

**Dossier: Artivismos y pedagogías populares para desarmar las violencias**

Alejandra León Olvera y

Claudia Marcela Castillo Jiménez

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

Gabriela Sánchez López

**Tejer la memoria, bordar la diferencia: artivismo textil y agencia política de personas con discapacidad**

Victor Romero Rojas y

Roberto Fernández Drogue

**Humanizar los sistemas biométricos: un acto de tolerancia ante lo diferente, lo opuesto, lo singular y lo desconocido**

Rosa Maribel Rojas Cuevas

**Scroll, click y resistencia: artivismo digital y pedagogía afectiva en la era de los memes**

Luis Alfredo López Cañas

**El tejido como práctica feminista y comunitaria, una experiencia colectiva. Tejidos y tramas en Quito, Ecuador**

Jennifer Carolina Borja Salazar

# DIRECTORIO

Universidad Autónoma  
de Querétaro

Facultad de Artes

Equipo Editorial *HArtes*

Comité Editorial

Dra. Silvia Lorena Amaya Llano  
*Rectora*  
Dra. Oliva Solís Hernández  
*Secretaria Académica*  
Lic. Iván Omar Nieto Román  
*Secretario Particular*  
Dr. Manuel Toledano Ayala  
*Secretario de Investigación, Innovación y Posgrado*  
Lic. Diana Rodríguez Sánchez  
*Directora del Fondo Editorial Universitario*  
Lic. Ivonne Álvarez Aguillón  
*Coordinadora de Publicaciones Periódicas*

Dr. Sergio Rivera Guerrero  
*Director*  
Mtro. José Olvera Trejo  
*Secretario Académico*  
Dra. Pamela Jiménez Draguicevic  
*Jefa de Investigación y Posgrado*

Dra. Rosalba Palacios Díaz  
*Directora*  
Mtra. Susana del Rosario Castañeda Quintero  
*Directora*  
Lic. Bruno David Sánchez Mureddu  
*Editor*  
Mtro. José Antonio Tostado Reyes  
*Imagen y diseño editorial*

Dr. Fabián Giménez Gatto  
*Universidad Autónoma de Querétaro. México*  
Dra. Alejandra Díaz Zepeda  
*Universidad Autónoma de Querétaro. México*  
Dra. Silvia Ruiz Tresgallo  
*Universidad Autónoma de Querétaro. México*  
Dra. Eva Natalia Fernández  
*Universidad Autónoma de Querétaro. México*  
Dra. Belén Velázquez Gatica  
*Universidad Autónoma de Guerrero. México*  
Dr. Jesús Guillermo Flores Mejía  
*Universidad Autónoma de Guerrero. México*

Consejo Asesor

Dra. Layla Eréndira Ortiz Cora  
*Universidad Autónoma del Estado de México. México*

Dr. José Luis Crespo Fajardo  
*Universidad de Cuenca. Ecuador*

Dra. María Sicarú Vásquez Orozco  
*Universidad Iberoamericana Ciudad de México. México*

Dr. Edinson Alberto Aladino Pernia  
*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México*

Dra. Berenize Galicia Isamendi  
*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México*

Drx. Gabi Balcarce  
*Universidad de Buenos Aires. Argentina*

Dr. Cuitláhuac Moreno Romero  
*Universidad Nacional Autónoma de México. México*

Dra. Gabriela González Ortúñoz  
*Universidad Nacional Autónoma de México. México*

Dr. Daniel Orizaga Doguim  
*University of British Columbia. Canadá*

Dra. Luz María Rangel Alanís  
*Universidad Internacional de la Rioja. España*

Dr. Edson César Faúndez Valenzuela  
*Universidad de Concepción. Chile*

Dra. María Luisa Martínez Muñoz  
*Universidad de Concepción. Chile*

Dra. Elsa Muñiz García  
*Universidad Autónoma Metropolitana. México*

*HArtes*, Vol. 7, No. 13, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro, Qro., C.P. 76010, Tel. (442) 192-12-00 ext.5140, <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, revistahartes@uaq.mx Editores responsables: Rosalba Palacios Díaz y Susana del Rosario Castañeda Quintero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2022-082917305500-102, ISSN: 2954-470X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número, Facultad de Artes, Bruno David Sánchez Mureddu, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro Qro., C.P. 76010. Fecha de última modificación: 31 de enero de 2026.

Corrección de estilo: Tania Guillén Casas y Brisa Fernanda Figueroa Martínez.

Ilustración de portada: Ivana Sáenz @\_iamwhoami\_  
Diseño Editorial: Mariana Rangel Hernández.

# CONTENIDO

## DOSSIER

---

Artivismos y pedagogías populares para desarmar las violencias	
Presentación .....	7
<i>Alejandra León Olvera y Claudia Marcela Castillo Jiménez</i>	
Mariposas al vuelo: investigación artística y resonancia afectiva	
frente a las violencias feminicidas .....	12
<i>Gabriela Sánchez López</i>	
Sobrevivir al feminicidio de una hija, madre o hermana.	
Experiencias de arteterapia en Yucatán, México .....	44
<i>Perla O. Fragoso Lugo y Guitté Hartog</i>	
Tecnología, arte, paz y pedagogía. Convergencias en la construcción	
de comunidades resilientes .....	74
<i>Aura María Torres Reyes</i>	
Tejer la memoria, bordar la diferencia: artivismo textil	
y agencia política de personas con discapacidad .....	98
<i>Victor Romero Rojas y Roberto Fernández Drogue</i>	
Bordado y experiencia menstrual: metodología participativa	
en jóvenes universitarias desde la Interculturalidad .....	130
<i>Miriam Sánchez Angeles y Carolina Armenta Hurtarte</i>	
Reflexiones autoetnográficas sobre bordado, el dolor	
y las posibilidades de la sanación colectiva .....	159
<i>Sandra Ivette González Ruiz</i>	

## ARTÍCULOS

---

- Humanizar los sistemas biométricos: un acto de tolerancia  
ante lo diferente, lo opuesto, lo singular y lo desconocido ..... 186  
*Rosa Maribel Rojas Cuevas*

## ENSAYOS CRÍTICOS

---

- Scroll, click* y resistencia: artivismo digital y pedagogía afectiva  
en la era de los memes ..... 211  
*Luis Alfredo López Cañas*

## RESEÑAS

---

- El tejido como práctica feminista y comunitaria,  
experiencia colectiva. Tejido y tramas en Quito, Ecuador ..... 233  
*Jennifer Carolina Borja Salazar*

- Cúbrenos con tu manto de indiferencia ..... 240  
*Paulina Macías Núñez*

# DOSSIER

# Artivismos y pedagogías populares para desarmar las violencias

## Presentación

El artivismo emerge como una apuesta urgente, al mismo tiempo que vital, en un mundo atravesado por violencias estructurales, simbólicas y directas que afectan de manera diferenciada a cuerpos feminizados, disidentes, racializados y migrantes. Este ejercicio artístico, que fusiona la creatividad con el activismo, desborda la simple denuncia para convertirse en una práctica sostenida de imaginación política. Frente a realidades marcadas por la precarización de la vida, el despojo territorial, la criminalización de la protesta, los discursos de odio y el avance de posiciones políticas conservadoras, las prácticas artivistas irrumpen para abrir espacios donde se gestan formas alternas con las que es posible crear otro mundo, desestabilizando con ello los regímenes de visibilidad que sostienen la violencia.

Estas apuestas creativas —que atraviesan el acompañamiento, el bordado, la intervención callejera, los procesos comunitarios, las artes vivas, las prácticas digitales y las acciones colectivas— cuestionan los discursos hegemónicos, interrumpen la normalización de la injusticia y habilitan experiencias sensibles que reconfiguran vínculos, afectos y memorias compartidas. Por esta razón, el artivismo no solo interpela al Estado, así como a los poderes que reproducen la desigualdad, sino que convoca a comunidades enteras a reconocerse en procesos de lucha, duelo, dignidad y esperanza. Su potencia reside en activar formas de presencia política desde lo sensible y lo cotidiano, al igual que en convertir la creatividad en denuncia y la memoria en herramienta de organización.

De manera entrelazada, la pedagogía crítica y popular ha acompañado estas luchas aportando marcos teóricos, a la vez que metodológicos, que desestabilizan las narrativas normalizadoras de la desigualdad. Lo anterior promueve la reflexión emancipadora y fortalece la agencia política de los sujetos. En la articulación entre estética, acción colectiva y educación transformadora, se abre un campo de posibilidades donde la creación se vuelve práctica política, mientras que el aprendizaje supone una experiencia de resistencia y de reapropiación de la vida. Desde esta perspectiva, tanto enseñar como aprender implican procesos de concientización, cuestionamiento y diálogo horizontal, donde la educación se desplaza de los márgenes institucionales para habitar la calle, el territorio, la asamblea y el cuerpo que siente, que se organiza.

La intersección entre estética, acción colectiva y educación transformadora configura un campo de posibilidad donde la creación deja de ser contemplativa para devenir acto político; donde el conocimiento se produce de manera colectiva y situada; donde los procesos educativos recuperan su potencia para acompañar luchas, afirmar identidades, cuidar de los cuerpos y disputar sentidos. En este entrelugar fértil, el arte opera como tecnología de memoria, mientras que la pedagogía lo hace como herramienta para imaginar futuros más justos. Ambas prácticas se vuelven formas de resistencia frente a los poderes que intentan nombrar, ordenar, disciplinar o desaparecer los cuerpos y los territorios.

Este dossier asume, por tanto, que el artivismo, así como las pedagogías críticas y populares, constituyen estrategias fundamentales para desarmar las violencias en sus múltiples dimensiones: patriarcales, coloniales, raciales, epistémicas, necropolíticas y de clase. Afirmamos que estas prácticas, lejos de ser accesorias o meramente expresivas, constituyen dispositivos políticos capaces

de documentar daños, reconstruir la memoria colectiva, enfrentar silencios impuestos y habilitar horizontes de acción desde los márgenes. Su fuerza radica en hacer visible lo que ha sido sistemáticamente ocultado, pues permite que las comunidades recuperen su voz, su dignidad y su capacidad de agencia.

Los artículos reunidos en este número muestran la diversidad de experiencias, territorios, cuerpos y métodos desde los cuales se producen resistencias artísticas, al igual que pedagógicas. Estos trabajos de investigación visibilizan cómo colectividades, comunidades, grupos organizados y redes barriales han construido repertorios creativos para enfrentar las violencias: desde bordados que narran desapariciones y duelos íntimos, hasta intervenciones digitales que combaten discursos de odio; desde performatividades que denuncian el extractivismo, hasta procesos formativos que devuelven la palabra a quienes han sido históricamente excluidxs de la producción de saber.

El presente dossier también invita a reflexionar sobre las tensiones éticas y políticas que atraviesan estas prácticas, por ejemplo, la disputa por los espacios públicos y digitales en contextos tanto de vigilancia como de censura; el desgaste emocional de quienes sostienen luchas comunitarias; o la urgencia de procesos pedagógicos que, además de proveer formación política, cuiden, reparen y fortalezcan los lazos sociales. A partir de una mirada feminista e interseccional, reconocemos que el activismo y la educación crítica no solo confrontan la violencia, también producen afectos, redes de cuidado, modos de acompañamiento y éticas colectivas imprescindibles para sostener la vida.

Este número propone, entonces, un espacio para pensar colectivamente en la potencia política de la creatividad, así como en las praxis educativa, en contextos de crisis y violencia. A través de las experiencias aquí reunidas, buscamos subrayar cómo el arte y la educación, cuando se entienden como prácticas encarnadas, comunitarias y afectivas, operan como herramientas para defender la vida, recuperar territorios, disputar sentidos de lo común, reafirmar la dignidad y ampliar la imaginación social. Estas páginas son una invitación a seguir tejiendo saberes, prácticas y alianzas que permitan sostener la resistencia, acompañar los duelos y proyectar futuros más justos, habitables y solidarios.

*Alejandra León Olvera*

Universidad Autónoma de Querétaro  
Querétaro, México  
alejandra.leon@uaq.mx  
ORCID: 0000-0002-7728-2128

*Claudia Marcela Castillo Jiménez*

Universidad Autónoma de Querétaro  
Querétaro, México  
claudia.castillo@uaq.edu.mx  
ORCID: 000-0001-8900-0135

### **Alejandra León Olvera**

Docente en la Licenciatura en Antropología y el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro. Doctora en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte. Maestra en Estudios de Género por El Colegio de México. Antropóloga Social por la Universidad Autónoma de Querétaro. Experta Universitaria en Crimen Organizado Trasnacional y Seguridad por la Universidad Nacional de Educación a Distancia y el Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado. Realizó una estancia posdoctoral en la Universidad de Murcia con el grupo de Artes y Políticas de Identidad donde se especializó en el análisis crítico del discurso multimodal y en la netnografía. Sus investigaciones académicas están enfocadas en: narcomarketing y netnarcocultura, análisis crítico del hiperconsumo en redes sociales digitales, juventudes y sus consumos culturales digitales, e identidades de género y su performatividad en el contexto *onlife*.

### **Claudia Marcela Castillo Jiménez**

Doctora en Historia y Estudios Regionales por la Universidad Veracruzana (2019). Maestra en Historia con enfoque en América Latina por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (2014). Licenciada en Educación Básica con énfasis en ciencias sociales por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (2009). Es investigadora con estancias posdoctorales nacionales CONAHCYT-UAQ (2021-2025).

Se ha desempeñado como docente en la Facultad de Psicología y Educación de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), en específico en la Maestría en Educación para la Ciudadanía y en la Licenciatura de Psicología en el Área

Social, así como en la Licenciatura de Innovación y Gestión Educativa. Colaboró en el diseño del Manual de Obra Pública con Perspectiva de Género para el Estado de Querétaro. Fue parte del equipo de investigación del Proyecto del Programa Nacional Estratégico (PRONACES) Seguridad Humana: educación para la ciudadanía. Cogeneró conocimientos y saberes con niños, niñas y jóvenes sobre la construcción de paz y el cuidado colectivo en barrios considerados peligrosos en la región Centro Occidente de México.

Sus investigaciones han estado orientadas a comprender los efectos de los imaginarios de las violencias en diversas poblaciones y contextos, en específico con niñas y niños. Otras de sus áreas de estudio son: las representaciones sociales de las violencias en la prensa; las Significaciones Imaginarias Sociales (SIS) de las violencias, en particular en el contexto colombiano; la historia de las violencias en Colombia en el siglo XX y XXI; así como la cultura de paz y resolución de conflictos.

# 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*<sup>1</sup>, 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 conmoción. 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.

