciendo visible aquello que suele quedar sin nombre ni atención en esos marcos.

En este sentido, la *pedagogía excéntrica* propuesta por Martínez-Zárate (2023) puede entenderse como una profundización de estas apuestas artísticas y políticas orientadas al cuidado y la apertura sensible. Inspirado en la propuesta de Rita Segato sobre la urgencia de imaginar contra-pedagogías capaces de resistir las violencias patriarcales, al igual que en la tradición de pedagogías críticas, —particularmente de Paulo Freire y bell hooks— Martínez-Zárate (2023) concibe la *pedagogía excéntrica* como un conjunto de intuiciones que emergen en el acompañamiento de procesos artísticos, orientados a abrir preguntas y propiciar encuentros donde la creación se sitúa en el centro mediante rituales

de cuidado, confianza y ternura. Desde esta perspectiva, la investigación artística se despliega como un campo de exploración abierta y una práctica indisciplinada que enlaza territorios diversos de saber y hacer.

Ahora bien, la investigación, pensada habitualmente desde el cuadrante exclusivo de la ciencia y la razón, ha rechazado al arte y a la imaginación como formas legítimas de indagación. Para Tim Ingold (2015), la ciencia moderna, al situarse en el cuadrante exclusivo de la “razón”, ha excluido la imaginación como si fuera un opuesto a la objetividad. Sin embargo, sostiene que la imaginación constituye el fundamento mismo del pensar vivo, pues posibilita percibir, relacionar y crear sentido en un mundo en movimiento. Sin ella, la ciencia tiende a cosificar la existencia, reduciendo la vida a un mero objeto de análisis.

En sintonía con este planteamiento, Úrsula K. Le Guin (2020) amplía la reflexión desde un registro literario y ético, ya que para ella imaginar no significa evadirse del mundo, sino involucrarse profundamente con él. Entrar en el corazón de la imaginación, señala, implica un compromiso deliberado con la realidad, con sus desigualdades y con aquello que permanece invisible o silenciado. Así entendida, la imaginación opera como una fuerza insurreccional que cuestiona las formas establecidas de producir conocimiento y sentido, abriendo vías para transformarlas y revelando lo que falta, lo que sobra, así como lo que podría ser. De este modo, la creación se concibe como una experiencia marcada por la incompletud, la vulnerabilidad y la relacionalidad. En otras palabras, el trabajo creativo, como un impulso vital, personal y colectivo, es capaz de sostener horizontes donde lo posible y lo imposible se rozan.

La potencia de la imaginación no permanece en el terreno de las ideas, más bien se encarna en prácticas de investigación artística que producen y reactivan archivos colectivos. Como plantea Martínez-Zárate (2023), estas prácticas articulan *existencia, experiencia y expresión*, es decir, modos de estar, aprender y decir que tejen vínculos, a la vez que proyectan la voz hacia el mundo para abrir fisuras en sus formas de sentir y de saber. En este proceso, registrar y reunir fragmentos, gestos o relatos no responde solo a una lógica de orden o clasificación, sino que se convierte en una forma de cuidar y mantener abierta la memoria. Archivar no significa fijar, es dar forma provisional a lo vivido para hacerlo circular, ponerlo en relación y permitir que se transforme en diálogo con otros campos y sensibilidades (Martínez-Zárate, s.f.).

En continuidad con esta idea, y en diálogo con Ariella Azoulay (2014), Martínez-Zárate propone entender el archivo derivado de estos procesos no como un repositorio estático, sino como un tejido vivo que se activa al entrelazar imágenes, palabras y objetos, permitiendo que tanto las memorias como los afectos circulen y se reactiven en resonancia con otros. Esta visión de Martínez-Zárate (2023) se enlaza con su reflexión, inspirada en Raúl Ruiz, sobre la tensión que atraviesa toda práctica artística y de investigación, a saber, la fricción entre las fuerzas que buscan estandarizar la memoria —el *Ministerio de la Memoria*— y aquellas que la mantienen abierta, imprevisible y generativa —el *Misterio de la Memoria*—. Frente a las estructuras de control que limitan tanto la sensibilidad como la expresión, el *Misterio* opera como un espacio de descubrimiento capaz de desbordar los marcos que pretenden fijarlas.

Desde estas perspectivas, la exposición puede leerse como algo más que un producto artístico, debido a que constituye un *archivo vivo* que resguarda y reactiva memorias, afectos y gestos colectivos. Lejos de agotarse en la obra como totalidad, el archivo se prolonga en registros materiales abiertos a la intervención y al encuentro, como las mariposas de papel o el libro de visitas. En contraste con los trámites burocráticos y los abordajes académicos que cosifican las trayectorias de niñas y adolescentes, aquí el *archivo vivo* transforma lo fragmentado en vínculo. Por consiguiente, no solo se conservan huellas sensibles, sino que se produce una memoria común y activa, donde cada participante actúa siendo reconocida desde su experiencia y su presencia, lejos de cualquier papel impuesto por la institución o el discurso clínico.

II. El archivo de las mariposas: una metodología curatorial para registrar y analizar resonancias

Este apartado metodológico retoma la fase curatorial y expositiva de la obra. En particular se centra en la decisión, tomada por las niñas y adolescentes participantes, de incorporar el libro de visitas y los mensajes en mariposas de papel como *dispositivos de resonancia*. El resto del proceso de *investigación-acción participativa*, desarrollado entre 2022 y 2024, se presenta aquí únicamente como contexto.

El grupo estuvo conformado por 15 niñas y adolescentes de entre 7 y 17 años que vivieron temporalmente en un centro de asistencia social privado de Tlajomulco de Zúñiga, Jalisco. A lo largo del proceso, se autodenominaron

Nosotras Sobrevivientes, nombre con el que se identificaron durante las distintas etapas de investigación, creación y exposición.

La primera etapa (noviembre de 2022 a julio de 2023), correspondiente a la *investigación-acción*, así como a la producción artística que combinó etnografía, entrevistas y talleres participativos. El objetivo de estas actividades fue imaginar y producir colectivamente una obra en la que se integraron fotografías artísticas con maquillaje teatral, audiovisuales cortos y una canción. Este proceso contó con la colaboración de investigadoras, artistas y estudiantes de psicología, quienes acompañaron y facilitaron la producción sin sustituir la autoría de las participantes.

La segunda etapa (agosto de 2023 a octubre de 2024) se centró en la edición, curaduría, montaje y exhibición. En julio de 2024, cuando varias participantes ya habían egresado del centro, se realizó un taller de curaduría. Allí consensuaron la propuesta curatorial que guiaría el recorrido, además definieron la disposición de las obras para que el sentido buscado se viviera en la sala. También acordaron dos ejes centrales: que las personas visitantes pudieran conmoverse y que sus reacciones quedaran registradas.

Para lograrlo, determinaron incluir dos recursos principales. El primero fue el libro de visitas, que planteaba preguntas abiertas para que las personas visitantes pudieran reflexionar sobre la realidad de las niñas y adolescentes, que expresaran las emociones que les despertó la exposición, así como dejar un mensaje personal a las creadoras (ver Figura 1). El segundo fueron las mariposas de papel, que invitaban a escribir un mensaje breve —personal o dirigido al colectivo— y colocarlo en cualquier lugar de la sala, como gesto libre y visualmente integrado a la muestra (ver Figura 2).

Figura 1. Asistente escribiendo en libro de visitas (2024), Say González.



Figura 2. Mariposas de papel (2024), Say González.



Tanto los comentarios del libro como las mariposas fueron transcritos y sistematizados para su análisis en Atlas.ti. El propósito no fue cuantificar, sino escuchar las formas en que la exposición tocó, movió o interpeló a quienes la visitaron. El libro de visitas reunió 84 mensajes escritos a mano; el total de mariposas fue de 153. Entre quienes dejaron sus palabras había estudiantes, integrantes de la comunidad universitaria, visitantes de la población general, funcionarios de gobierno, familiares y amistades de las participantes.

Finalmente, en mayo de 2025 nos reunimos nuevamente en una sesión virtual con 8 de las 15 niñas y adolescentes para analizar los resultados. Con otras 4 de ellas sostuve reuniones individuales. La sesión se centró en dialogar en torno a los registros.

Recorridos curatoriales: diseño expositivo para una experiencia estética y participativa
La exposición podía recorrerse a partir de dos rutas de entrada, cada una con un sentido distinto. La primera ofrecía un ingreso más informativo, encabezado por un panel que presentaba el origen del colectivo, al igual que la intención política de la muestra; asimismo, daba paso a un muro que documentaba el proceso de *investigación-acción participativa*. Frente a este muro, un círculo de sillas evocaba los espacios de conversación sostenidos durante el proceso, invitando a los asistentes a detenerse, leer y reflexionar. En el centro del círculo había una canasta de mimbre con mariposas de papel y plumones, para que las personas visitantes pudieran escribir sus propios mensajes.

La segunda ruta proponía una entrada más sensorial y simbólica. Al atravesarla, lo primero que recibía la mirada era una gran tela con un manifiesto sobre cuidado, resistencia y transformación. Detrás de esta entrada, una jaula proyectada a contraluz en el muro parecía liberar una bandada de mariposas, las que *Nosotras* —participantes y estudiantes de psicología— colocamos durante la producción. Dichas mariposas formaban un vuelo colectivo que se dispersaba por la sala, mientras las aportadas por las personas visitantes se integraban, en distintos puntos, a este paisaje en expansión (ver Figura 3).

Figura 3. Plano general de la segunda ruta en Galería (2024), Say González.



El ambiente sonoro y aromático, marcados por la canción *Nosotras* y el olor de flores secas, completaban la experiencia sensorial. Desde las rutas de entrada hasta las mariposas, la disposición de las obras, la musicalización y la paleta de colores, respondió a una apuesta estética y política construida colectivamente para provocar emoción.

III. Políticas y poéticas del reconocimiento: arte, identidad y reappropriación colectiva

El nombre *Nosotras Sobrevivientes* emergió como una respuesta directa a las narrativas victimizantes que las niñas y adolescentes identificaron en las formas en que otros hablaban de ellas. Nombrarse así implicó un acto de reappropriación de su historia, desplazando el lugar asignado de pasividad y daño hacia una afirmación de presencia, agencia y vida. En *The Feminist Killjoy Handbook*, Sara Ahmed (2023) retoma una reflexión de Audre Lorde, citada por la poeta y

crítica negra Alexis Pauline Gumbs, para destacar la carga política del término *sobrevivir*. Ahmed (2023) sostiene que para quienes nunca han tenido que intentarlo, la sobrevivencia puede parecer ambiciosa; para quienes sí lo han hecho, encierra una promesa. Esa promesa adquiere un peso particular cuando se piensa desde las trayectorias de las personas que han tenido que sobrevivir a entornos hostiles y desiguales desde que eran niñas muy pequeñas.

En un contexto como el de Tlajomulco de Zúñiga, Jalisco, así como en otras periferias de la zona metropolitana de Guadalajara —donde la persistencia de violencias estructurales y de género se entrelaza con la fragilidad e insuficiencia institucional en materia de protección y reparación— la organización cotidiana y el ejercicio de derechos básicos se ven gravemente obstaculizados. En este escenario, el gesto de nombrarse *Nosotras Sobrevivientes* cobra aún más fuerza y sentido al afirmar una posición política de resistencia y cuidado mutuo frente a la indiferencia institucional. Al situar esta reappropriación identitaria tanto en las trayectorias personales como en los marcos institucionales de procedencia, la propuesta artística no solo responde a experiencias locales, sino que dialoga con procesos y desafíos compartidos por otras comunidades atravesadas por la violencia en México y América Latina.

En esos marcos, las niñas y adolescentes suelen ser clasificadas como *en riesgo* o *riesgosas*, categorías que connotan cuidado y control que, bajo una retórica de protección, refuerzan desigualdades de género, clase, raza y ciudadanía. Allí, sus cuerpos y conductas se convierten en objeto de vigilancia, normalización y disciplinamiento, reduciendo su presencia social a una condición de déficit o amenaza (Finn y Nybell, 2002). Frente a este trasfondo, la exposición operó como un gesto de ruptura, ya que permitió que las niñas y adolescentes se mostraran y fueran vistas desde su potencia creativa, desplazando la mirada que las reduce a categorías de déficit o peligro.