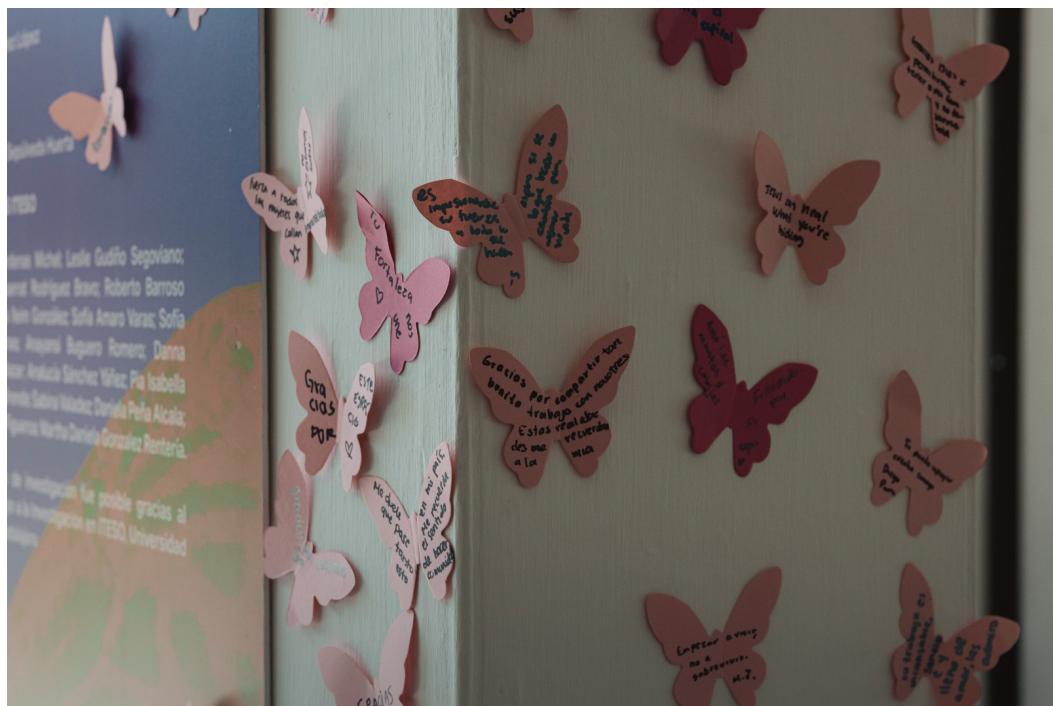
La segunda etapa (agosto de 2023 a octubre de 2024) se centró en la edición, curaduría, montaje y exhibición. En julio de 2024, cuando varias participantes ya habían egresado del centro, se realizó un taller de curaduría. Allí consensuaron la propuesta curatorial que guiaría el recorrido, además definieron 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.



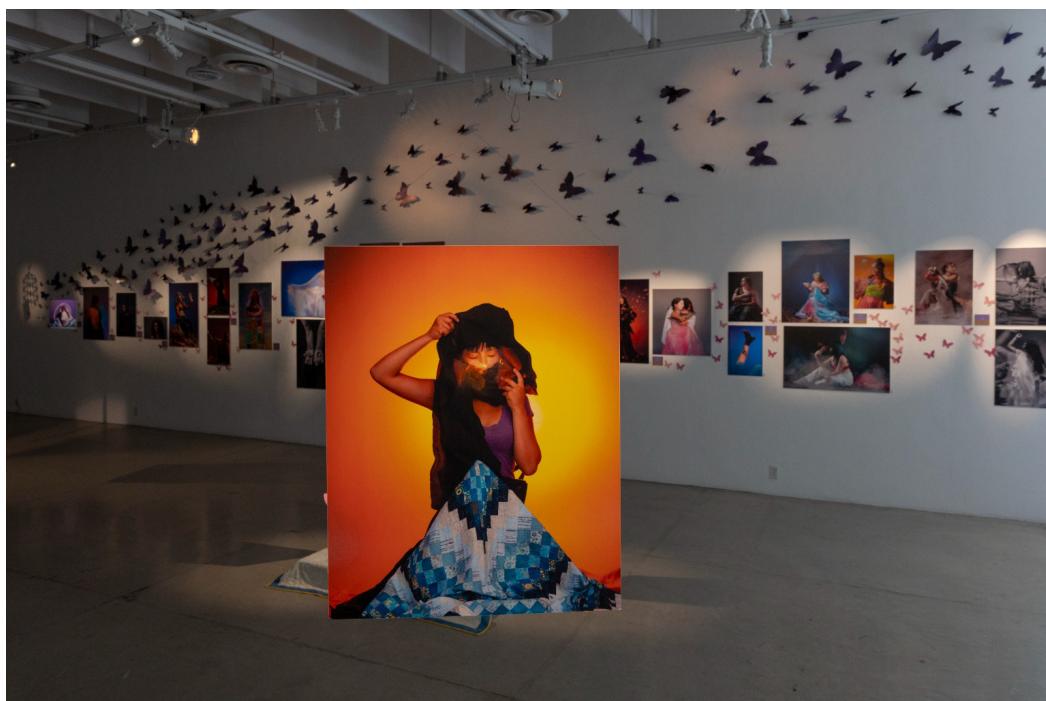
Tanto los comentarios del libro como las mariposas fueron transcritos y sistematizados para su análisis en Atlas.ti. El propósito no fue cuantificar, sino escuchar las formas en que la exposición tocó, movió o interpeló a quienes la visitaron. El libro de visitas reunió 84 mensajes escritos a mano; el 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”<sup>2</sup> 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 conmovidas 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](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残酷*. 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.

# Sobrevivir al feminicidio de una hija, madre o hermana. Experiencias de arteterapia en Yucatán, México

*Surviving the femicide of a daughter, mother or sister.  
Healing experiences through art in Yucatan, Mexico*

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2021

*Perla O. Fragoso Lugo*

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social  
Unidad Sureste  
San Cristóbal de Las Casas, México  
perlafragoso@ciesas.edu.mx  
ORCID: 0009-0005-5970-1156

*Guitté Hartog*

Université du Québec à Rimouski  
Rimouski, Canadá  
guitte\_hartog@uqar.ca  
ORCID: 0009-0008-6278-1910

Recibido: 18/08/2025

Aceptado: 21/10/2025

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



**Resumen:**

En este texto nos proponemos llamar la atención sobre la necesidad de reflexionar y actuar respecto a la gestión y el acompañamiento emotivo de las víctimas indirectas de feminicidio. Presentamos una experiencia de trabajo con cinco familias que han padecido el feminicidio de alguna de sus mujeres o niñas en el estado de Yucatán, México. Esta actividad buscó construir un espacio de introspección y expresión emotiva en el que las familias pudieran conectar con los sentimientos que emergían frente a la pregunta: ¿qué habita en tu corazón cuando piensas en tu hija, madre o hermana? A partir de ello damos cuenta de cómo, mediante una sesión de arteterapia —una herramienta para trabajar la salud mental, conjugada con la pedagogía de la ternura y la vulnerabilidad— este espacio de introyección, creación y expresión emocional abrió la posibilidad de que las familias revictimizadas conectaran con sus emociones, las reconocieran y las transmitieran, a través del papel, los colores y la tinta, a la sociedad que las ha ignorado o las mira con indiferencia.

**Palabras clave:** feminicidio, arteterapia, ternura, vulnerabilidad, sanación

**Abstract:**

*In this article, we aim to draw attention to the need for reflection and action regarding the management and emotional support of indirect victims of femicide. We present a work experience with five families who have suffered the femicide of one of their women or girls in the state of Yucatan, Mexico. This work sought to create a space for introspection and emotional expression in which families could connect with the feelings that emerged when we asked: What dwells in your heart when you think of your daughter, mother, or sister? We describe how, through an art therapy session —a tool for addressing mental health, combined with the pedagogy of tenderness and vulnerability— this space for introyection, creation, and emotional expression opened the possibility for revictimized families to connect with their emotions, acknowledge them, and transmit them through paper, colors, and ink to a society that has ignored them or regarded them with indifference.*

**Keywords:** *femicide, art therapy, tenderness, vulnerability, healing*

## Introducción

Vivir el asesinato, las más de las veces cruel y brutal, de una hija, de una madre o de una hermana, es una experiencia dolorosa que cuestiona radicalmente el sentido de la humanidad. Las familias de las mujeres y niñas cuyas vidas fueron sesgadas por el odio feminicida lidian con la pérdida, al tiempo que enfrentan burocracias judiciales, comúnmente insensibles, que suelen revictimizarlas y cuyo desempeño está marcado por la rutinización burocrática que banaliza su sufrimiento. En ocasiones, dicho sufrimiento se agudiza, ya que la prensa y la opinión pública suelen estigmatizar a las víctimas, así como a sus familias, colocando en las mujeres asesinadas la responsabilidad de su suerte al hacer juicios y abrir sospechas sobre su modo de vida. Así, las familias revictimizadas frecuentemente se aíslan del espacio social que, lejos de vincularse con ellas acuerpando su dolor o solidarizándose con su indignación, las condena.

En este texto queremos llamar la atención sobre la necesidad de reflexionar y actuar respecto a la gestión y el acompañamiento emotivo de las víctimas indirectas de feminicidio. No tenemos como finalidad comprender cómo estas personas administran sus emociones para sostener la vida diaria en medio de un proceso judicial desgastante caracterizado por el recurso de la reiteración de la memoria que es traumática para ellas, así como la inherente reconstrucción del “hecho delictivo”. Tampoco tenemos el objetivo de analizar esta emotividad como un dato que nos da información respecto a la presencia del sufrimiento, del dolor o la resignación en casos de una pérdida radical por la violencia misógina. Lo que nos interesa es presentar una experiencia de trabajo con cinco familias que han padecido el feminicidio de alguna de sus mujeres o niñas en el estado de Yucatán, México, mismas que buscaron construir un espacio de introspección y expresión emotiva en el que pudieran conectar con los sentimientos que emergían frente a la pregunta: ¿qué habita en tu corazón cuando piensas en tu hija, madre o hermana?

Queremos dar cuenta de cómo, a través de una sesión de arteterapia —una herramienta para trabajar la salud mental, conjugada con la pedagogía de la ternura y la vulnerabilidad— este espacio de introyección, creación y expresión emocional abre la posibilidad de que las familias aisladas y revictimizadas conecten con sus emociones, las reconozcan y las trasmitan, mediante el papel, los colores y la tinta, a la sociedad que las ignora o ha aprendido a mirarlas de manera indiferente. De tal manera que, la expresión artística permite salir de la sideración

emocional que genera la violencia, tanto a nivel personal como colectivo. Las pinceladas, en las que se conjugaron el amor y el dolor de las familias que participaron en los talleres, les posibilitaron, a través del poder de la creatividad, reconectarse a un proceso de humanización fuera de un marco intervencionista, colonialista y de eficiencia capitalista. Los talleres de arteterapia les ofrecieron un tiempo de libertad para pintar su verdad emotiva.

Tim Ingold (2020) sostiene que “La meta de la antropología es, en suma, crear una conversación en torno a la vida humana misma” (p. 21), tanto la efectuada como la posible. Es decir que, el aprendizaje de la experiencia de vida de otros y otras “influya en nuestras formas de imaginar lo que podría ser la vida humana, sus futuras condiciones y posibilidades” (p. 8). Las familias víctimas indirectas de feminicidio con quienes trabajamos, nos invitaron a pensar en condiciones de vida en las que, frente a la vulneración y el dolor, emerge la empatía que activa la solidaridad, trascendiendo los valores predominantes de una falsa autosuficiencia individual. Lo anterior implica el cuestionamiento del pacto social y ético que permite que mujeres y niñas sean asesinadas, pero también problematiza la calidad de nuestros vínculos sociales que no favorecen el cuidado mutuo.

Con el objetivo de advertir los procesos de creación y expresión emotiva de estas familias, que al mismo tiempo implican experiencias de sanación<sup>1</sup>, presentamos primero el contexto del ejercicio de investigación e incidencia en el que se desarrollaron los espacios de arteterapia. Enseguida, exponemos elementos de la pedagogía de la ternura (Cussiánovich, 2007, 2016) y la pedagogía de la vulnerabilidad (Rogero, 2021), que fueron la base de dichos espacios. Finalmente, compartimos las experiencias de encuentro y trabajo con las familias habitantes de diferentes municipios rurales de Yucatán que, al recordar desde la emoción a sus hijas, madres o hermanas, nos permitieron conectar con lo que su humanidad adolorida e indignada, pero también repleta de luz y ternura, tiene que decirnos para encontrar otra manera de vivir que destierre de su horizonte al despojo de la tierra, de los bienes comunes, del trabajo y de la vida misma.

<sup>1</sup> En la medicina alternativa se distingue la sanación de la curación para aludir a procesos en los cuales las personas usan recursos internos para recuperar la salud, por ejemplo, cuando se consigue potenciar el sistema inmunológico de forma natural y combatir mejor, o neutralizar, las bacterias o cualquier agente patógeno. En este sentido, consideramos que la arteterapia representa una potencial experiencia de sanación en procesos traumáticos derivados de experimentar violencia extrema.

## I. Contexto de la investigación: la búsqueda de justicia y reparación

En México, el asesinato de odio por razones de género de mujeres y niñas —el feminicidio— se tipificó como delito en 2012. Dicha tipificación se logró gracias al impulso del movimiento feminista, tanto activista como académico, así como por el de las víctimas indirectas, especialmente las madres de las mujeres asesinadas. El camino de legislar y judicializar, tanto la violencia de género como el feminicidio en México, ha implicado que buena parte de los esfuerzos de las activistas, feministas y académicas comprometidas con esta causa se concentren en hacer efectiva la aplicación de la normativa y el acceso a la justicia de las víctimas. A pesar de esto, según datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (2020, p. 14), la tendencia nacional de los presuntos delitos de feminicidio ha aumentado en los últimos años. Mientras que en 2016 se reportaron un total de 605 casos, en 2017 la cifra aumentó a 742, en 2018 a 893 y en el año de 2019 se elevó a 942, a la vez que en 2020 el número prácticamente se mantuvo con un total de 940. Frente a este panorama, la preocupación por evitar el asesinato de más mujeres y niñas, así como de combatir la impunidad muchas veces amparada por el Estado, ha ocupado un lugar central tanto en el ámbito de los activismos como en el de las investigaciones sobre los feminicidios.

Debido a ello, en los estudios sobre el acceso a la justicia en los casos de feminicidio, la cuestión de la reparación integral del daño a las víctimas indirectas ha quedado marginada. De hecho, si se parte de una perspectiva del feminicidio como un acontecimiento, se pierde de vista el proceso de las violencias previas que desembocan en este crimen, al igual que sus consecuencias en las vidas de las familias de las mujeres y niñas asesinadas, es decir, de las víctimas indirectas. Los feminicidios tienen efectos que trascienden la pérdida trágica de una vida y que impactan en el bienestar, la calidad y el horizonte de vida de las familias, así como de las comunidades de las víctimas.

A pesar de que en la normativa mexicana en materia de acceso a una vida libre de violencia para las mujeres, al igual que en el ámbito de atención a las

víctimas de violaciones a derechos humanos y delitos<sup>2</sup>, se contempla la figura de la reparación integral del daño, en los procesos judiciales la atención a las víctimas es deficiente. Además, la búsqueda de sentencias con sanciones por mayor número de años contra los victimarios, en la gran mayoría de los casos, se realiza sin pugnar la inclusión de medidas de reparación integral en el nivel individual, familiar y mucho menos en el social. Sin embargo, en los casos de feminicidios, las reparaciones del daño generalmente se limitan a la dimensión material y no integran el principio transformador enunciado en la Ley General de Víctimas (2013/2024), según el cual las autoridades deben realizar

los esfuerzos necesarios encaminados a que las medidas de ayuda, protección, atención, asistencia y reparación integral a las que tienen derecho las víctimas contribuyan a la eliminación de los esquemas de discriminación y marginación que pudieron ser la causa de los hechos victimizantes (art. 5).

En este mismo sentido, la cultura punitiva del derecho penal practicado en México, y en general en el mundo, dificulta que los procesos de reparación integral sean inherentes a los procesos de justiciabilidad en los casos de feminicidios. En otras palabras, cuando se llegan a incluir aspectos de reparación en las sentencias, estos son meramente económicos y, como se ha podido registrar siguiendo e investigando casos judicializados de feminicidio en estados del sur de México como Chiapas y Yucatán, no se hacen efectivos (Luna y Fragoso, 2018; Fragoso, 2020, 2021). Los jueces no dan seguimiento a la habilitación y al cumplimiento de las medidas de reparación, de modo que no trascienden su asentamiento en las sentencias.