La confirmación más frecuente de este cambio apareció en los comentarios escritos en el libro de visitas, al igual que en las mariposas de papel, que mostraron una desestabilización de narrativas victimizantes y una reconfiguración del reconocimiento. La respuesta del público no solo validó su capacidad expresiva y creativa, sino que las interpeló desde un lugar distinto al habitual. Ya no se les consideró receptoras pasivas de asistencia o casos a intervenir, sino como creadoras capaces de producir sentido y resonancias. Algunas frases de

los visitantes como “Ustedes son talentosas, nos inspiran con su arte”² condensan este desplazamiento, donde la sensibilidad y la capacidad creativa se reconocen como atributos centrales de su identidad pública.

Más que presentar los resultados como un inventario, los entrelazaré en los siguientes apartados con las nociones que han guiado la lectura del proceso, para mostrar cómo la obra abrió umbrales de reconocimiento y cuidado. Estas resonancias no son homogéneas, puesto que abarcan desde la desestabilización de narrativas victimizantes hasta la aparición de lo poético como lugar para rehacer lo posible y lo común. A su vez, incluyen el desplazamiento de las *orientaciones afectivas* que sostienen la *pedagogía de la残酷* hacia vínculos abiertos y amorosos, implicando también la transformación del dolor en potencia estética y política, así como la generación de espejos autobiográficos. A lo largo de las siguientes secciones, examinaré estas transformaciones en tres planos entrelazados: primero, las reconfiguraciones de las relaciones con el público; después, la creación de un sentido compartido de comunidad; y, finalmente, la resignificación del dolor en clave colectiva, al igual que las limitaciones y desafíos del proceso de acompañamiento de expresiones artísticas desde la investigación en contextos de violencia.

IV. Reconocimiento puesto a prueba: dispositivos de resonancia y reconfiguración del vínculo público-creadoras

Lo que estuvo realmente en juego en esta experiencia artística no fue únicamente la expresión de emociones, sino también la disputa por el reconocimiento y la agencia en un entorno marcado por la vigilancia y la clasificación institucional. El paso de ser observadas a convertirse en creadoras que interpelan supuso atravesar tensiones tales como la negociación de límites, la resistencia a la lógica que las reduce a meros casos y el enfrentamiento, tanto a la mirada institucional como a la propia ambivalencia ante la exposición pública. Esta inversión de posiciones no se dio sin conflicto, pues exigió abrir un espacio de interlocución en el que las niñas y adolescentes, así como el público, se vieran compelidos más allá de la empatía convencional, reconociéndose mutuamente como sujetos plenos de afectos, agencia y perspectiva.

2 Las personas que asistieron a la exposición escribieron todos los comentarios en el libro de visitas y las mariposas. En este trabajo se transcribieron algunos de los más representativos.

De esta manera, los *dispositivos de resonancia* adquirieron el carácter de prueba afectiva de reconocimiento, convirtiéndose en mediaciones para explorar la posibilidad de una mirada recíproca entre quienes crearon la obra y quienes la contemplaron. Más que representar el cuidado o la memoria, estos dispositivos los hicieron operativos al generar condiciones para que el vínculo se experimentara y no solo se evocara. Esta lógica de verificación recuerda la escena narrada por Lévi-Strauss (1999, como se citó en Viveiros de Castro, 2010) para explicar el *perspectivismo amerindio*. En dicha representación, el reconocimiento de la condición del otro se ponía a prueba de manera simétrica, es decir, mientras los conquistadores europeos se preguntaban si los pueblos originarios tenían alma, estos, a su vez, sumergían en agua los cuerpos de prisioneros blancos en un intento por constatar si estaban sujetos a putrefacción.

En este caso, el arte operó como una prueba donde los gestos de escribir mensajes o emociones en las mariposas y en el libro de visitas no implicaron una restitución plena de la humanidad negada, sino un ejercicio limitado de reconocimiento recíproco. Estos gestos no transforman las estructuras de deshumanización, pero ponen en evidencia su persistencia y, al hacerlo, producen una breve suspensión del orden sensible dominante. En ese intervalo, lo que se ensaya no es tanto la reparación, sino la posibilidad de una mirada compartida, capaz de percibir al otro como alguien que siente, recuerda y actúa, incluso dentro de regímenes que intentan anular esa capacidad. Así, la instalación no romántiza la reciprocidad, sino que la problematiza como práctica frágil y situada, donde el reconocimiento es siempre parcial, relacional y contingente.

Las respuestas recogidas en las mariposas de papel y el libro reflejan un desplazamiento significativo en la relación público-participantes, ya que, lejos de limitarse a recibir pasivamente la obra, quienes visitaron la exposición se encontraron interpelados y movilizados, expresando admiración, agradecimiento y empatía, pero también atravesando momentos de incomodidad y reflexión que se activaron en el encuentro. De este modo, se configuraron lo que Sara Ahmed (2015) considera como *nuevas orientaciones afectivas*, a saber, disposiciones corporales y perceptivas que, en tensión y disputa con las lógicas hegemónicas, abren la posibilidad de experimentar formas de cuidado, al igual que de reconocimiento mutuo. Estas prácticas corresponden a políticas situadas y conflictivas, cuyos efectos son siempre parciales y frágiles frente a la fuerza de

la violencia tanto institucional como social. En esta clave, lo que Rita Segato (2018) denomina *el proyecto histórico de los vínculos* adquiere espesor, pues se trata de desafiar la indiferencia, además del paternalismo institucional, para ensayar una relación ética, estética y plural, centrada en la dignidad y la interdependencia.

Este gesto relacional puede leerse a la luz del *perspectivismo afectivo* aquí propuesto y del marco de la *pedagogía excéntrica* de Martínez-Zárate (2023). Este investigador mexicano enfatiza la creación de espacios indisciplinados donde el arte y el afecto habilitan preguntas compartidas, al mismo tiempo que producen aprendizaje en común. En este sentido, la narrativa resultante no solo recodifica el lugar de las creadoras en la esfera pública, sino que también ensaya formas de comunidad y de acción colectiva a través del encuentro estético.

V. Una política del sentir: arte, afectos y colectividad

Siguiendo a Sara Ahmed (2015), concibo las prácticas artísticas como espacios donde las emociones se adhieren y circulan. Además, tales espacios pueden facilitar el tejido de vínculos colectivos y el sostenimiento de resistencias (Martín-Hernández, 2020). Esta perspectiva permite comprender cómo, en la exposición, los registros del libro de visitas y las mariposas de papel constataron que el proceso artístico fue más que un espacio de resonancia afectiva. Igualmente, la muestra implicó la difícil negociación de voces y la confrontación con el aislamiento social de las participantes. Muchas llevaban meses o años encerradas y otras, antes del encierro, ya habían vivido una soledad profunda por condiciones de abandono. En este contexto, imaginar interlocutores reales fue un desafío. Lo vincular y lo afectivo no surgieron de manera espontánea, aparecieron al transitar el espacio abierto entre el silencio institucional y la construcción colectiva de reconocimiento.

Comentarios como “Gracias por poner un espacio para sentir/aquí duele y aquí hay un abrazo” condensan el desplazamiento producido. No se limitaron a validar el dolor, sino que pusieron en juego una respuesta ética relacional. La obra propició una reconfiguración del encuentro debido a que, quienes participaron y quienes visitaron la exposición, se vieron obligados a adoptar posiciones nuevas, donde la implicación afectiva y la responsabilidad reconocen, pero también problematizan, el vínculo entre quienes crean y quienes observan. Siendo así, la intervención artística funcionó como un laboratorio —no exento

de tensiones— para ensayar otros modos posibles de mediación y mutualidad en un contexto marcado por la distancia institucional y social.

En clave de *ternura radical*, esta disposición afectiva se entiende como un gesto crítico, a la vez que amoroso, al “utilizar la fuerza como una caricia” (d’Emilia y Coleman, 2015, párr. 1), al sostener a otros cuerpos como si fueran propios y al asumir la fragilidad sin evadirla. No obstante, las respuestas del público revelan que esta ternura no está exenta de conflicto, ya que surge bajo condiciones de desigualdad y fragilidad estructural. En este caso específico, su potencia reside justamente en la capacidad de interrumpir la mirada indiferente, obligando a quienes visitan la obra a posicionarse —no siempre cómodamente— frente a las experiencias expuestas. Comentarios como “Me resuena mucho el abordar estos temas más complejos desde la ternura para hacernos conscientes, acompañar, resignificar y ser puente” muestran que, en este contexto, el cuidado implica interrumpir la distancia emocional y exigir una respuesta situada, al mismo tiempo que atenta contra las formas socialmente instituidas de mirar el dolor ajeno.

Junto a esta ternura, en muchos comentarios apareció también la indignación, entendida en el sentido que propone Ahmed (2015, p. 267) como una energía creativa capaz de abrir lenguajes y posibilidades frente a aquello en contra de lo que nos posicionamos. La convivencia entre ternura e indignación no fue sencilla ni automática, ya que su encuentro produjo una tensión que acompañó el reconocimiento del dolor junto con la incomodidad que despertaba la pregunta, presente en varias intervenciones del público, sobre la responsabilidad colectiva y el “¿qué vamos a hacer?” frente a la violencia y el sufrimiento. Esa tensión no desembocó necesariamente en acciones concretas, aunque sí generó una forma de conciencia que mantuvo abierto el debate sobre los límites y las posibilidades del vínculo en contextos de desigualdad. También hizo visible que la implicación afectiva puede convertirse en un impulso, pero a la vez en una interpelación inquietante que empuja a imaginar otras maneras, todavía indefinidas, de asumir lo común.

En línea con Megan Boler y Elspeth Probyn, retomadas por Sara Ahmed (2015), esta experiencia desafía la descalificación del trabajo con emociones cuando se valora como “sensiblero” o carente de rigor. Lejos de ello, mostró que las emociones pueden formar parte de un ejercicio crítico y público, capaz de activar conversaciones sobre cómo los objetos culturales nos afectan y

transforman, exigiendo reflexiones. Como menciona Ahmed (2015), se puede argumentar que la exposición no partió de emociones prescritas ni buscó llenar a las y los visitantes con sentimientos definidos, sino que se concibió como un proceso vivo y situado de reconfiguración relacional, en el que cada persona elaboró afectos —por ejemplo, tristeza, rabia, impotencia, cuidado, ternura o amor— desde su propia experiencia. En este sentido, no debemos olvidar que la construcción de un espacio de implicación afectiva fue una decisión política consciente de las niñas y adolescentes, orientada a activar resonancias e interacciones críticas frente a las violencias estructurales y habitualmente desatendidas que atraviesan sus vidas.

Las reacciones del público y las resonancias generadas en la exposición, evidenciaron la potencia del arte para articular afectos y ensayar formas provisionales de comunidad. Comentarios como “Podemos volar” o “Que este canto sea más fuerte y sane el <3>”, así como los diálogos sostenidos con las niñas y adolescentes, mostraron que el reconocimiento, al igual que la fuerza colectiva, no se produjeron a partir de la identificación total ni de una empatía inmediata. Más bien, estas expresiones dan cuenta de la expansión provisional y contingente de ese *Nosotras*: un espacio donde las historias y los sentires pueden circular, encontrarse y ser validados, aun en medio de las diferencias y los límites del encuentro.

En la exposición, lo poético no operó como adorno ni metáfora, sino como una forma de pensamiento afectivo y político capaz de sostener la tensión entre ternura e indignación. Al articular experiencias heterogéneas, el gesto poético permitió habitar el conflicto sin neutralizarlo, gracias a que se abrió un espacio donde las emociones se transformaron en una práctica de reconocimiento y responsabilidad. En este panorama, la ternura y la indignación funcionaron como afectos radicales que, lejos de reconciliarse, interpelaron las formas habituales de mirar y sentir la violencia, implicando tanto a las creadoras como a quienes visitaron la obra. Este trabajo afectivo no buscó cerrar heridas, sino mantener abierto el vínculo, reconfigurando los modos de encuentro y de escucha entre cuerpos atravesados por la desigualdad.