Esto favorece a que las víctimas indirectas experimenten una vivencia ambivalente e incluso decepcionante en los procesos de acceso a la justicia, pues quedan desatendidas las dimensiones, de orden tanto simbólico como material,

2 La Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2007/2024) señala que los tres órdenes de gobierno están obligados a prevenir, atender, investigar, sancionar y reparar el daño que se le infinge a las mujeres y niñas al ser violentadas, es decir, la obligación del Estado va más allá de la sanción. Su responsabilidad corresponde a “garantizar la prestación de servicios jurídicos, médicos y psicológicos especializados y gratuitos” (art. 26) a las víctimas directas e indirectas de la violencia de género y los feminicidios. Por su parte, la Ley General de Víctimas (2013/2024) y los códigos penales estatales contemplan medidas de reparación integral que comprenden la restitución, rehabilitación, compensación, satisfacción y garantías de no repetición en sus dimensiones individuales, colectivas, materiales, morales y simbólicas.

fundamentales de la justicia estatal a la que se aspira. En consecuencia, no se consigue plenamente el desagravio ni el reconocimiento y la atención al daño, así como sus secuelas emocionales y materiales en la vida de la descendencia de las mujeres asesinadas. Esto último deriva en la falta de dignificación social de la supervivencia de las familias que enfrentaron un acontecimiento crítico, como lo es el feminicidio, cuyos efectos lo trascienden.

Considerando lo anterior, en enero de 2021 iniciamos el desarrollo de un proyecto centrado justamente en las víctimas indirectas de feminicidio, el cual se tituló *Procesos de reparación y desagravio en casos de feminicidio en Yucatán, Quintana Roo y Chiapas: más allá de la justicia punitiva y hacia una justicia reivindicativa y transformadora*<sup>3</sup>. La investigación se llevó a cabo en tres entidades del sureste de México: Yucatán, Quintana Roo y Chiapas, y concluyó en su primera etapa en mayo de 2020. Resulta importante aclarar que en esta región ha sido escasamente estudiado el fenómeno del feminicidio. Por otra parte, la perspectiva regional favorece la comparación y el contraste en los procesos de impartición de justicia en distintos contextos que comparten las características socioeconómicas de un espacio regional, por ejemplo, la pobreza y la presencia de pueblos indígenas en porcentajes significativos, así como el creciente desarrollo turístico e importantes procesos de migración interna interestatal.

Si bien, uno de los objetivos del proyecto fue la documentación de los efectos del feminicidio tanto en las víctimas indirectas como en sus entornos familiares, vecinales y comunitarios, se buscó trascender la dinámica del registro para desarrollar procesos de incidencia a través del acompañamiento a las familias de las niñas y mujeres asesinadas en el acceso a la reparación del daño, que inicia justamente con la búsqueda de verdad y justicia. Dicha iniciativa fue de carácter psicosocial y jurídico, pero integró herramientas de diversas disciplinas y campos de conocimiento como el derecho, la psicología, el feminismo, la antropología y el trabajo social. Esta forma de apoyo se configuró a partir de la sistematización del trabajo de 12 años que la Colectiva Cereza<sup>4</sup>, una de las agrupaciones que participó en la investigación, ha realizado con mujeres en situación

3 Para el desarrollo de este proyecto se recibió financiamiento del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) en el marco de la Convocatoria FORDECYT-PRONACES 2019-11.

4 La Colectiva Cereza es una agrupación autogestiva conformada por un equipo interdisciplinario y diverso de mujeres que, desde el 2009, trabaja con mujeres en situación de cárcel y a la salida de esta. Su labor se centra en el acompañamiento legal y psicosocial, así como en la defensa de los derechos humanos de mujeres privadas de la libertad en el CERSS No.5 de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Sus integrantes se identifican con una ética feminista del cuidado (Fernández, 2019).

de cárcel en el estado de Chiapas (Fernández, 2019). Esta metodología implica la construcción de un vínculo continuo, horizontal, duradero y de confianza con las víctimas indirectas, pues esto permite que las rutas de intervención —tanto judiciales como psicosociales— se tracen con base en las necesidades concretas expresadas por las víctimas, al igual que atendiendo su contexto familiar, emocional y económico antes y después del hecho victimizante, todo ello apuntando al acceso a una justicia transformadora.

Esta metodología de acompañamiento fue adaptada por los equipos de trabajo en los estados donde se desarrolló el proyecto. En el caso de Yucatán, que es el que aquí presentamos, la intervención psicosocial fue realizada por las autoras de este artículo: una de ellas antropóloga, Perla Fragoso, y la otra artista y terapeuta, Guitté Hartog. Para ello, se visitó a las familias de las víctimas de feminicidio en sus casas, con previa invitación a sumarse al proyecto. De hecho, con algunas de ellas el contacto había sido establecido varios meses antes como parte del trabajo de campo en Yucatán que realizó Perla. En todos los casos, las víctimas indirectas más próximas a las mujeres y niñas asesinadas fueron también mujeres: madres, hermanas e hijas. En algunos casos, los hijos y hermanos pequeños también participaron; solo en uno el padre de la niña asesinada se involucró en la investigación del feminicidio de su hija y en algunas de las actividades del proyecto.

Los municipios donde se desarrollaron tanto el estudio como la incidencia en Yucatán se ubican en las regiones Poniente, Sur y Oriente del estado: Celestún, Oxfutzcab, Peto y Tahdziú, respectivamente. Todos son considerados municipios rurales; Celestún es además costero, mientras que en Oxfutzcab y Tahdziú la población indígena maya<sup>5</sup> tiene una presencia muy importante. Se trabajó con cinco familias, dos de ellas residentes en Peto y el resto en las tres localidades antes mencionadas (Celestún, Oxfutzcab y Tahdziú).

5 Los mayas peninsulares son un grupo indígena originario de la Península de Yucatán, México, que abarca los estados de Quintana Roo, Yucatán y Tabasco. Comparten un tronco lingüístico y cultural ancestral con los mayas mesoamericanos de Chiapas, Tabasco, Guatemala, Belice, El Salvador y Honduras. Los procesos históricos de transculturación han transformado a este grupo étnico, que originalmente compartía marcadores culturales esenciales y homogéneos como la lengua, el vestido, la cosmovisión y cierta organización económica y social, en un grupo diverso en el que estos marcadores varían, pero que en general preserva una noción identitaria común. Los mayas contemporáneos viven tanto en las comunidades rurales como en las ciudades turísticas de la región. Algunas familias continúan cultivando las tierras y otras más hablan inglés y español, a la vez que trabajan en los servicios turísticos. Representan una cultura viva y en constante transformación y redefinición (Ruz, 2006).

En el presente texto, tanto por razones de espacio como por el abordaje elegido para dar cuenta de esta experiencia de intervención, no nos ocuparemos del acompañamiento jurídico realizado, sino del psicosocial, que en esta entidad consistió en la realización de sesiones de arteterapia con algunos integrantes de las familias. También, debido a la limitación espacial, en este escrito solo presentamos la experiencia del trabajo con tres de estas cinco familias. A continuación, explicamos en términos generales qué es la arteterapia, al igual que los principios desde los que se partió, con base en las pedagogías de la ternura y de la vulnerabilidad. Finalmente presentamos una viñeta de las familias con quienes se realizaron estos acompañamientos, así como la experiencia misma del trabajo con ellas, lo que nos compartieron y lo que nos enseñaron en esos ejercicios de sensibilidad, resiliencia y ternura.

## **II. Dos pedagogías para “Aprender la condición humana” y la arteterapia como su vehículo**

Documentar la violencia extrema contra las mujeres es una labor necesaria, pero en sí misma resulta compleja por sus implicaciones de revictimización al pedir a las mujeres, niñas y familias que han sido atravesadas por ella, que la relaten. La actualización de la narrativa, en estos casos, generalmente implica la de un dolor lacerante, no únicamente por la pérdida de las mujeres o niñas que amaban, sino porque los espacios en los que han repetido estas historias son los judiciales y burocráticos, frente a actores que buscan una verdad que se confronta con la verdad del feminicida. En estos contextos, las víctimas padecen sus narrativas, por lo que en la investigación desarrollada se buscó que las familias se sintieran acompañadas a través de la escucha empática y sensible, además de que tuvieran un espacio de reelaboración de sus sentires, a la vez que de sí mismas frente al feminicidio. Esto sin una expectativa de transformación radical, sino como una posibilidad de expresar sus sentimientos por una vía no verbal, que también implica la conexión interior.

Para ello se propuso a las familias sesiones de arteterapia, una forma de psicoterapia que involucra la creación sensible y artística para trabajar con la salud mental y emocional. Surgió a finales de la Segunda Guerra Mundial para trabajar con los soldados traumatizados, pero es una herramienta flexible que ha sido adaptada en distintos contextos. En general, emplea procesos creativos como la

pintura, el dibujo, la escultura, la música o la escritura para favorecer que las personas expresen sus sentimientos, gestionen problemas emocionales, psíquicos o sociales e idealmente puedan encontrar vías para resolverlos. Sin embargo, se centra más en el proceso de creación que en el resultado final; de esta forma representa una vía de autoconocimiento y de expresión.

Según Salmona (2018), el terror produce una hormona de estrés que paraliza el cerebro de las víctimas para poder sobrevivir a una situación de impotencia. Por tanto, para esta autora, las sesiones de arteterapia tienen un papel importante en la reappropriación de las narrativas de las propias víctimas, pues les permiten dejar fluir emociones e ideas que favorecen su capacidad de acción consciente. Lo anterior ayuda a la víctima a recuperar y resignificar su vida después de una experiencia traumática, así como para decidir cómo actuar en la construcción de su camino futuro.

Chesnot y Kachaamy (2023) han documentado, en casos de víctimas de terrorismos sexuales en situación de guerra, que la arteterapia puede reducir las reminiscencias traumáticas y los sentimientos de culpabilidad de las sobrevivientes, aunque no el enojo por haber sido víctimas de una injusticia. Mientras que el trabajo de Efodzi *et al.* (2024) ha mostrado que los relatos creativos realizados por víctimas de las fuerzas armadas tienen el poder de crear mensajes de sensibilización acerca de las consecuencias de un sistema violento.

En el trabajo con las familias recuperamos la arteterapia como una experiencia creativa y artística que puede contribuir a un proceso de sanación, pues permite plasmar la vida interior de una persona que ha vivido un gran trauma. Con cada pincelada algo se va dibujando, se abre un camino que permite organizar lo que se siente sobre un papel; es algo en general poético y descriptivo de un proceso de sanación propio. Se trata de hallazgos íntimos del alma. Por su parte, el papel del arteterapeuta es el de acompañar, proporcionando material para pintar, un espacio de expresión y un tiempo de libertad. Lo más exigente y significativo del proceso es ser capaz de recibir la carga emocional de la descripción de la obra por parte de la persona creativa en proceso de sanación. La mirada acogedora de las acompañantes frente al proceso de resiliencia de la persona sobreviviente que va exponiendo su corazón funciona como un cobijo protector, receptivo y emotivo.

En este sentido, la arteterapia propuesta se sustentó en los principios de la pedagogía de la ternura (Cussiánovich, 2007) y la pedagogía de la vulnerabilidad (Rogero, 2021). Ambas propuestas constituyen proyectos humanizadores desde el ámbito educativo que se distancian del paradigma

dominante de la autosuficiencia en la búsqueda de la excelencia y el mérito, el de la autosatisfacción del ganador, de la prepotencia, el individualismo, la filosofía de la conquista del éxito emprendedor y la cultura del esfuerzo para el triunfo y el ascenso social (Rogero, 2021, párr. 3).

Frente a hechos o procesos de deshumanización derivado de experiencias de violencia cotidiana o extrema, ambos modelos aportan elementos para imaginar alternativas de supervivencia sin que ello implique ignorar las consecuencias de dichas violencias. De tal forma que posibilitan que las personas recuperen lo que sienten en sus corazones para no solamente sobrevivir a las enseñanzas de la残酷 humana, sino además construir, como suelen decir los Zapatistas, nuevos mundos posibles, incluso y en principio, mundos internos.

La pedagogía de la vulnerabilidad valora a la misma como parte de la condición humana, pero distingue entre la vulnerabilidad innata y la que es producto de la injusticia social, de modo que no se le normalice, sino que se le denuncie. En cualquier caso, subraya la importancia de que las personas aprendamos a cuidarnos mutuamente. Rogero (2021) señala que “Está probado que la debilidad y fragilidad compartida nos hacen fuertes para afrontar las causas del sufrimiento humano producido por las carencias y errores en la convivencia humana, o por la enfermedad” (párr. 9). Para esta pedagogía, la expresión del sufrimiento humano es fundamental e implica una forma de resiliencia, especialmente si para ello se construye un entorno de empatía y compasión en un contexto de valores en el que el derecho a sentir dolor, así como a ser frágil, no se reconoce, pues se contrapone al deber de ser funcional y productivo aun en medio de una circunstancia de violencia sistémica o coyuntural. Pero este deber implica un riesgo: el de seguir reproduciendo entornos, condiciones y personas insensibles a las injusticias si no se propician espacios que valoren la expresión del dolor que es inevitable para sobrevivir cuando se experimenta un evento como el feminicidio de una mujer querida.

Según Alejandro Cussiánovich (2007), creador e impulsor de la pedagogía de la ternura, la pregunta existencial de la que partió dicha propuesta, en el contexto del conflicto armado interno en Perú, fue: ¿qué enseñamos a las niñas y a los niños después de tantos desastres humanos? Una parte de la respuesta es justamente tener en cuenta la vulnerabilidad común de la humanidad, al igual que el riesgo de la alienación y del silencio frente al dolor si no se le comparte y se asume una responsabilidad común frente al mismo. En el contexto en el que desarrollamos el ejercicio de investigación e incidencia, los feminicidios de sus hijas, madres o hermanas son parte de estos desastres humanos a los cuales las personas tienen que sobrevivir. A través de la arteterapia, buscamos que las familias víctimas contacten con su mundo interno como un componente necesario de la lucha por la dignidad y por el bienestar, tal como se propone desde la pedagogía de la ternura.

Frente a los desafíos cotidianos de supervivencia de las familias después del feminicidio de sus mujeres o niñas amadas, y ante las exigencias de confrontar la crueldad sin reparar en sus efectos, son pocos los espacios y los tiempos de sanación donde, de manera tierna, las víctimas indirectas pueden expresar su vulnerabilidad sin juicio o sin preocupar a las otras personas afectadas alrededor. ¿Quién puede recibir, sin derrumbarse, la tristeza de una hija que extraña a su mamá asesinada, el dolor de una madre porque no volverá a sentir el abrazo de su hija, la pesadilla de una abuela que debe ser fuerte para cuidar a su nieto o el vacío que se dejó en el corazón de una hermanita? Las sesiones de arteterapia permiten acoger en un contexto de seguridad emocional lo que cada una/o tiene en su corazón, plasmarlo y también compartirlo. En nuestro trabajo de incidencia buscamos propiciar estos espacios de encuentro y conexión.