Como señaló Bibiana, una de las creadoras, “de donde venimos, sentir es un lujo que no podíamos permitirnos” (comunicación personal, octubre de 2023). Más que una expresión individual de dolor, su afirmación revela una lectura política del sentir. Esta enunciación, muestra cómo las violencias estructurales producen jerarquías emocionales que excluyen a ciertas vidas del

derecho a sentir. En estas circunstancias, reclamar el sentir, haciéndolo de manera colectiva, poética y pública, se vuelve un acto de resistencia frente a esa desposesión. Por esta razón, el arte no ofrece consuelo, sino que hace visible la dimensión política de la sensibilidad, afirmando que sentir también es una forma de pensamiento y de lucha.

VI. Dimensiones colectivas del dolor

La articulación poética y afectiva observada en la exposición dialoga con el planteamiento de Audre Lorde (2017) que sustenta que la poesía y los sentimientos compartidos fortalecen colectivos, fomentan la colaboración y sostienen la resistencia. En este caso ocurre, no porque se elimine la distancia o la heterogeneidad, sino porque infunden energía para imaginar y ensayar nuevas formas de responsabilidad. Esta dimensión resuena con Butler (2006), quien afirma que lo común se genera en la práctica y que nunca está plenamente dado, al igual que con Ahmed (2023) que entiende la supervivencia y la pedagogía feminista como procesos colectivos de asombro, apertura afectiva y transformación, más allá de la experiencia individual. Lo anterior plantea un horizonte desde el cual el arte puede pensarse como práctica de construcción de lo común, donde el *Nosotras* no se concibe como unidad plena ni celebratoria, sino como un proceso abierto de encuentro entre experiencias y afectividades diversas.

Siguiendo la dimensión poética como punto de partida para configurar lo común, varios comentarios del público reconocieron que, a través de la exposición, el dolor de las niñas y adolescentes se transformó en arte y belleza, al mismo tiempo que en una forma de interpellación política: “De un lugar roto salió algo tan hermoso”, “El dolor se convirtió en fuerza y creatividad”. Las adolescentes destacaron que dicha transformación fue posible gracias a su carácter colectivo: “Juntas, nuestro dolor se vuelve arte y fuerza; compartirlo nos hace más fuertes”. “Si lo decimos, no se va el dolor, pero ya no se queda atrapado”. Lejos de romantizar el sufrimiento o de asumir que toda experiencia dolorosa es, en sí misma, motor de cambio, este tránsito permite observar cómo la posibilidad de transformación se ancla en un marco colectivo que sostiene la complejidad implicada en elaborar el dolor. Tal como advierte Ahmed (2015), el feminismo no puede basarse en la fetichización del dolor de las mujeres, sino

en el trabajo de recordarlo, leerlo y traducirlo hacia el espacio público, donde pueda transformarse sin borrarlo. En esta lectura, Ahmed retoma a bell hooks para subrayar que nombrar el dolor propio, si bien es un paso importante en los procesos de resistencia y transformación, no es suficiente si no se acompaña de una pedagogía crítica y una práctica colectiva que lo mantenga vinculado a la acción transformadora. Si se limita a la esfera individual o terapéutica, el dolor corre el riesgo de perder su potencia política y de no impugnar las condiciones que lo generan.

Desde esta perspectiva, las resonancias generadas por la exposición no convierten la herida en emblema redentor, sino que la sitúan como un punto de partida para cuestionar y disputar las condiciones sociales y políticas que la producen. La potencia de este espacio reside también en las resonancias autobiográficas que genera, ya que varias personas se reconocieron en las experiencias narradas y compartieron fragmentos de su propia historia. Al hacerlo, la dimensión personal adquiere densidad colectiva, por lo que el relato deja de ser una catarsis individual para convertirse en parte de un tejido común que sostiene el cuidado mutuo y habilita la imaginación de futuros compartidos.

VII. Resonancias pedagógicas y desafíos de la investigación artística

Una *pedagogía excéntrica* (Martínez-Zárate, 2023) es hoy necesaria en la universidad, debido a que tiene la capacidad de desplazar el saber de su centro al reconocer la potencia educativa del arte y permitir aprender desde la afectación, la incertidumbre y el encuentro. La experiencia de *Nosotras Sobrevivientes* demuestra cómo los procesos artísticos pueden abrir espacios donde lo educativo y lo político se entrelazan, haciendo visible que aprender implica también sentir y vincularse. Varios mensajes del público, especialmente de talleristas y profesoras, destacaron la importancia de llevar al aula lo experimentado en la exposición para desarrollar habilidades tanto de acompañamiento como de sensibilidad afectiva, más allá de los contenidos disciplinares. “Me dan ganas de llevar esto a mis clases, para que sentir también valga como una forma de pensar” comentó una visitante que dijo ser docente. Así, lo vivido colectivamente en la exposición fue visto como una herramienta para transformar la práctica pedagógica, habilitando modos de cuidado y resonancia que desbordan los marcos convencionales, vinculando la sensibilidad con la reflexión crítica.

Desde la perspectiva de los *dispositivos de resonancia*, la exposición interpeló críticamente a la academia en dos planos. Por un lado, cuestionó el extractivismo al sostener el proyecto con base en el acompañamiento, la autoría y el protagonismo de las participantes, evitando su reducción a objetos de estudio. Por otro, abrió la posibilidad de reconocer los lenguajes poéticos y artísticos como formas legítimas de producción de conocimiento, en sintonía con las propuestas de una pedagogía que articula el arte como espacio de aprendizaje político y sensible.

Varios mensajes del público académico y de profesionales de la educación condensaron esta interpellación: “Gracias por hacer *investigación-creación*”; “Por dar voz y un lugar importante y reconocido, que no utiliza a los niños y adolescentes como sujetos de estudio”; “Gracias por poner lo humano al centro de un trabajo de investigación”; “Gracias por ayudar a que la investigación y la academia se acerquen a la emoción”. Estos comentarios prueban que el proyecto, además de producir efectos estéticos y políticos, abre un horizonte epistémico que interpela las formas tradicionales de conocer desde la academia, al proponer metodologías donde arte, afecto y pensamiento crítico se entrelazan.