### **III. Experiencias de sanación a través de la arteterapia para sobrevivir al feminicidio**

#### *1. La vulnerabilidad extrema y la importancia del cuidado de los/as otros/as*

Dalia<sup>6</sup> es una mujer de carácter decidido, se expresa con soltura, es extrovertida y directa. Tiene 39 años y vive en la cabecera municipal de Peto, poblado del oriente yucateco. Es madre de cuatro hijos, dos mujeres y dos hombres, todos ellos jóvenes de entre 12 y 24 años. El padre de sus hijos trabajaba en Playa del Carmen, una ciudad turística y costera del estado vecino de Quintana Roo, por

<sup>6</sup> Los nombres de las personas con quienes trabajamos fueron cambiados por nombres ficticios con la finalidad de proteger sus identidades.

lo que muchos años vivió intermitentemente con ellos, hasta que formó otra familia y dejó a Dalia y a sus cuatro hijos para establecerse de manera permanente en Playa. Si bien el padre apoya económicamente a sus hijos en sus estudios y alimentación, este dinero es insuficiente y Dalia también debe trabajar para sostener la vida material de su familia. Justamente estaba en el trabajo cuando, en junio de 2017, su hija mediana de 18 años, Eli, fue asesinada por su ex novio en la casa del joven, un año mayor que ella. Debido a que Eli no quiso regresar a una relación de noviazgo con él, la atacó sexualmente, luego la degolló y la arrojó a un desagüe profundo en el patio trasero de su casa para ocultar el cuerpo<sup>7</sup>.

Uno de los recuerdos más dolorosos del día del feminicidio de Eli para Dalia fue la actitud de algunas de las personas de su localidad, quienes ante a su dolor no fueron compasivas, al contrario, la responsabilizaron de lo ocurrido a su hija pues afirmaron que no la había cuidado. Incluso, la familia del joven feminicida hizo declaraciones a la prensa en las que afirmaron que Eli era drogadicta y borracha, además de decir que ella había sido la que le insistió al ex novio que regresaran. Estas declaraciones se publicaron en las redes sociales, por lo que Dalia leyó comentarios sumamente hirientes contra su hija y contra ella misma, lo cual la indignó y la lastimó, pues Eli era una joven estudiosa, sensible y solidaria, sin embargo, las personas emitieron opiniones negativas sobre ella sin conocerla.

Al dolor de Dalia se suman la indignación y un enojo radical cuando nos comparte que, meses después, una vecina de la casa donde su hija fue asesinada les contó a otras residentes cercanas que ella escuchó la discusión entre los jóvenes, así como cuando el muchacho amenazó de muerte y golpeó a Eli, pero que no quiso intervenir ni llamar a la policía porque no se llevaba bien con la mamá del joven. Al expresar su desazón y enojo por esta situación, Dalia nos obliga a reflexionar sobre la normalización de la insensibilidad ante la vulnerabilidad de las otras personas. Julio Rogero (2021) señala lo siguiente respecto a la pedagogía de la vulnerabilidad:

La humanidad debería apuntar hacia otro modelo de vida. Un paradigma civilizatorio en el que la vulnerabilidad y el cuidado mutuo sean algunos de sus ejes fundamentales [...] La comprensión del

<sup>7</sup> El feminicida de Eli fue sentenciado a 38 años de prisión en un juicio abreviado, pues admitió su responsabilidad en el feminicidio de la joven.

sufrimiento humano y sus muy diversas causas. Sobre todo, la identificación de que proviene de un sistema radicalmente injusto, que provoca un dolor inmenso en una gran parte de la población por la violación constante de los derechos humanos y de la dignidad humana (párr. 5).

Para este autor, maestro de educación básica, una pedagogía que incorpore como un elemento de aprendizaje la construcción de respuestas comunes a la fragilidad humana, pero también a la vulnerabilidad social, constituye una respuesta radical al sistema neoliberal que promueve la autosuficiencia, la competencia y el triunfalismo individualista. Los valores del capitalismo neoliberal han relegado las tareas de cuidado a las mujeres, tanto en el espacio privado como en el público, posicionando su valía en un ámbito marginal y subvalorado, a pesar de la importancia que tiene en la reproducción de la vida e, incluso, en el propio funcionamiento del sistema (Federici, 2013). La experiencia de Dalia y su indignación ante una respuesta de juicio e indiferencia frente al feminicidio de Eli, el cual pudo evitarse de haber intervenido la vecina que escuchó cómo la joven era amenazada y golpeada, representa un cuestionamiento a las implicaciones de la indolencia frente a la vulnerabilidad y el sufrimiento de los/as otros/as.

En la sesión de arteterapia también participó Pedro, el hijo menor de Dalia, quien entonces tenía 12 años. Ambos pintaron paisajes floridos con cielos azules; el de Dalia incluso con un sol brillante y aves volando libremente. De las cinco familias con las que se trabajó la arteterapia, los dibujos de Dalia y Pedro son los únicos que no tienen una referencia directa a la representación de la ausencia de Eli, aunque bien lo son al recuerdo de su presencia alegre y tranquila, como la describió Dalia, que era parte de la red afectiva y de cuidados mutuos que sostenía la vida de ambos (Figuras 1 y 2).

Figura 1. Pintura 1 (2021), Dalia.



Figura 2. Pintura 2 (2021), Pedro.



## 2. La culpa frente a la omisión del Estado

La última vez que Martha vio a su hija con vida fue cuando la joven de 20 años, Susana, salió de su casa después de comer para ir a buscar a una amiga, un día de diciembre de 2018. Martha recuerda que en aquella ocasión ella y su hija comieron muy contentas en su casa, ubicada en la localidad de Oxkutzcab, en la región sur de Yucatán<sup>8</sup>. Después de comer, Susana le comentó a su madre que una amiga la había contactado por el celular para pedirle que la ayudara a salirse de su casa, ya que su pareja la golpeaba. Martha pidió un taxi para que su hija fuera a recoger a su amiga. Susana se despidió de ella y de su pequeño hijo, de apenas 10 meses de edad, y le comentó que no tardaría más de una hora en regresar, pero no lo hizo en toda la noche. Tampoco respondió a los mensajes que Martha le mandó a su celular, lo que la preocupó más, pues se dio cuenta que los mensajes que le envió más noche ni siquiera los había recibido y cuando le marcaba se escuchaba un mensaje donde se decía que el número estaba fuera de servicio. Angustiada, al día siguiente Martha buscó al taxista que había transportado a Susana a la casa de su amiga para preguntarle dónde había dejado a su hija. El taxista le comentó que no podía llevarla a la casa donde la había dejado porque tenía trabajo, pero le indicó cómo llegar a la calle y cómo era la casa donde la había dejado. Martha se dirigió al lugar, pero nadie le abrió la puerta de la casa.

Martha entonces revisó el Facebook de su hija y encontró fotos de ella con la amiga que había buscado auxiliar, por lo que las posteó en su muro preguntando si alguien las había visto y pidiendo ayuda para localizarlas. También preguntó a los amigos y amigas de Susana si sabían algo de su paradero, pero ninguno lo sabía, aunque le comentaron que la pareja de la amiga de Susana era un sicario que trabajaba para grupos criminales en Tulum, Quintana Roo. Esto potenció la preocupación de Martha, pero tanto su familia como su pareja y sus vecinos le dijeron que no se preocupara, que seguramente se había fugado con su novio, sin embargo, Martha estaba sumamente preocupada y tenía un mal presentimiento, pues sabía que Susana difícilmente se iría sin su hijo. Entonces, Martha decidió ir a la comandancia de la policía a denunciar la desaparición de

<sup>8</sup> La madre de Martha es hablante de la lengua maya, pero no se las transmitió ni a ella ni a sus hermanas, quienes la entienden, pero no la hablan. El fenómeno de la pérdida de la lengua materna es común y extendido entre los distintos grupos indígenas en todo México. Este fenómeno se debe en parte a que, junto con la vestimenta tradicional, son marcadores culturales, es decir, dos rasgos de identidad cultural a los que algunos integrantes de los grupos indígenas deciden no darles continuidad debido a que, en su convivencia con los no indígenas (mestizos), han sido históricamente marginados y discriminados en razón de estos.

Susana, habían pasado dos días desde que eso ocurrió, pero como era domingo no había personal y no se hizo la denuncia.

Fue hasta el lunes que Martha pudo hacer la denuncia formal. Siete días después encontraron el cuerpo sin vida de Susana en un lote baldío ubicado a unos kilómetros de Oxkutzcab. La joven fue asfixiada y luego recibió un tiro de gracia en la cabeza. Carlos, el esposo de su amiga, la asesinó por intentar ayudarla a fugarse, no sin antes torturarla física y psicológicamente. Después se dio a la fuga regresando a Tulum y llevándose a su pareja; mandó a uno de los integrantes del grupo criminal para el que trabajaba a que se deshiciera del cuerpo.

Durante el juicio penal oral, que se llevó a cabo en octubre de 2019, algunas de las preguntas del defensor del feminicida de Susana dirigidas a Martha fueron: ¿por qué había esperado tanto tiempo para denunciar la desaparición de su hija?, y ¿por qué no había hecho nada cuando ella no regresó a su casa? Este cuestionamiento generó vergüenza y culpa en Martha, pues la hizo sentir que no se había preocupado ni ocupado de su hija. Martha habló sobre estos sentimientos las primeras veces que conversó con Perla<sup>9</sup> después del juicio penal,<sup>10</sup> al que la investigadora también asistió. Estos sentimientos reforzaron la timidez de Martha, quien durante el proceso penal mantenía la vista baja, hablaba poco y se mostraba insegura y triste.

Para autores como Thomas J. Scheff (1988), la vergüenza es una emoción que fundamentalmente regula el estado de los lazos sociales, pues emerge de una evaluación negativa del yo y de sus acciones. Esta valoración se deriva de la percepción que otros tienen de dichas acciones, por lo que es un sentimiento que responde a un orden normativo social. Al respecto, Scheff (1988) afirma

9 Perla Fragoso fue la responsable técnica del proyecto en cuyo marco se realizaron las sesiones de arteterapia. Previamente, en su labor de investigación antropológica en el CIESAS-Peninsular, ella estaba desarrollando un proyecto titulado “La salud individual y colectiva en los procesos de reparación y justicia en casos de violencia feminicida y feminicidio en Yucatán y Chiapas”, por lo que tenía contacto previo con las mujeres víctimas indirectas de feminicidio. Como se señala en la siguiente nota, Perla conoció a Martha en el juicio oral que se llevó a cabo para desahogar la causa penal del feminicidio de su hija.

10 A partir de 2016, en México se inició la implementación de un nuevo sistema de justicia penal denominado acusatorio-adversarial, que tiene como objetivo la solución de conflictos de una manera más pronta, eficiente, justa, humana, transparente y respetuosa de las garantías individuales. Más allá de si este objetivo se cumple, aquí destacamos como uno de sus componentes centrales a los juicios orales, en los que las partes —acusada y defensora— presentan pruebas y testigos frente al juez o jueces, quienes emitirán una sentencia. Los juicios orales son públicos, por lo que Perla pudo asistir a las siete audiencias que hicieron parte del juicio en contra del feminicida de Susana, en octubre de 2019. De dicho juicio se derivó una sentencia de 35 años de prisión para este individuo.

que “la vergüenza es la emoción social por antonomasia que surge de la evaluación de nuestras propias acciones a partir de la percepción del yo, pero desde el punto de vista de los otros” (p. 398)<sup>11</sup>.

En esta misma dirección, Turner y Stets (2006) clasifican a la culpa y a la vergüenza como emociones de autocondena, además, las ubican dentro de las emociones morales, es decir, respuestas emotivas que se generan en situaciones en las que las personas evalúan lo correcto, bueno y aceptable de lo que no lo es, por lo que representan emociones guardianas de un orden moral determinado. En el caso de Martha, la culpa y la vergüenza emergen del señalamiento, al igual que del juicio externo sobre lo que se cataloga como una omisión en su actuar, es decir, que demoró tres días en hacer la denuncia de la desaparición de Susana en el juzgado. No obstante, que Martha no iniciara una acción penal no implicó que fuera omisa frente a la desaparición de su hija, ya que ella desplegó estrategias de búsqueda como pedirle al taxista que transportó a Susana a la casa de su amiga el día que desapareció que la llevara al lugar donde la había dejado, así como preguntar entre sus amigas y amigos e indagar en el Facebook de su hija, empleando esta red social para solicitar ayuda para su localización.

Martha tenía una gran necesidad de sanar la culpa y la vergüenza que le provocó el abogado defensor del feminicida de su hija. Estas emociones, aunque reforzadas por el señalamiento de dicho sujeto, han estado presentes a lo largo de la vida de Martha, quien era violentada tanto física como psicológicamente por su entonces esposo y padre de Susana y sus otras dos hijas. Martha nunca denunció este maltrato, ni judicial ni socialmente, pues no le compartió a nadie —ni siquiera a sus hermanas o madre— que lo sufría. Ella es una mujer que ha vivido autosilenciada por esas emociones que claramente forman parte de un sistema emotivo, aunque sutil, de control social contundente. La expresión es una habilidad poco desarrollada para esta mujer, cuyo tono de voz es bajito y poco claro; al principio nos costaba trabajo entender su habla, ya que era apresurada y de dicción deficiente.

A lo largo de la arteterapia, Martha realizó tres láminas. La primera la hizo experimentando libremente con los colores de las pinturas. Se le veía concentrada en su actividad. Al lado de las estampas de diversos colores escribió: “te quiero mucha hija te extraño te necesitamos acá nos aces tanta falta” (ver Figura 3). Después de realizar esta primera obra, el rostro de Martha lucía más relajado,

---

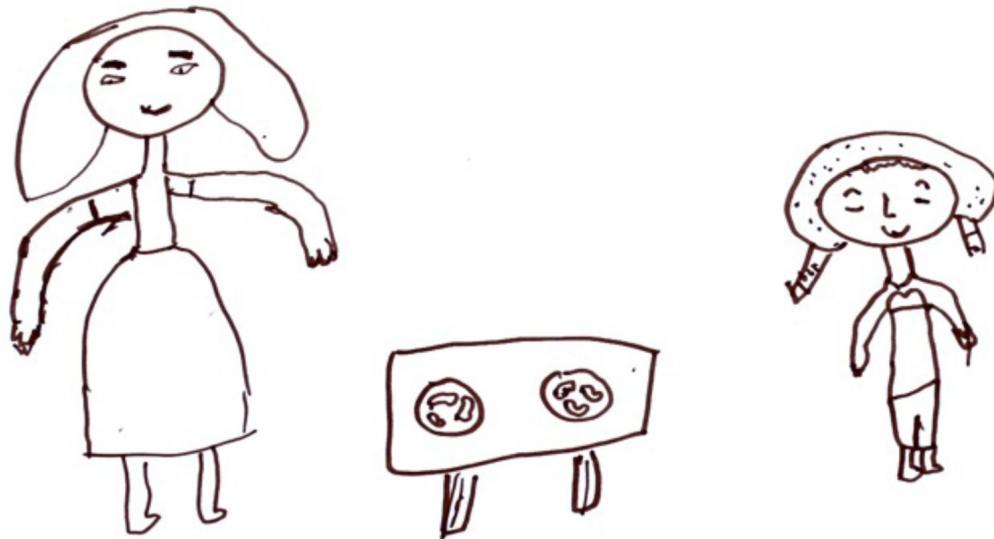
11 Traducción propia.

incluso empezó a sonreír y quiso hacer otro dibujo, en esta ocasión sobre el último recuerdo que tenía de Susana. Martha se dibujó a ella y a su hija, ambas sonrientes, y en medio una mesa con dos platos de comida. La expresión en sus rostros es elocuente y refleja, además de alegría, tranquilidad, así como armonía en su estar juntas y acompañándose. Especialmente el rostro de Susana transmite paz (ver Figura 4).