Ahora bien, la recurrencia de expresiones como “dar voz” revela también las tensiones que persisten en el campo académico respecto a la representación y la autoridad del conocimiento. Tal como han señalado distintas autoras feministas y decoloniales, esta fórmula reproduce una jerarquía implícita entre quien concede la palabra y quien la recibe (Spivak, 1988; hooks, 1990). En este sentido, las resonancias de la exposición se distanciaron, en la mayoría de los casos, de narrativas paternalistas de “dar voz” o de romantización de la lucha bajo etiquetas como “guerreras”. Hubo algunas menciones que reproducían estos marcos, lo que confirma que el riesgo persiste; sin embargo, y de manera distinta a lo que podía anticiparse, fueron minoritarias. Tampoco aparecieron burlas ni comentarios despectivos hacia las niñas y adolescentes, por el contrario, la recepción estuvo marcada por el respeto, lo que resultó especialmente significativo, ya que muchas habían anticipado, con miedo y resignación, que serían objeto de bromas o humillaciones. La ausencia de esas reacciones constató un gesto de cuidado y reconocimiento mutuo poco habitual para ellas.

En este sentido, *Nosotras Sobrevivientes* aporta a los debates sobre arte, cuidado y transformación social al mostrar que las prácticas artísticas pueden habilitar procesos de resonancia afectiva que no clausuran el dolor, sino que

lo traducen a la esfera pública sin fetichizarlo (Ahmed, 2015). Lejos de ser un cierre, estos gestos abren preguntas sobre cómo sostener en el tiempo estos espacios de cuidado mutuo y cómo seguir imaginando, desde el arte, formas de resistir a las violencias sin ser capturadas por los marcos hegemónicos de representación, especialmente en la academia.

Este potencial del *archivo vivo* y de las prácticas artísticas como sostén subjetivo se ha hecho evidente en el seguimiento grupal e individual realizado con las adolescentes en 2025. Varias de ellas, a pesar de continuar en situaciones de gran vulnerabilidad, de reinstitucionalización o de enfrentar nuevas formas de violencia cotidiana, relatan que la experiencia de la exposición y los registros creados les permiten “volver a verse”. Una de las participantes, Kenia, lo expresa de manera elocuente: “cuando veo mi foto, recuerdo quién soy en realidad”. Estos gestos de autoafirmación, sostenidos en la memoria y la creatividad compartida, actúan como anclajes para la dignidad y la esperanza, incluso en contextos adversos donde la continuidad de los vínculos y los espacios de cuidado no está garantizada.

Un interrogante que permanece abierto es el de la sostenibilidad y el alcance futuro del *archivo vivo* generado por la exposición: ¿cómo seguir activando la memoria y el cuidado más allá de la duración de la muestra? Esta pregunta plantea la urgencia de crear poéticas, políticas, redes y prácticas que acompañen y potencien este tipo de gestos, integrando expresiones agramaticales, para acompañar y no para explicar o clasificar. En esta clave, los *dispositivos de resonancia* no deberían entenderse únicamente como intervenciones efímeras, sino como semillas con potencial para procesos de transformación sostenida y de transferencia intercomunitaria, sobre todo, como formas sensibles de indagación frente a las crisis de sentido que dejan las violencias.

Ahora bien, tal horizonte colectivo y transformador nunca estuvo libre de tensiones en la propia experiencia. Se manifestaron desacuerdos tanto al interior del equipo acompañante como en la relación con el anexo que albergaba a las niñas y adolescentes, así como discrepancias en torno a los derechos de autor, especialmente ante la exigencia institucional de recabar las firmas de personas adultas responsables, en algunos casos, quienes habían ejercido violencia contra ellas. Este requerimiento demostró una contradicción estructural, a saber, el marco legal protege la autoría, pero no necesariamente a las autoras, reproduciendo jerarquías de poder que obstaculizan el reconocimiento de su agencia creativa.

Durante las fases de producción, varias participantes experimentaron cansancio y desgano, agravados por la persistencia de violencias en sus vidas cotidianas, la inestabilidad y los obstáculos materiales de movilidad en la ciudad, lo que dificultó sostener al grupo. A ello se sumó el ritmo exigente de los procesos creativos —las largas jornadas, la necesidad de repetir tomas o rehacer materiales, la atención sostenida que implican los ensayos, al igual que las sesiones de trabajo—, experiencias que resultan emocionalmente demandantes para niñas y adolescentes cuyos cuerpos y afectos ya cargan con historias de cansancio y supervivencia. Esta acumulación de exigencias, así como de vulnerabilidades, no solo tensiona la posibilidad del trabajo colectivo, sino que expone los límites y riesgos de romantizar lo artístico como herramienta de transformación.

Lo anterior revela la necesidad de abordar críticamente las condiciones materiales y afectivas en que se produce y sostiene el proceso creativo. Además, la incertidumbre, al mismo tiempo que el temor respecto a la recepción pública de la exposición, el miedo a la burla o la incredulidad, pusieron de relieve la vulnerabilidad subjetiva que se atraviesa en procesos de creación en contextos críticos. Reconocer y dar espacio a estas tensiones, lejos de ser un obstáculo, fue fundamental para evitar idealizar la cocreación y para abrir un aprendizaje relacional donde conflicto, negociación e incertidumbre, también son motores sensibles del proceso.

Desde esta posición, como acompañante e investigadora, el trayecto también me confrontó con mis propios límites, afectos y contradicciones. Más que una intervención lineal, la experiencia se tejió como un recorrido compartido, atravesado por preguntas, imprevistos y ajustes, que transformaron mi visión sobre la coautoría, la ética y la potencia del arte como vehículo de comunidad de cuidados.

Finalmente, a la luz de estas vivencias y en diálogo crítico con Segato y las propuestas de las *contra-pedagogías de la残酷*, considero necesario no idealizar el potencial emancipador del arte. Si bien puede funcionar como gesto reparador y plataforma de reconocimiento, también puede ser vehículo de revictimización, exposición o de nuevas violencias simbólicas y relaciones, más aún en contextos marcados por el dolor y el trauma colectivo. Los riesgos de sobreexpresar las historias, la disputa institucional sobre los derechos de autor o incluso la posibilidad de que la creatividad misma se convierta en carga o conflicto, son advertencias concretas vividas en este proceso. De tal forma que, sostener un cuestionamiento sobre los efectos y límites del arte resulta clave para que su

potencia política no derive en nuevas formas de daño. Esta ambivalencia, en vez de debilitar la apuesta por el arte como dispositivo de transformación, invita a profundizar en una práctica reflexiva, ética y situada; una que asuma tanto las promesas como las preguntas y peligros inherentes a la creatividad colectiva en territorios de violencia.