**Figura 3. Pintura 3 (2021), Martha.**



**Figura 4. Pintura 4 (2021), Martha.**



El tercer dibujo realizado por Martha fue propuesto por ella misma y lo llamó “mis razones de vivir”. En él dibujó a sus otras dos hijas y a sus tres nietos, colocando en primer lugar al hijo de Susana, que tenía 10 meses cuando su madre fue asesinada (ver Figura 5). Martha se ha hecho cargo de él como un hijo propio. Mientras esbozaba las líneas que daban forma a sus seres amados, ella sonreía. Alrededor de ellas/os dibujó un marco con flores y corazones. Cuando concluyó su dibujo, en su rostro se formó una expresión de orgullo y satisfacción por cuidar a su familia, al igual que la memoria de Susana, a través de la crianza de su hijo, que ahora es el de Martha.

**Figura 5. Pintura 5 (2021), Martha.**



### 3. La familia de Tahdziú

Alma y Francisco son originarios de una pequeña comunidad del sur de Yucatán, Tahdziú. La lengua materna de ambos es la maya, aunque también entienden y hablan bien el español. Ellos habitan a las orillas de su comunidad en una pequeña casa de una sola habitación y otro espacio donde se cocina. Su vivienda tiene la arquitectura de la casa maya tradicional, de forma elipsoidal y construida con materiales naturales como madera y techo de una palma llamada huano. En el patio tienen un corral que en algunas épocas del año usan para criar cerdos para el autoconsumo; las gallinas y los pollos caminan libres por el terreno.

Francisco trabaja como albañil en Mérida, capital de Yucatán, que está aproximadamente a dos horas de Tahdziú, por lo que vive en la ciudad de lunes a viernes y regresa el fin de semana a la comunidad con su familia. Alma, además de trabajar en la atención y el cuidado de su casa, así como de sus seis hijas e hijos, borda un elaborado y bello estilo llamado punto de cruz, con el que adorna los ropajes tradicionales yucatecos. Se ocupa de dicha tarea porque representa un ingreso extra para la economía familiar y puede hacerlo desde su casa, a su ritmo y realizando entregas mensuales de los bordados a otras mujeres que los venden en Mérida.

Una tarde de agosto de 2018, Alma salió para visitar a su cuñada en un barrio vecino. Con ella iban dos de sus cuatro hijas y el más pequeño de sus dos hijos. Después de estar con su cuñada, Alma se dirigió al cementerio del pueblo a visitar la tumba de su suegra, pero la pequeña Cecilia, su hija de 6 años, le pidió quedarse más tiempo en la casa de su tía, algo que era común pues le gustaba jugar con sus primas y primos. Alma regresó más tarde a su vivienda, donde esperaba encontrar a Cecilia, quien sabía recorrer el camino de regreso a su casa, pues el poblado es pequeño, además de que la distancia que debía recorrer no era muy larga. Sin embargo, aún no había regresado. Cuando oscureció, Alma mandó a otra de sus hijas a buscar a Cecilia a la casa de su tía, pero le dijeron que ya se había ido. Entonces Alma supuso que la pequeña, al ver que había oscurecido, se había quedado a dormir en la casa de su hermana mayor, quien vive muy cerca del cementerio junto con su esposo. No se preocupó, porque en su Tahdziú nunca había desaparecido algún niño o niña. Así que al siguiente día fue a visitar a su hija mayor para recoger a Cecilia y descubrió que tampoco estaba ahí. En la comunidad nadie había visto a su pequeña hija ni le supieron informar de su paradero, por lo que fue a la policía. Aunque al principio fueron escépticos sobre su desaparición, empezaron a buscar a Cecilia en todo el pueblo sin obtener información alguna.

Cuando estaban en esta búsqueda, en una vereda tupida de vegetación cercana a la casa de Alma, una mujer que vivía en las proximidades le dijo que tal vez su hija se había caído a un pozo que estaba al lado del sendero. Un joven del pueblo se ofreció a bajar para buscarla y ahí la encontraron. El cuerpo de la pequeña Cecilia tenía signos de haber sido asfixiada y, una vez que hicieron la necropsia médica, encontraron que había sido violada antes de su asesinato. El responsable de la tortura sexual y el feminicidio de Cecilia fue un joven de 18 años, habitante de la comunidad e hijo de la mujer que le había dicho a Alma que probablemente su hijita se había caído al pozo<sup>12</sup>.

Perder a Cecilia de esta forma fue muy duro para Alma y Francisco, pero también para las hermanas y hermanos de la pequeña, especialmente para Rita, quien era la más cercana a ella tanto en edad como en convivencia. Alma nos platicó que, a lo largo del primer año de la muerte de Cecilia, Rita lloraba mucho y le decía que extrañaba a su hermanita. Si bien Alma recibió alguna atención psicológica por parte de las autoridades gubernamentales, sus hijas e hijos nunca fueron

12 El joven que violó y asesinó a Cecilia tuvo una sentencia condenatoria por feminicidio, privativa de la libertad por 35 años.

vistos como sujetos que también habían sido afectadas/os por el feminicidio de su hermana, por lo tanto, no recibieron atención para cuidar su salud mental y emocional frente a esta dolorosa pérdida.

En general, las infancias son un sector marginado en los procesos de acceso a la justicia en los casos de feminicidio, a pesar de sufrir de forma directa el impacto de la pérdida de su hermana —como en esta situación— o de su madre. No hay políticas de atención específicas y prioritarias para las niñas y los niños que fueron marcados por la violencia extrema en su forma de misoginia mortal. Por un lado, la falta de políticas refuerza los efectos de dicha violencia a mediano y largo plazo en las subjetividades de estas infancias y, por otro, acentúa la omisión del Estado para aplicar una justicia transformadora, con perspectiva intergeneracional y no solo punitiva.

La sesión de arteterapia reunió a toda la familia. Incluso participó la hija mayor, quien ya no vive con sus padres, sino en otra casa con su esposo y su bebé. Francisco estuvo presente todo el tiempo, observando a su familia. A ratos interactuaba con sus hijos/as, pero no quiso participar en la elaboración de los dibujos. Sin embargo, su presencia y acompañamiento a lo largo de la actividad fue importante, pues hizo parte del ambiente emotivo que se generó. En esta sesión también participó una prima de los/as hijos/as de Alma y Francisco, junto con su bebé.

En la sesión con esta familia no se dio ninguna instrucción precisa a los niños y niñas sobre qué dibujar, únicamente se les proporcionó el material para que exploraran libremente con las pinturas y los colores. Sin embargo, a Alma sí se le comentó que podía pintar lo que habitaba o sentía en su corazón cuando pensaba en su hija Cecilia. Mientras que los niños más pequeños jugaban con los pinceles, las pinturas y el papel en el piso, Alma dibujaba muy concentrada en una mesa, junto con sus otras dos hijas. Rita, la hija menor de Alma, también dibujaba con mucho esmero y atención, combinando con soltura el uso de plumones con el de pinturas acrílicas.

Cuando terminó su dibujo, Rita lo mostró con orgullo, aunque su rostro estaba también atravesado por una mueca de tristeza. En su pintura se apreciaba una niña sonriente, usando un bello vestido rojo, rodeada de árboles, una flor y, en lo alto, un cielo azul con rayos de sol asomándose, así como un arcoíris tricolor. Además de estos elementos, en el dibujo aparecían unos columpios y una figura cuya representación no resultó evidente al principio. Rita se acercó

a Guitté y le platicó que dibujó los columpios en los que Cecilia y ella disfrutaban jugar. También le dijo que esa figura de color azul y gris, una especie de pedestal con un círculo, era el pozo donde habían encontrado a su hermanita. A través de su dibujo, Rita le rindió un homenaje a Cecilia, expresando que la recordaba en sus momentos más felices, cuando se divertían juntas en los columpios. La dibujó sonriente y bellamente vestida en un entorno natural; pero también representó el lugar donde encontraron a su hermana sin vida, como un sitio profundo y oscuro (ver Figura 6). Después de terminar su dibujo, realizó una imagen más donde aparecía Cecilia con un bello vestido. Rita se veía contenta al dibujar a la hermanita con quien solía jugar y a quien recuerda con amor (ver Figura 7).

**Figura 6. Pintura 6 (2021), Rita.**



**Figura 7. Pintura 7 (2021), Rita.**



Por su parte, al igual que Rita, Alma hizo una profunda elaboración emocional del duelo, relacionado con la reconfiguración de su familia frente al feminicidio de Cecilia. Alma inició dibujando su casa. Después, del lado derecho, se representó a ella con sus cinco hijos/as, sin considerar a la mayor, que ya no vive con ella y con Francisco, sino con su esposo. Alma delineó con delicadeza y cuidado a cada uno y una de sus descendientes. Al terminar, observó por largo tiempo el dibujo, y entonces dibujó a su esposo, pero en el otro extremo de la cartulina, del lado izquierdo de la casa. Luego, me pidió que me aproximara. En voz baja me preguntó: ¿qué hago con ella?, señalando a la figura de Cecilia, ¿le pongo una cruz? La pregunta me desconcertó, inicialmente pensé que se refería al símbolo de una cruz cristiana y le respondí que, como era su dibujo, ella decidía lo que quería poner en él. Después de pensar unos segundos, Alma tomó un plumón oscuro y con decisión trazó una cruz en forma de “x” justo encima de la representación de Cecilia, de inmediato brotaron lágrimas en su cara y un llanto que, aunque buscaba contener, la desbordaba (ver Figura 8).

**Figura 8. Pintura 8 (2021), Alma.**



Las hijas de Alma se aproximaron a ella, quien enjugó sus lágrimas. Platicaron en maya y Alma lloró otro poco, luego se tranquilizó y reinició su dibujo. Justo debajo de la fila donde se representó junto con sus hijos/as, trazó otra figura femenina, que parecía ella misma. Continuó conversando con sus hijas en lengua maya, le pidió algo a una de ellas, quien tomó un plumón y empezó a dibujar un niño pequeño al lado de la representación de Alma. Mientras dibujaba la figura, los integrantes de la familia sonreían con agrado. Aproximadamente seis meses antes de la sesión de arteterapia, que se realizó en marzo de 2021, Alma y Francisco tuvieron un bebé. Alma nos compartió que le había pedido a su hija que la ayudara a dibujar al nuevo integrante de la familia, pues, aunque Cecilia ya no estaba con ellas y ellos, sí había un nuevo miembro que habían recibido con alegría. La contención de las hijas de Alma, quienes frente a su llanto se acercaron para platicar con ella, fue esencial para que decidiera volver a dibujarse ahora acompañada de su bebé, y lo hizo con la ayuda de una de sus hijas.

En su libro *Aprender la condición humana. Ensayo sobre pedagogía de la ternura*, Alejandro Cussiánovich (2007) señala que, para construir su propuesta, fue de suma importancia su experiencia de trabajo como maestro de primaria, así como de sacerdote católico con infancias trabajadoras —hijos e hijas de obreros/as— en tiempos del conflicto armado en Perú entre 1975 y 1990. El contacto cotidiano con las infancias, sus necesidades y las encrucijadas que enfrentaban en un espacio de guerra interna, con condiciones escolares y educativas colapsadas, lo confrontó a una realidad en la que dichas infancias, a pesar de su situación de vulnerabilidad en un contexto de violencia por el conflicto, no eran valoradas como sujetos sociales y, menos aún, como sujetos de derechos. La experiencia de Cussiánovich resuena en el contexto de nuestra investigación pues, si bien el trabajo se llevó a cabo en 2021 —entre treinta y cincuenta años después del conflicto interno peruano—, en tiempos de aparente paz en México y con una legislación nacional e internacional que contempla y protege a las infancias, en los hechos, estas no son atendidas ni contempladas como sujetos de derechos ni por las instancias, ni por agentes del Estado.

El espacio de arteterapia familiar fue importante para integrar a la familia de Alma y Francisco en un evento conmemorativo que evocó la tristeza, pero que también propició la unidad emotiva, a la vez que esperanzadora, en un núcleo familiar recompuesto, en un ejercicio donde dos de las mujeres más cercanas

a Cecilia —su madre y su hermana— elaboraron su ausencia en compañía de su familia. Las hijas de Alma la sostuvieron en un momento de crisis y una de ellas le ayudó a dibujar al bebé que llegó a su vida casi un año después del feminicidio de Cecilia. Para quienes la acompañamos, esta sesión también fue una constatación de lo necesario que es considerar a las infancias en estos procesos, pues generalmente son ignoradas y revictimizadas por la invisibilización de sus necesidades, de su seguridad y de su salud tanto emocional como mental, que en conjunto hacen parte de los tantos derechos que les son negados después de perder a las mujeres o niñas que aman.

### Consideraciones finales

*Una pincelada a la vez en el camino hacia la redignificación colectiva*

Al mostrarnos lo que habita en sus corazones cuando evocan a sus seres amados, las familias a quienes acompañamos durante las sesiones de arteterapia nos compartieron fragmentos de una intimidad herida que gestionan y que día con día recomponen de manera solitaria. A veces incluso lo hacen en pugna con las instituciones del Estado que son omisas en materia de reparación del daño, a pesar de la normativa vigente, o también lo hacen enfrentándose a una sociedad que les juzga como responsables de los feminicidios de sus hijas. Cada una de las mujeres e integrantes de las familias nos permitieron tomar fotografías de sus dibujos y nos dieron autorización de mostrarlas en un collage titulado “Amor presente”, que formó parte de la exposición virtual *Olvidadas* de la galería Casa de Engracia en el marco de la conmemoración del Día internacional de la mujer, el 8 de marzo de 2021 (ver Figura 9).

**Figura 9. Amor presente (2021), Guitté Hartog (composición a partir de las pinturas realizadas por las familias).**



Con esta iniciativa nos propusimos sumar los sentires, al igual que los pensares de estas mujeres y familias a la conversación sobre la vida humana y sus horizontes. Ingold (2020) alude a este ejercicio como una narrativa que recupera la fuerza del amor para conmover a otras personas ante la injusticia y el dolor. Asimismo, como apunta Cussiánovich (2007): “mientras las entrañas no se commuevan, se hará más difícil que la inteligencia y que la imaginación práctica se desarrolle y sean transformadoramente eficaces frente a la realidad” (p. 53). En este sentido, el ejercicio de arteterapia con las familias víctimas indirectas de feminicidio nos moviliza a repensar los procesos de justicia, tanto estatales como sociales, en los que el acompañamiento sensible y cercano de ellas tendría que considerar su fortalecimiento interno e integral para afrontar con dignidad un proceso doloroso como lo es el judicial. Aunque la justicia moderna estatal centra sus objetivos en la verdad y el castigo, es necesario plantear otros paradigmas de justiciabilidad. Lo que Dalia, Pedro, Martha, Alma, Rita y sus familias nos compartieron en estas sesiones nos interpela, reforzando uno de los puntos de partida de la pedagogía propuesta por Cussiánovich: “Afirmar el carácter público y político de la ternura cuando ésta ha sido relegada al ámbito de la privacidad” (2007, p. 117).