A partir de esta experiencia, quienes emprendan procesos de investigación artística deberían atender tres aprendizajes centrales: primero, situar los procesos creativos en sus condiciones materiales y afectivas específicas, evitando proyectar sobre el arte una función de reparación universal que invisibilice sus límites y riesgos; segundo, reconocer la temporalidad lenta, relacional y conflictiva que exige el acompañamiento, priorizando el cuidado colectivo frente a exigencias de producción o visibilidad; y tercero, sostener una reflexividad ética permanente, capaz de interrogar críticamente las propias posiciones y decisiones, además de los efectos de visibilización, exposición y circulación que el arte produce sobre las experiencias y los cuerpos implicados. En particular, es necesario reconocer que la práctica artística conlleva riesgos singulares, tales como la mediatización de las vivencias, la posible estetización del dolor y la transferencia de sentidos e imágenes que pueden tanto habilitar gestos reparadores como abrir nuevas formas de vulnerabilidad o conflicto. En territorios atravesados por la violencia, investigar desde el arte implica no solo generar obras, sino sostener vínculos frágiles y preguntas incómodas que permitan imaginar, junto a otros, formas más responsables, plurales y ubicadas de producción de sentido y conocimiento.

Conclusiones

“Hacer cosas bonitas juntas”: ética del cuidado y la apertura de sentidos en la investigación

Aunque este proyecto parte de metodologías participativas e *investigación-acción*, fue en la investigación artística donde las intuiciones y confabulaciones que dieron vida al proceso se articularon con coherencia epistémica. En este contexto, la investigación artística no se entiende como procedimiento auxiliar o instrumento metodológico, sino como una práctica epistémica autónoma, que adopta el proceso creativo como campo legítimo de producción de conocimiento situado y sensible. A través de su heurística propia, permite abordar preguntas y construir sentido desde la indeterminación, la materialidad y la experiencia colectiva, expandiendo los modos tradicionales de investigación, a la

vez que genera saberes irreductibles a la lógica instrumental —ya sea aquella que espera conocimiento como resultado del proceso investigativo o “sanación”, como suele atribuirse convencionalmente al arte—. Ambos enfoques reducen la experiencia artística a una herramienta para obtener un resultado, subordinando sus potencialidades a una función previamente determinada.

A lo largo del proceso, la investigación y la creación se nutrieron mutuamente, desdibujando sus fronteras. Este enfoque reconoce el valor epistemológico de lo especulativo, de aquello que invita a imaginar y fabular desde los enredos que se alían en la generación de la vida (Belausteguigoitia, 2022). Desde este enfoque, la investigación deviene una práctica relacional y encarnada, donde el conocimiento se genera a través de la interacción, la atención y el vínculo. Las creadoras, al reclamar su lugar como sujetas de memoria, cuidado y ternura, no solo disputan el relato dominante, sino que también ensayan poéticas para habitar y habilitar el mundo.

La obra propició un viraje crítico al impugnar el sentido tradicional de lo académico como pedagogía de la cosificación del dolor, donde el sufrimiento se intelectualiza, mientras los cuerpos y saberes de las participantes se reducen a casos burocráticos u objetos de estudio. En sintonía con Segato (2018), se apuesta por pedagogías y modos de investigación que preservan la vitalidad de los procesos y las experiencias, fomentando el reconocimiento recíproco, la proximidad ética y el involucramiento sensible, en lugar de reducir lo vivo a objeto o reproducir distancias deshumanizadoras.

La experiencia se revela como un *archivo vivo*, un *Misterio* que no busca completarse ni administrarse, sino mantenerse alerta, receptivo y en movimiento. En la muestra, los fragmentos como fotografías, testimonios y mariposas actuaron como anclajes afectivos entre ellas y el mundo; invitaron a volver a verse y a tejer nuevas formas de presencia y dignidad, incluso cuando la vida afuera sigue siendo hostil.

Desde ese lugar, el proceso mismo se transformó en conocimiento y en movimiento. Los registros etnográficos, las narrativas y los ejercicios de retroalimentación colectiva fueron dando forma a una comprensión más amplia de lo vivido. El análisis de los *dispositivos de resonancia* permitió reconocer hilos comunes, más que resultados, que condensan aprendizajes y tensiones del camino: a) la resignificación del dolor como potencia creativa y expresión compartida; b) la reconfiguración del vínculo con el público mediante gestos que

propiciaron empatía y respuesta ética; y c) el cuestionamiento de las prácticas académicas extractivistas, que desplazó la investigación hacia el acompañamiento y la red de cuidados más que la observación distante.

Experiencias así interpelan a la academia contemporánea al articular prácticas artísticas con investigación social, tensionando los límites entre creación, acompañamiento y análisis, de forma que obligan a revisar los criterios de legitimación del conocimiento. Abordar temas tan sensibles como la violencia feminicida entre niñas y adolescentes exige metodologías que no reproduzcan la distancia ni la objetivación del canon, sino que habiliten escucha, afectación y cuidados. Esto implica una transformación epistemológica: pasar de estudiar el dolor a crear condiciones para su resignificación colectiva. Integrar la investigación artística no reemplaza a las ciencias sociales, las amplía, ya que convierte a la academia en un territorio de experimentación ética.

En este horizonte, la investigación artística no debe entenderse como una excepción ni como una mera metodología alternativa, sino como una epistemología que devuelve sensibilidad y humanidad a la producción de saber-hacer. Situar la experiencia estética y afectiva en el centro del proceso investigativo abre la posibilidad de imaginar la universidad como un *laboratorio de imaginación política*, donde la creatividad se asume como forma de pensamiento crítico. Esta apuesta por vincular afecto y pensamiento político encuentra eco en lo planteado por Audre Lorde, quien sostiene que el reconocimiento y la exploración de nuestros sentimientos habilitan refugios subjetivos y constituyen “el semillero de ideas radicales y atrevidas, imprescindibles para el cambio y la formulación de acciones fructíferas” (Lorde, 2017, p. 3, traducción propia).

Más que ofrecer respuestas cerradas, la obra realiza preguntas urgentes y reflexivas: ¿cómo sostener las resonancias colectivas sin que sean absorbidas, gestionadas o diluidas por las instituciones y sus lógicas normalizadoras?, ¿qué estrategias pueden impedir que el asombro, la creatividad y los archivos vivos se transformen en recursos instrumentalizados?, ¿de qué modo se puede resistir a los procesos de fetichización o trivialización que suelen acompañar a la exposición pública del dolor y la creación en contextos de violencia? Quizá el sentido más profundo de este *Misterio* resida en permanecer con estas preguntas, sosteniendo, junto a otras y otros, una búsqueda ética y colectiva que resiste a las respuestas fáciles e insiste en la construcción viva de sentido, a la vez que de comunidad.

La experiencia de la exposición muestra que la investigación artística y los archivos vivos, además de sostener la vida en contextos hostiles, exigen revisar, así como subvertir, los marcos con que producimos y legitimamos conocimiento. La desobediencia afectiva y epistémica que aquí se propone no garantiza la reparación, pero habilita prácticas investigativas, a la vez que pedagógicas, orientadas por la dignidad, la imaginación y el cuidado, manteniendo viva la posibilidad de conmover, al igual que ser commovidas en común. Quizá sea eso lo que Itza, de quince años, supo decir con tanta claridad en la inauguración de la exposición: “cuando las cosas se ponen feas, hay que hacer cosas bonitas juntas” (comunicación personal, 24 de septiembre de 2024).

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México; Programa Universitario de Estudios de Género.
- Ahmed, S. (2023). *The Feminist Killjoy Handbook. The Radical Potential of Getting in the Way*. Seal Press.
- Auyero, J., y Berti, M. F. (2013). *La violencia en los márgenes. Una maestra y un sociólogo en el conurbano bonaerense*. Katz Editores.
- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. t-e-eoría; Conaculta.
- Belausteguigoitia, M. (2022). *Grrrr: Género, rabia, ritmo, ruido, risa y responsabilidad*. CIEG-UNAM.
- Briseño, V. (29 de septiembre de 2024). *Nosotras sobrevivientes: Un grito de Resistencia a través del arte*. ZonaDocs. <https://www.zonadocs.mx/2024/09/29/nosotras-sobrevivientes-un-grito-de-resistencia-a-traves-de-arte/>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, J. (2021). *La fuerza de la no violencia*. Paidós.
- Campt, T. M. (2017). *Listening to images*. Duke University Press.
- d'Emilia, D., y Coleman, D. B. (16 de julio de 2015). *Ternura radical es...Hysteria!* Revista. <http://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/>
- Finn, J. L., y Nybell L. (2002). Introduction: Capitalizing on Concern: The Making of Troubled Children and Troubling Youth in Late Capitalism. *Childhood*, 8(2), 139-145. <https://doi.org/10.1177/0907568201008002001>
- hooks, b. (1990). Marginality as a site of resistance. En R. Ferguson, M. Gever, T. Minh-ha y C. West (Eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (pp. 341-343). The MIT Press.
- Ingold, T. (2015). Soñando con dragones: sobre la imaginación de la vida real. *Nómadas*, (42), 13-31. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502015000100002
- Instituto de Información Estadística y Geográfica de Jalisco [IIEG]. (27 de septiembre de 2022). *Principales resultados de la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH) 2016-2021* [Ficha informativa]. Consultado el 10 de marzo del 2024. <https://iieg.gob.mx/ns/wp-content/uploads/2022/09/Principales-Resultados-de-la-Encuesta-Nacional-sobre-la-Din%C3%A1mica-de-las-Relaciones-en-los-Hogares-ENDIREH-2021.pdf>
- Le Guin, U. K. (2020). *Los libros de Terramar*. Minotauro.

- Lorde, A. (2017). *The Master's Tools Will Never Dismantle The Master's House*. Penguin Classics.
- Mahmood, S. (2005). *Politics of piety: the islamic revival and the feminist subjects*. Princeton University Press.
- Martínez-Zárate, P. (2023). *Eccentric Pedagogy. Artistic Research in Times of Crisis*. Amsterdam University of the Arts.
- Martínez-Zárate, P. (s.f.). *No se enseña a hacer arte, se acuerpa: retos de la investigación artística en la Universidad Iberoamericana* [Proyecto de investigación inédito presentado a la Convocatoria XIX de Investigación Educativa]. Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Comunicación.
- Martín-Hernández, R. (2020). Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(3), 697-714. <https://doi.org/10.5209/aris.65203>
- Russell, D. E. H., y Radford, J. (Eds.). (1992). *Femicide. The Politics of Woman Killing*. Twayne.
- Sagot, M. (2013). El feminicidio como necropolítica en Centroamérica. *Labrys, Études Féministes/Estudos Feministas*, 24(1), 1-26.
- Sánchez López, G., Sandoval Zapata, R. E., Mir Trejo, M., Skinfield Vértiz, A. C., Téllez Flores, M. A., y Rojas Medina, M. M. (2025). “Nos violan y nos matan”: Violencias feminicidas y abandono institucional en la experiencia de niñas y adolescentes en centros de asistencia social en Jalisco, México. *Salud Colectiva*, 21, 1-13. <https://doi.org/10.18294/sc.2025.5334>
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo libros.
- Segato, R. L. [voluspa jarpa]. (29 de julio de 2025). Rita Segato y audio registro DAV [Video]. YouTube. <https://youtu.be/kLgQLpLI2jE?si=zvDTMSHZ-478THush>
- Spivak, G. (1988). Can the Subaltern Speak? En N. Cary y L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 66-11). University of Illinois Press.
- Varela, A. (2015). Buscando una vida vivible: la migración forzada de niños de Centroamérica como práctica de fuga de la “muerte en vida”. *El Cotidiano*, (194), 19-29.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de Antropología Posestructural*. Katz Editores.