## Referencias

- Cussiánovich, A. (2007). *Aprender la condición humana. Ensayo sobre pedagogía de la ternura*. Instituto de Formación de Educadores Jóvenes, Adolescentes y Niños Trabajadores de América Latina y el Caribe (IFEJANT).
- Cussiánovich, A. (2016). La pedagogía de la Ternura -Una lucha por la dignidad y la vida desde la acción educativa / Entrevistado por Christine Schmalenbach. *Revista Diá-logos*, 9(16), 63-76. <https://www.revistas.udb.edu.sv/ojs/index.php/dl/article/view/151>
- Chesnot, O., y Kachaamy, E. (2023). Violences sexuelles liées au terrorisme: prise en charge psychologique des femmes yézidies en Irak. *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, 181(8), 735-741. <https://www.em-consulte.com/article/1617835/violences-sexuelles-liees-au-terrorisme-prise-en-c>
- Efodzi, M., Potash, J., y Moore, J. (2024). Soutenir les survivants de la violence armée par l'art-thérapie et le plaidoyer législatif. *Art Therapy*, 41(4), 219-224.
- Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas. Traficantes de sueños*.
- Fernández, M. (2019). *CEREZA: una existencia estética colectiva fundada en la ética feminista del cuidado*. [Tesis de Doctorado]. Universidad Autónoma de Ciencias y Artes de Chiapas. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/996>
- Fragoso, P. (2020). Para una genealogía del feminicidio en Chiapas. En L. Villaldares de la Cruz y G. Tabares Merino (Coords.), *Activismo, diversidad y género. Derechos de las mujeres indígenas y afromexicanas en tiempos de violencias en México* (pp. 275-311). Juan Pablos Editor; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fragoso, P. (2021). Violencia de género contra mujeres y niñas y feminicidio en Yucatán: apuntes para su investigación. *Revista Península*, 16(1), 191-217. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-57662021000100191&script=sci\\_abstract](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-57662021000100191&script=sci_abstract)
- Ingold, T. (2020). *Antropología: ¿Por qué importa?* Alianza Editorial.
- Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. (1 de febrero de 2007). *Diario Oficial de la Federación*. Última reforma publicada el 15 de enero de 2025. <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGAMVLV.pdf>

- Ley General de Víctimas. (9 de enero de 2013). *Diario Oficial de la Federación*. Última reforma publicada el 01 de abril de 2024. <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGV.pdf>
- Luna, M., y Fragoso, P. (2018). *Informe-diagnóstico Feminicidios en Chiapas: estudios de caso 2012-2013*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Rogero, J. (22 de febrero de 2021). Pedagogía de la vulnerabilidad. *El Diario de la Educación*. <https://eldiariodelaeducacion.com/porotrapoliticaeducativa/2021/02/22/pedagogia-de-la-vulnerabilidad/?fbclid=IwAR1Ma6nGHDPsxsrnq5Z16kuQ2O2Wj0OZhZ6-HEvuzGequJR2qCggc2N5WEE>
- Ruz, M. (2006). *Mayas (primera parte)*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Salmona, M. (2018). La mémoire traumatique: violences sexuelles et psycho-trauma. *Les Cahiers de la Justice*, 1(1), 69-87. <https://droit.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-justice-2018-1-page-69?lang=fr&tab=texte-integral>
- Scheff, T. J. (1988). Shame and Conformity: The Difference-Emotion System. *American Sociological Review*, 53(3), 395-406. <https://www.jstor.org/stable/2095647>
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. (2020). *Información sobre violencia contra las mujeres, incidencia delictiva y llamadas de emergencia 9-1-1*. [Información con corte al 31 de diciembre de 2020]. Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana, Centro Nacional de Información.
- Turner, J., y Stets, J. (2006). Moral Emotions. En J. Stets y J. Turner (Eds.), *Handbook of Sociology of Emotions* (pp. 544-566). Springer.

# Tecnología, arte, paz y pedagogía. Convergencias en la construcción de comunidades resilientes

*Technology, art, peace, and pedagogy. Convergences in building resilient communities*

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2002

*Aura María Torres Reyes*  
Universidad de Zaragoza  
Zaragoza, España  
auramtorresreyes@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-4417-6740

Recibido: 28/07/2025

Aceptado: 06/10/2025

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



## Resumen

La violencia adopta múltiples clasificaciones y perspectivas derivadas de los diversos tipos de violencias que, al interactuar entre sí dentro de las comunidades, dificultan la construcción de entornos pacíficos. Para su intervención, se han desarrollado pedagogías situadas que atienden la violencia como una problemática multidimensional, es decir, que no se circunscribe a fronteras, estratos sociales o ciclos vitales, sino que es caracterizada por un impacto transversal.

Para lograr el objetivo, se realizó un análisis cualitativo de enfoque comparativo y narrativo de múltiples casos, centrado en prácticas transformadoras que integran el arte, la tecnología y la pedagogía para desarmar las violencias. Como técnica de recolección, se empleó la revisión documental de informes, plataformas y materiales formativos. La muestra analizada ( $n=6$ ) se conformó mediante un muestreo intencional y no probabilístico.

Los resultados mostraron una concentración de experiencias en España, con la participación de la Unión Europea como principal financiadora, así como una ejecución concentrada en las Organizaciones No Gubernamentales (ONG). En general, la muestra estudiada posee una dimensión artivista centrada mayoritariamente en la narrativa, la alfabetización digital y la instrumentalización de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), focalizadas en la atención de población joven, derivando en material de visibilización de los alcances prioritarios del proyecto. En conclusión, las TIC poseen dinámicas que pueden interferir en los procesos de atención y generación de las violencias. La intervención debe corresponder al conocimiento situado, reconociendo los factores locales, experiencias vivenciales y perspectivas subalternas y divergentes de la propia narrativa que se desea establecer. La paz implica el reconocimiento de la diferencia y su valor como elemento constitutivo de la realidad.

**Palabras clave:** artivismo, violencia, intervención comunitaria, Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC), educación crítica

## Abstract

*Violence adopts multiple classifications and perspectives derived from the various types of violence that, by interacting with each other within communities, make it difficult to build peaceful environments. For their intervention, situated pedagogies have been developed that address violence as a multidimensional problem, that is, one that is not limited to borders, social strata or life cycles, but characterized by a transversal impact.*

*To achieve the objective, a qualitative analysis of a comparative and narrative approach of multiple cases was carried out, focused on transformative practices that integrate art, technology and pedagogy to disarm violence. As a collection technique, the documentary review of reports, platforms and training materials was used. The analyzed sample (n=6) was formed by intentional and non-probabilistic sampling.*

*The results showed a concentration of experiences in Spain, with the participation of the European Union as the main funder, as well as a concentrated execution in Non-Governmental Organizations (NGOs). In general, the sample studied has an artivist dimension focused mainly on narrative, digital literacy and the instrumentalization of Information and Communication Technologies (ICT), focused on the care of young people, resulting in material of visibility of the priority scope of the project. In conclusion, ICTs have dynamics that can interfere in the processes of attention and generation of violence. The intervention must correspond to situated knowledge, recognizing local factors, experiential experiences and perspectives that are subordinate and divergent from the narrative that is to be established. Peace implies the recognition of difference and its value as a constitutive element of reality.*

**Keywords:** artivism, violence, community intervention, Information and Communication Technologies (ICT), critical education

## Introducción

Esta investigación inicia con una mirada general de la violencia y sus diferentes clasificaciones, con el fin de analizar las diversas formas de comprender este fenómeno. Posteriormente, se profundiza en el papel que han desempeñado la pedagogía y el arte, tanto de forma individual como en diálogo entre sí, potenciadas mediante tecnologías digitales en la generación de intervenciones enfocadas en la construcción de paz. Todo ello permite explorar nuevas formas de acción y encuentro. En esta intersección, y para enmarcar el presente estudio, el artivismo surge como una expresión destacada que integra lo estético, lo político, lo educativo, lo individual y lo colectivo, en contextos de transformación social.

Por lo anterior, al estudiar la violencia se constata que ha recibido diversas categorizaciones. Por ejemplo, en correspondencia con las estructuras y representaciones que afecta, se ha clasificado en violencias estructurales, directas e invisibles, según el Triángulo de Galtung (2003), o incluso simbólicas, de acuerdo con Bourdieu (1988).

A su vez, si se observa su clasificación desde el escenario en el que ocurren, se podrían catalogar en violencias presenciales, digitales e híbridas. Estas dos últimas son una continuación simultánea de la violencia dentro del entorno digital, como sucede con el acoso escolar en sus diferentes niveles, incluyendo la educación superior (Díaz-Aguado *et al.*, 2023; Lucas-Molina *et al.*, 2022; Prieto Quezada *et al.*, 2015); o también el acoso en escenarios laborales (Fernández Romero, 2024).

Por otro lado, de acuerdo con quién ejerce la violencia, las clasificaciones se orientan a distinguir los roles dentro del ejercicio. Por ejemplo, con relación al rol del perpetrador, se encuentra la violencia estatal (Briceño, 2007), la violencia machista (Villegas Suárez, 2006), entre otras. Mientras que si se revisan de acuerdo con el rol de quien recibe el impacto de la violencia, las clasificaciones se aproximan a violencia de género (Namay-Antícona *et al.*, 2025), feminicidio (Bautista Cano, 2025), violencia contra adolescentes (Araújo Carvalho *et al.*, 2025), la violencia contra la mujer (Torres-Reyes y Castellanos-Vega, 2025), entre otras categorías.

No obstante, los diferentes tipos de violencia interaccionan entre sí dentro de las relaciones que construyen las comunidades, dificultando la conformación de un entorno pacífico (Nava Arzaluz, 2022), permitiendo la instauración de una violencia normalizada en los territorios (Galtung, 2003). Esa normalización sería un avistamiento superficial de las violencias directas que se dan de manera cotidiana y que se cimientan en violencias estructurales (concretadas, por ejemplo, en insatisfacción de necesidades, altos umbrales de miseria y pobreza dentro de las mayorías poblacionales) y violencias culturales (más profundas e invisibilizadas, por ejemplo, los constructos sociales y creencias que pasan de generación en generación legitimando la violencia estructural y directa, entre ellas, las que justifican la vulneración de los derechos humanos en pro de la permanencia de estructuras incuestionables que sustentan relaciones de poder y sumisión). Un reflejo de esta situación se encuentra en el caso de Colombia, en donde la violencia permea las diferentes estructuras, lo que deriva en su permanencia a lo largo del tiempo (Torres-Reyes, 2025a).

Por otro lado, con independencia del tipo de violencia, la intervención desde la pedagogía social y la pedagogía popular se posiciona como una estrategia para la prevención, la mitigación y la reducción de esta dentro de las comunidades, como lo han concluido diversos autores (Marín-Escobar *et al.*, 2024;

Garcés-Prettel *et al.*, 2022; Gómez-Tabares y Correa-Duque, 2022; Ruiz-Galacho y Martín-Solbes, 2021; Cendales *et al.*, 2016). En este sentido, se puede afirmar que la violencia es una problemática multidimensional que posee un impacto diferenciado al interior de las poblaciones y sus actores. Asimismo, no se circunscribe a fronteras, estratos sociales o ciclos vitales, por el contrario, afecta de forma transversal a la humanidad, como se demuestra a continuación.

Hasta julio de 2025 existen varios conflictos armados activos en el mundo; entre ellos destacan la guerra entre Rusia y Ucrania, Israel y Palestina, al igual que una guerra civil en Siria. De igual forma, hay conflictos latentes al interior de Yemen, República del Congo, India-Pakistán, Tailandia-Camboya, Nagorno-Karabaj, entre otros (Padinger, 2025). Además, para 2021, el número de víctimas de homicidio ascendió a 458 000, afectando especialmente a África, América y Asia (Oficina de las Naciones Unidas contra la Drogas y el Delito [UNODC], 2023).

A esta situación se añade una violencia estructural evidenciable en las cifras de desigualdad extrema en cuanto a la distribución de recursos. Tal como lo menciona Oxfam International (2025), solo el 1 % de la población posee el doble de la riqueza, equivalente a la de aproximadamente 7 000 millones de personas. En este camino, al observar la violencia simbólica, se encuentran cifras que dimensionan los alcances de la violencia contra las mujeres traducidos a tasas de depresión, trastornos de ansiedad, embarazos no deseados, entre otros. Estas incluyen el feminicidio, la violencia sexual, la mutilación genital, entre otras (ONU Mujeres, 2025).

Este escenario de violencia ha requerido el desarrollo de múltiples estrategias para contrarrestarla, que incluyen, entre otras acciones, compromisos multilaterales, acuerdos regionales y políticas nacionales, así como esfuerzos de la sociedad civil, donde destacan los provenientes de la academia, los cuales están comprometidos con las problemáticas sociales que contextualizan su praxis. Un ejemplo de esto último es el trabajo de Paulo Freire para la emancipación a través de la formación crítica y el diálogo horizontal (Ocampo López, 2008); los postulados de Johan Galtung para la superación de violencia estructural y cultural (Calderón Concha, 2009); y el reconocimiento de los saberes situados realizado por Sandra Harding (1991). Además, otra acción significativa es la promoción de una cultura participativa y alfabetización digital para el empoderamiento juvenil de Henry Jenkins (2006), mismo que se articula con el profundo análisis de la precariedad y los vínculos frágiles presentes en lo que Zygmunt

Bauman denominó la *sociedad líquida* (2025), un concepto que se alinea con la propuesta pedagógica del arte como medio de transformación social, como lo expone Iliana Martínez de Alba (2024).

Bajo esta mirada ha emergido el artivismo, una fusión entre el arte y la política dentro del espacio público que tiene sus orígenes entre las décadas de los sesenta y setenta, cumpliendo funciones sociales y educativas. Surgió a partir del arte urbano, el situacionismo y el arte del graffiti, que se complementan a través de metodologías tales como paseos urbanos y análisis de situación (Aladro-Vico *et al.*, 2018), logrando en conjunto replantear el proceso de enseñanza del arte (Ocón-Aburto, 2023).

Algunas experiencias del artivismo permiten la visibilización de problemáticas sociales y su resignificación a través de lenguajes transgresores como la obra *Con flores a María* o las *Estatuas enfurecidas* en respuesta al decreto Wert<sup>1</sup> (Monzón, 2023) y otras situaciones locales en España (Valdivieso, 2014). También cumple funciones curativas, por ejemplo, el duelo social (Amador, 2024). Incluso, existen experiencias que trascienden hacia el escenario digital, entre ellas las que emergen de colectivos como Critical Art Ensemble, el Institute for Applied Autonomy, Irrational, Aleph, entre otros (Urroz-Osés y Baigorri-Ballarín, 2024).

De la misma forma, la educación también surge como una estrategia social para transformar la realidad de forma contextualizada en Europa, esto como respuesta a la exclusión social posterior a la Revolución Industrial con autores pioneros como Pestalozzi, Natorp, Dave, Trilla y Touriñán (Medina Fernández, 2017). En el caso de Latinoamérica, se implementó entre las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX como mecanismo de resistencia a la educación tradicional y reproductora de inequidad estructural, teniendo dentro de sus principales autores a Paulo Freire, Orlando Fals Borda y Marco Raúl Mejía (Krichesky, 2011). En esta línea, surgen las propuestas de pedagogía artivistas para promover el pensamiento crítico, la expresión creativa y la conciencia social (Soto, 2019; Mesías-Lema, 2018) con experiencias específicas de intervención relacionadas con violencia (Holguin-Alvarez *et al.*, 2020), mejora de la percepción medioambiental (Machín Álvarez y Aragón, 2025), metodologías de

<sup>1</sup> El Decreto Wert se refiere a normativas impulsadas por el ex ministro de Educación, José Ignacio Wert, que en 2012 introdujo reformas en el gasto público y el sistema de tasas universitarias, así como una reforma en “Calidad educativa”, que generaron controversia, dando lugar a derogaciones y modificaciones posteriores.

integración del arte y el activismo dentro del aula (Martínez de Alba, 2024), así como la intervención alrededor de derechos humanos en la infancia (Veiga *et al.*, 2025).

En los últimos años, las experiencias de artivismo han venido integrando la tecnología como herramienta y medio, facilitando su incursión al escenario digital desde el surgimiento del internet en la década de los 90. Esta integración ha ido evolucionando de forma paralela a la masificación de innovaciones en dispositivos móviles (como cámaras digitales), formatos, medios y mediaciones (vídeos, repositorios, plataformas, redes sociales), así como en prácticas específicas como los fotolibros (Mesías-Lema *et al.*, 2024a), y la fotografía (Mesías-Lema *et al.*, 2024b). Estos avances han posibilitado la creación de redes, difusión de obras y, en general, el ingreso a las bondades y desafíos propios de la digitalidad como lo ha venido estudiando Ávalos González (2019) desde la relación entre el artivismo, la tecnología y la democracia.

Es así como la tecnología ha permitido discutir diversas temáticas situadas en distintos países. Por ejemplo, en Estados Unidos se tratan problemáticas como el cambio climático, la justicia racial o la vigilancia estatal, esto se ve reflejado en los trabajos del artista Ira Cohen, donde se abordan la contracultura, el misticismo y la tecnología. En el caso de Rusia, el grupo artivista *Pussy Riot* ha encontrado en internet y redes sociales un espacio de protesta contra el gobierno local. De manera similar, en China el artista y artivista Ai Weiwei se ha convertido en una figura representativa de la resistencia cultural, aprovechando las posibilidades del entorno digital, entre ellas, el anonimato y las plataformas encriptadas, que permiten a otros artivistas chinos expresar sus disidencias, sortear restricciones locales y ampliar el impacto de sus acciones a través de la esfera virtual. Por otra parte, en Latinoamérica, temas como violencia policial, corrupción y desigualdades son abordados mediante el artivismo digital, teniendo ejemplos en México, Chile y Argentina (Escobar Fuentes y Aguilar Tamayo, 2019; Rodríguez-Venegas y Duarte-Hidalgo, 2022; Zabaleta, 2024).

En esta línea de investigación entre el artivismo y la tecnología destacan los esfuerzos de Panglen, retomados por Miguel Roque (2024), así como los estudios sobre los usos tácticos de la red (Urroz-Osés y Baigorri-Ballarín, 2024) y, por supuesto, las resistencias ante la sociedad de la vigilancia, analizadas por Ferreira Alvez y Ferreira Correa (2023). En ese contexto, el estudio tiene por objetivo analizar experiencias que integran el arte, la tecnología y la pedagogía para desarmar las violencias. El análisis abarcó el periodo comprendido entre 2018 y

2025, atendiendo como criterios de inclusión las experiencias que posean un enfoque explícito en paz, inclusión, artivismo o pedagogía crítica, y que incorporen el uso de tecnologías digitales como herramienta formativa o expresiva.

## I. Metodología

Este estudio de casos múltiples (Stake, 2006) se corresponde con un diseño cualitativo de enfoque comparativo y narrativo (Flick, 2022), centrado en el análisis de prácticas transformadoras que integran el arte, la tecnología y la pedagogía para desarmar las violencias. Como técnicas de recolección se empleó la revisión documental de informes, plataformas y materiales formativos seleccionados según los criterios de muestreo: experiencias que posean un enfoque explícito en paz, inclusión, artivismo o pedagogía crítica, y que incorporen el uso de tecnologías digitales como herramienta formativa o expresiva. Para cada caso se consideraron aspectos como el nombre del proyecto, el año en que se realizó, el continente donde se llevó a cabo, el país o los países, el tipo de financiador y la entidad ejecutora. En cuanto al análisis de los datos, se privilegió la exploración de contenido de los productos artísticos, memorias y materiales digitales asociado a cada caso, que se validó a través de la triangulación entre fuentes documentales, sitios web de los proyectos y productos digitales.

El muestreo se realizó de manera intencional, es decir, no probabilística. Se llevó a cabo de forma *online* usando Google Chrome desde un PC portátil ubicado en España. Se tuvieron en cuenta las siguientes palabras de búsqueda: “proyectos artivismo paz”, “tecnologías para la inclusión social”, “pedagogía popular social en contextos vulnerables”, “*digital Peace projects*”, “educación crítica TIC”, “videojuegos educativos para la paz”, “intervención social artivismo digital” y “proyectos competencias socioemocionales interculturales”. En todos los casos, se consideraron resultados en español e inglés.

Los resultados fueron filtrados contemplando los siguientes criterios de inclusión: 1) proyectos desarrollados entre 2018 y 2025; 2) enfoque explícito en paz, inclusión, artivismo o pedagogía crítica, es decir, que nombraran específicamente en sus documentos las palabras en la declaración de intervención del proyecto; y 3) uso de tecnologías digitales como herramienta formativa o expresiva. No se realizaron delimitaciones por georreferenciación o de otro tipo, que fueran agregados a los criterios de recuperación e idioma. Lo anterior con la finalidad de evitar incluir limitaciones de búsqueda adicionales a las que posee estructuralmente el algoritmo de recuperación en línea.

Por otro lado, la limitación temporal se basó en la consolidación de herramientas como TikTok, Instagram *Live*, plataformas descentralizadas que permitieron nuevos formatos y escenarios de expresión. Además, la búsqueda se dio en el marco del surgimiento de la época dorada de la inteligencia artificial y la realidad aumentada; se debe considerar que ambas herramientas contribuyeron a dar nuevas posibilidades interactivas al artivismo. Adicionalmente, en el panorama mundial se llevaba a cabo la intensa actividad digital derivada de la pandemia de Covid-19. Lo anterior, en conjunto, permite observar tendencias, rupturas y continuidades relacionadas con el artivismo.

A partir de los criterios de inclusión se conformó una muestra que se resume en la Tabla 1.

**Tabla 1.** *Proyectos que hacen parte del estudio (2025)*, elaboración propia.

Proyecto	Fuente
Vipvalues+	Erasmus+. (2025). <i>Vipvalues: Habilidades TIC para proyectos de paz</i> . Unión Europea. <a href="https://shre.ink/xUC1">https://shre.ink/xUC1</a>
Media 4 Peace (Redes sociales para la paz)	UNESCO. (2023). <i>Redes sociales para la Paz / Social Media 4 Peace</i> . Unesco.org. <a href="https://www.unesco.org/es/articles/redes-sociales-para-la-paz">https://www.unesco.org/es/articles/redes-sociales-para-la-paz</a>
Digital Peace Initiative	Goro Initiative. (2024). <i>Digital Peace Initiative (DPI)</i> . Goro Initiative. <a href="https://shre.ink/xUCm">https://shre.ink/xUCm</a>
Digital Games for Peace	UNAOC. (2022). <i>Digital Games for Peace: Intercultural dialogue and socio-emotional competencies for peacebuilding</i> . United Nations Alliance of Civilizations (UNAOC). <a href="https://shre.ink/xUCU">https://shre.ink/xUCU</a>
ExpresArte desde la cultura de paz	ASAD. (2020). <i>ExpresArte desde la Cultura de Paz</i> . Asociación Solidaria Andaluza de Desarrollo (ASAD). <a href="https://asad.es/expresarte/">https://asad.es/expresarte/</a>
16 días de artivismo por la Igualdad	ONU Mujeres. (2022). <i>En la mira: 16 días de activismo contra la violencia de género</i> . ONU Mujeres. <a href="https://shre.ink/xUR7">https://shre.ink/xUR7</a>

Para el análisis de contenido se tuvo en cuenta una codificación semiabierta, considerando las siguientes categorías con sus respectivos códigos (ver Tabla 2).

**Tabla 2.** *Categorías y códigos del estudio (2025), elaboración propia.*

Categoría	Códigos
Generalidades	Año de inicio; continente; país o países; tipo de financiador (organismo multilateral, organismo gubernamental, ONG, mixta); y ejecutor (organismo estatal, ONG, organismo multilateral, mixta).
Dimensión artivista	Narrativa, creación audiovisual, fotografía, teatro/ <i>performance</i> , artivismo y múltiple.
Objetivo de la pedagogía	Inclusión social y digital; desarrollo de habilidades (críticas, socioemocionales); alfabetización mediática; resiliencia e intervención en violencias.
Uso de TIC	Plataforma de aprendizaje, redes sociales y herramientas digitales.
Población objetivo	Jóvenes migrantes; jóvenes refugiados; jóvenes y profesionales relacionados (comunicadores/educadores); comunidades y jóvenes estudiantes.
Resultados principales	Materiales de replicabilidad (guías, informes-manuales de uso, plataformas); material de sensibilización (campañas); y material de rendición de cuentas; materiales didácticos (juegos educativos, recursos multimedia, talleres) y materiales de visibilización de resultados (obras artísticas, exposiciones).

## II. Resultados y análisis de resultados<sup>2</sup>

En la Tabla 3 se resumen los resultados del análisis de contenido en cuanto a la categoría Generalidades. Al analizar los datos obtenidos en dicho rubro, se encuentra una distribución homogénea en el tiempo. Para el análisis del caso del proyecto *16 días de artivismo por la igualdad*, que se realiza cada año, se incluyó la jornada más reciente documentada en el sitio web que data del año 2022. En consideración al continente en el que se desarrollan las experiencias analizadas, se encuentra que este tipo de iniciativas, dentro de la muestra analizada, son más frecuentes en Europa, siendo menos frecuentes en África, Asia y América.

**Tabla 3. Resultados categoría Generalidades (2025), elaboración propia.**

Proyecto	Año	Continente	País o países	Tipo de financiador	Ejecutor
Vipvalues+	2020	Europa	Austria, Bélgica, Chipre, España e Italia	Mixta: Multilateral (Unión Europea) y Fundaciones-asociaciones	ONG
<i>Media 4 Peace</i> (Redes sociales para la paz)	2021	Europa, Asia, América, África	Bosnia y Herzegovina, Colombia, Indonesia y Kenia	Unión Europea	Unesco ONG asociadas
<i>Digital Peace Initiative</i>	2024	África	Nigeria	Mixta: Sociedad civil y organismos gubernamentales	ONG

2 Limitaciones y recomendaciones: se reconoce la limitación de generalización de los resultados debido al tamaño, tipo de muestreo y recuperación *online* de la muestra, dado que posibilita la existencia de un sesgo añadido proveniente de los algoritmos por geoposicionamiento del dispositivo de búsqueda o mecanismos de personalización de este. De acuerdo con lo anterior, se recomiendan estudios adicionales que permitan validar o contrastar los resultados obtenidos, así como evidenciar los impactos transversales y longitudinales dentro de las poblaciones objeto de los proyectos que articulan TIC, pedagogía y artivismo en la construcción de la paz.

<i>Digital Games for Peace</i>	2022	Asia	India, Sri Lanka, Bangladesh, Myanmar, Pakistán y Afganistán	Multilateral	Mismo organismo multilateral
ExpresArte desde la cultura de paz	2018	Europa	España	Organización gubernamental: Agencia Andaluza de Cooperación Internacional para el Desarrollo	ONG
16 días de artivismo por la Igualdad	2022	Mundial	España, México, Argentina, Chile, Colombia, Perú, Estados Unidos, Canadá, Unión Europea	Mixto	Mixto

Si se observa específicamente en el país, la frecuencia mayoritaria se distribuye entre España con tres casos y Colombia con dos casos, aunque es importante resaltar que las experiencias suelen incluir intervenciones multipaís, como se observa en la Tabla 3. Asimismo, según el financiador, se advierte mayor participación de la Unión Europea, seguido por organismos multilaterales y mixtos, siendo la ejecución de los proyectos mayoritariamente realizada por parte de las ONG. Por su parte, los resultados de las otras categorías del estudio se resumen en la Tabla 4. Al analizar los datos de la dimensión artivista, se encuentra que se concentra en las narrativas —contar una historia real o ficticia—, seguido por múltiples formas artísticas, por ejemplo, la creación audiovisual, la fotografía o el teatro/*performance*.

**Tabla 4. Resultados otras categorías del estudio (2025), elaboración propia.**

Proyecto	Dimensión artivista	Objetivo de la pedagogía	Uso de TIC	Población objetivo	Resultados principales
Vipvalues+	Narrativas	Inclusión social y alfabetización digital	Plataforma educativa	Jóvenes migrantes y refugiados	Materiales de replicación, material de rendición de cuentas y material de visibilización
<i>Media 4 Peace</i> (Redes sociales para la paz)	Narrativas	Resiliencia social y alfabetización digital	Redes sociales y herramientas digitales	Jóvenes y profesionales de medios	Material de sensibilización, materiales didácticos y material de visibilización de resultados
<i>Digital Peace Initiative</i>	Narrativas	Alfabetización digital y resiliencia social	Redes sociales y herramientas digitales	Comunidades locales y con jóvenes	No se encuentran
<i>Digital Games for Peace</i>	Narrativas	Habilidades sociales y prevención del extremismo	Herramientas digitales	Jóvenes y profesionales relacionados (comunicadores/educadores)	Materiales didácticos y material de divulgación

ExpresArte desde la cultura de paz	Múltiples	Intervención de problemáticas como el acoso escolar y la violencia de género	Redes sociales	Jóvenes estudiantes entre 14 y 16 años	Materiales de rendición de cuentas y materiales de replicación
16 días de artivismo por la Igualdad	Múltiples	Intervención a la problemática de violencia contra las mujeres	Redes sociales	Comunidades	Material de sensibilización y material de visibilización de resultados

Al observar el objetivo de la pedagogía, se encuentra una concentración en alfabetización digital, ya sea como mecanismo de inclusión social o resiliencia social, seguido por la intervención para la prevención de violencias relacionadas con prevención del extremismo, el acoso escolar y la violencia de género o contra las mujeres. En cuanto al uso de TIC, es más frecuente el uso de redes sociales, seguido por herramientas digitales y, minoritariamente, se encuentra una plataforma educativa. Los proyectos analizados se concentran en poblaciones jóvenes, aunque también aparecen comunidades o habitantes de territorios específicos; por ejemplo, el proyecto *Digital Peace Initiative* intervino en comunidades rurales de Colombia, en regiones como Montes de María, Alto Patía y Norte/Bajo del Cauca Nordeste Antioqueño. Por último, los resultados se distribuyeron en tres grupos: material de visibilización de resultados (en tres casos), material de replicación, rendición, sensibilización y didáctico (en dos casos), así como divulgación (en un caso).

### III. Discusión de resultados

Si tenemos en cuenta que los proyectos analizados tienen en común la búsqueda de la paz, llama la atención la concentración de estos en Europa (España), más aún cuando las diferentes manifestaciones de violencia han sido relacionadas con inequidades estructurales. Esto podría explicarse por los procesos migratorios regulares e irregulares que representan un desafío para el mantenimiento del estado de bienestar que caracterizó a Europa y recayó especialmente en España (Moreno, 2007), aunque esta situación posee un impacto heterogéneo dentro del continente europeo (Gómez y Buendía, 2014).

Este impacto, sumado a otros factores, ha implicado que la migración ocupe un espacio destacado dentro del discurso político, tanto en España como en el resto de Europa (Zapata-Barrero *et al.*, 2008). En este contexto, algunas reacciones se aproximan al discurso de odio (Valdez Apolo *et al.*, 2019), fenómeno que coincide con los incrementos en los flujos migratorios, como el pico registrado en España en 2018 (Montagud, 2020). Esta situación se refleja en las concentraciones observadas en las características generales de la muestra, especialmente en relación con el tipo de financiador y el país.

Por su parte, el desplazamiento de la atención del Estado hacia las ONG, quienes se constituyen como las ejecutoras de los proyectos analizados o en algunos casos como cofinanciadoras, deriva de un proceso de externalización de las funciones del Estado hacia el tercer sector (Rué y Jubany, 2023). Esto podría, en sí mismo, constituir una vulneración y una violencia estructural, así como simbólica, que cimenta la base de la desprotección hacia la población migrante con o sin condición de asilo/regulación. Asimismo, podría posibilitar el enriquecimiento de organizaciones a través de la atención a personas migrantes (del Caz, 2023).

En cuanto al tipo de artivismo, la concentración en las narrativas podría estar relacionada con la selección de la muestra, contemplando el uso de las TIC. Esto último vincula la mediación de la comunicación e, indirectamente, puede sesgar los contenidos comunicativos y sus mediaciones, ya que es posible que se de la vinculación de conceptos como desinformación, información errónea y alfabetización digital, mismos que son dispares y que predominan en la muestra. Igualmente, es importante entender que las plataformas y las redes sociales no son neutras, pues poseen sesgos e impactos (Torres-Reyes, 2025b) que deben considerarse al instrumentalizar las TIC, dado que pueden reproducir lógicas de control, vigilancia o exclusión digital.

En consecuencia, la brecha digital presente en las poblaciones vulnerables, así como la falta de alfabetización digital, pueden limitar la participación real de los jóvenes y de las comunidades que fueron la población objeto. Lo anterior evidencia la necesidad de abordajes situados que traten los procesos participativos de los proyectos tal como lo exploran Mesías-Lema *et al.* (2022). Las prácticas artísticas situadas funcionan como mediaciones que fortalecen la agencia ciudadana, promueven la implicación activa de los participantes y generan espacios de diálogo donde las comunidades pueden ejercer sus derechos desde sus propios contextos.

Por otro lado, si tenemos en cuenta la necesidad de visibilización de resultados —asociada posiblemente a situaciones contractuales de la financiación del proyecto—, se posibilita que el uso del arte y la tecnología tenga un riesgo de superficialidad. Esta situación sería producto de la limitación de procesos reflexivos que acompañen las prácticas estéticas, al mismo tiempo que reduzcan el impacto transformador, ahondado en el uso de indicadores cuantitativos como prioritarios a la hora de medir el impacto del proyecto y justificar la inversión realizada. No obstante, los proyectos que integran el arte, la pedagogía y las TIC en la construcción de paz, poseen un respaldo multilateral que los convierte en una herramienta de denuncia, sanación y construcción colectiva. Con ello, se promueven competencias socioemocionales, diálogo intercultural y alfabetización digital crítica, que permiten a las comunidades desarrollar resiliencia ante fenómenos como la desinformación, la información errónea, los discursos de odio y la polarización de la opinión pública.

### Conclusiones

A partir de lo anterior, se concluye que la violencia en los territorios no emerge de forma aislada, sino que requiere de factores estructurales preexistentes, los cuales pueden verse agudizados por dinámicas recientes. En el caso de la muestra analizada, resulta especialmente relevante la situación de Europa —y, en particular, de España— donde los procesos migratorios, motivados en gran medida por contextos de pobreza, desigualdad y violencia en los territorios de origen, desafían la capacidad de los Estados para mitigar las inequidades al interior de sus sociedades. En ese contexto particular, se deben considerar a los pobladores preexistentes y a los “nuevos pobladores” provenientes de flujos migratorios

forzados. Lo que exige respuestas integrales que reconozcan tanto las condiciones estructurales como las trayectorias vitales de ambos grupos. Sin embargo, la atención hacia las poblaciones vulnerables —y, especialmente, a poblaciones migrantes— suele recaer en procesos de externalización de responsabilidades hacia las ONG, cimentando las inequidades y desigualdades, que pueden derivar en la paradoja de tratar de atender la problemática de la que son parte.

En este escenario, la inclusión de TIC dentro de los procesos de intervención requiere una reflexión adicional sobre las plataformas y herramientas a emplear, teniendo en cuenta sesgos e impactos, así como necesidades adicionales de atención que suman a la intervención. Debido al impacto de las TIC y las subyacentes inteligencia artificial, se requieren modelos pedagógicos híbridos que integren lo digital, lo artístico y lo comunitario desde una perspectiva crítica. Dicha integración tiene que ir más allá de la instrumentalización y la superficialidad estética ampliada a través de redes sociales o plataformas.

Es importante reconocer el conocimiento situado, identificando los factores locales, las experiencias vivenciales, las narrativas subalternas y las que son divergentes de la propia narrativa que se desea establecer. Lo anterior se debe hacer reconociendo que la paz implica el reconocimiento de la diferencia y su valor como elemento constitutivo de la realidad. En consecuencia, es necesario encontrar nuevas formas de intervención estatal que eviten que la atención a poblaciones vulnerables recaiga en procesos de contratación y que, a su vez, permitan disminuir las inequidades y desigualdades dentro de los pobladores del territorio, teniendo en cuenta su capacidad para atender las necesidades de los pobladores y los flujos demográficos permitidos al interior de los estados.

## Referencias

- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., y Bailey, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 26(57), 9-18. <https://doi.org/10.3916/c57-2018-01>
- Amador, J. C. (2024). Artivismo, (des)lugarización y re-existencia. Memorias visuales del conflicto armado, 2008-2016. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 51(2), 149-190. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9624497.pdf>
- Araújo Carvalho, C. C., Moraes Souza, K. L., y Guimarães Melo, T. M. (2025). Violência contra adolescentes. Revisão das manifestações, fatores de risco e consequências. *Amazônica-Revista de Psicopedagogia, Psicología escolar e Educação*, 18(1), 1061-1079. <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/amazonica/article/view/17549>
- Ávalos González, J. M. (2019). La posibilidad tecnopolítica. Activismos contemporáneos y dispositivos para la acción. Los casos de las redes feministas y Rexiste. *Comunicación y Sociedad*, 16, 1-30. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-252X2019000100302](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2019000100302)
- Bauman, Z. (2025). *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica de España.
- Bautista Cano, A. M. (2025). Análisis del delito de feminicidio, desde la incidencia del sujeto activo. *Revista Sociojurídica*, 2(1), 55-82. <https://revistas.ufps.edu.co/index.php/rsl/article/view/4641>
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas*. Gedisa.
- Briceño, G. (2007). La violencia legítima estatal en permanente desafío. *Cuadernos Unimetanos*, (11), 111-121. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3997634>
- Calderón Concha, P. (2009). Teoría de conflictos de Johan Galtung. *Revista de Paz y Conflictos*, (2), 60-81. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/revpaz/article/view/432/477>
- Cendales, L., Mejía, M. R., y Muñoz, J. (Eds.). (2016). *Pedagogías y metodologías de la educación popular: "Se hace camino al andar"*. Ediciones desde abajo.
- del Caz, G. (10 de noviembre de 2023). *Inmigración ilegal. El negocio del tráfico de personas*. Fundación Disenso. <https://fundaciondisenso.org/inmigracion-ilegal-el-negocio-del-trafico-de-personas/>

- Díaz-Aguado, M. J., Martínez-Arias, R., Falcón, L., y Alvariño, M.. (2023). *Acoso escolar y el ciberacoso en España en la infancia y la adolescencia*. Fundación Co-laCao. [https://www.observatoriodelainfancia.es/olia/esp/documentos\\_ficha.aspx?id=8427](https://www.observatoriodelainfancia.es/olia/esp/documentos_ficha.aspx?id=8427)
- Escobar Fuentes, S., y Aguilar Tamayo, M. F. (2019). Artivismo en la cultura digital. Dos casos en México: #IlustradoresConAyotzinapa y #No estamos todas. *Index. Revista de arte contemporáneo*, (8), 142-150. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/273>
- Fernández Romero, F. J. (2024). Tipología del acoso en el entorno laboral. Convenio 190 OIT. Ciberacoso. Prevención: Los protocolos de acoso. *Revista de derecho, empresa y sociedad (REDS)*, 24, 193-211. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9967175>
- Ferreira Alves, L., y Ferreira Correa, A. (2023). Sousveillance art: artivismo como estrategia de enfrentamiento a la vigilancia en línea. *Cuadernos de Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 18(2), 164-179. <https://doi.org/10.11144/jav-riana.mavae18-2.sav1>
- Flick, U. (2022). *An Introduction to Qualitative Research*. SAGE Publications Ltd.
- Galtung, J. (2003). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Editorial Gernika Gogoratz.
- Garcés-Prettel, M., Vázquez-Miraz, P., y Santoya-Montes, Y. (2022). Justificación y actitudes del estudiantado frente a la violencia en universidades colombianas. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, 40, 131-150. <https://repositorio.utb.edu.co/entities/publication/a79ad4a7-1be8-49df-aa00-92c4e4768e9f>
- Gómez, P. y Buendía, L. (2014). *Informe sobre exclusión y desarrollo social en España*. Fundación FOESSA; Caritas Española Editores. <https://www.caritas.es/main-files/uploads/2017/11/14944-C%C3%81RITAS-informe-FOESSA-baja.pdf>
- Gómez-Tabares, A. S., y Correa-Duque, M. C. (2022). El efecto de la desvinculación moral sobre el acoso escolar, el ciberacoso y otros comportamientos disruptivos en niños(as) y adolescentes. Una revisión de la literatura. *Psicogente*, 25(48). <https://doi.org/10.17081/psico.25.48.5455>
- Harding, S. (1991). *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Cornell University.

- Holguin-Alvarez J., Montañez Huancaya, A. P., Montañez Huancaya, N. N., Dolorier Zapata, R. G., Cruz Montero, J. M., y Ledesma Pérez, F. E. (2020). Nuevas pedagogías artivistas para la educación: evidencias de la construcción de convivencias democráticas y aprendizajes cooperativos en contextos vulnerables. *Apuntes universitarios*, 10(3), 49-78. <https://doi.org/10.17162/au.v10i3.457>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Krichesky, M. (Comp.). (2011). *Pedagogía social y educación popular. Perspectivas y estrategias sobre la inclusión y el derecho a la educación*. UNIPE: Editorial Universitaria.
- Lucas-Molina, B., Pérez-Albéniz, A., Solbes-Canales, I., Ortúñoz-Sierra, J., y Fonseca-Pedrero, E. (2022). Bullying, Cyberbullying and Mental Health: The Role of Student Connectedness as a School Protective Factor. *Psychosocial Intervention*, 31(1), 33-41. <https://doi.org/10.5093/pi2022a1>
- Machín Álvarez, M., y Aragón, L. (2025). El activismo en las escuelas desde la percepción de los futuros maestros y maestras de educación infantil. *Didacticae*, (17), 1-22. <https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/35465/46146-Texto%20del%20arti%CC%81culo-141054-1-10-20250210.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Marín-Escobar, J. C., Marín-Benítez, A. C., Maury-Mena, S. C., Guerrero, C. M., y Maury, A. (2024). La prosocialidad: estrategia de educación integral frente a la violencia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 22(1), 1-24. <https://doi.org/10.11600/rldsj.22.1.5681>
- Martínez de Alba, I. (9 de febrero de 2024). *Pedagogías Artivistas: Conjuntar el Arte con la Acción Social*. La educación del siglo XXI, a tu alcance. <https://novaeducationis.lasallebajio.edu.mx/index.php/2024/02/09/pedagogias-artivistas-conjuntar-el-arte-con-la-accion-social-2/>
- Medina Fernández, O. (2017). Universidades populares y pedagogía social. *Intervención psicosocioeducativa en la desadaptación social: IPSE-ds*, 10, 71-97. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6638830>
- Mesías-Lema, J. M. (2018). Artivismo y compromiso social: Transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad. *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 16(57), 19-28. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-02>

- Mesías-Lema, J. M., López-Ganet, T., Álvarez-Barrio, C. y Eiriz, S. (2022). Prácticas artísticas situadas: Mediación, activismo y derechos ciudadanos en los procesos participativos (también) situados. *Encuentros. Revista De Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, (15), 228-249.
- Mesías-Lema, J. M., Álvarez-Barrio, C., Eiriz, S., y López-Ganet, T. (2024a). Prácticas activistas en la formación docente a través de la creación de fotolibros. *Revista Interuniversitaria De Formación Del Profesorado. Continuación De La Antigua Revista De Escuelas Normales*, 99(38.1), 37-62. <https://doi.org/10.47553/rifop.v99i38.1.103004>
- Mesías-Lema, J. M., Álvarez-Barrio, C., Calviño-Santos, G., y Lorenzo-Otero, J. L. (2024b). Fotografía de protesta: el valor de la telefotografía en el activismo de los derechos cívicos. *Revista Austral De Ciencias Sociales*, (47), 305-331. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2024.n47-14>
- Montagud, V. (2020). *¿De dónde viene el odio?* Universidad Oberta de Catalunya.
- Monzón, E. (2023). Con flores a María. La resignificación de imágenes como estrategia del activismo feminista. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, (11), 111-136. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9140768&orden=0&info=link>
- Moreno, F. J. (2007). Inmigración y Estado de Bienestar en España. *Política y Sociedad*, 44(2), 171-184. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/POSO0707230171A/22289/23450>
- Namay-Anticona, E., Olguin-Villalobos, L., y Reyes-Cuba, C. (2025). Violencia de género en América Latina y el Caribe: desafíos legales para la protección de las mujeres en estado de vulnerabilidad. *Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, (23), 255-264. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9889762>
- Nava Arzaluz, A. (2022). Las violencias escolares: una mirada hacia el profesorado desde la Paz Integral. *Revista CoPaLa, Construyendo Paz Latinoamericana*, 7(15), 173-180. <https://doi.org/10.35600/25008870.2022.15.0226>
- Ocampo López, J. (2008). Paulo Freire y la pedagogía del oprimido. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, (10), 57-72. <https://www.redalyc.org/pdf/869/86901005.pdf>

- Ocón-Aburto, C. (2023). Las vías del artivismo: tres momentos de acción social a través del arte, sus logros en la comunidad y alcances pedagógicos. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, 9, 22-38. <https://dx.doi.org/10.12795/Communiars.2023.i09.02>
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito [UNODC]. (2023). *Global study on homicide 2023*. UNODC. [https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/gsh/2023/Global\\_study\\_on\\_homicide\\_2023\\_web.pdf](https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/gsh/2023/Global_study_on_homicide_2023_web.pdf)
- ONU Mujeres. (20 de noviembre de 2025). *Datos y cifras: violencia contra las mujeres*. ONU Mujeres. <https://www.unwomen.org/es/articulos/datos-y-cifras/datos-y-cifras-violencia-contra-las-mujeres>
- Oxfam International. (11 de julio de 2025). *Desigualdad Extrema y Servicios Sociales Básicos*. Oxfam International. <https://www.oxfam.org/es/que-hacemos/temas/desigualdad-extrema-y-servicios-sociales-basicos>
- Padinger, G. (24 de julio de 2025). *El mundo en guerra: ¿cuántos conflictos están activos en este momento?* CNN en español. <https://cnnespanol.cnn.com/2025/07/24/mundo/guerras-conflictos-mundo-orix>
- Prieto Quezada, M. T., Carrillo Navarro, J. C., y Lucio López, L. A. (2015). Violencia virtual y acoso escolar entre estudiantes universitarios: el lado oscuro de las redes sociales. *Innovación educativa*, 15(68), 33-47. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-26732015000200004&lng=es&tlang=es](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-26732015000200004&lng=es&tlang=es)
- Rodríguez-Venegas, V., y Duarte-Hidalgo, C. M. (2022). “Se está luchando para una vida más justa”: Narrativas del estallido social en Chile, 2019. *PROSPECTIVA. Revista de Trabajo Social e Intervención Social*, (35), 1-21. <https://doi.org/10.25100/prts.v0i35.12373>
- Roque, M. (2024). Exploring the intersection of art, technology, and social issues on Paglen’s work. *Artnodes. E-journal on art, science and technology*, (33), 1-9. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.414417>
- Rué, A., y Jubany, O. (2023). La “desresponsabilización” del Estado. Una mirada etnográfica a la externalización del asilo desde el sistema de recepción. *Migraciones*, (58), 1-18. <https://scispace.com/pdf/la-desresponsabilizacion-del-estado-una-mirada-etnografica-a-1pt3qxi3.pdf>

- Ruiz-Galacho, S., y Martín-Solbes, V. (2021). Estudio exploratorio sobre las tendencias de la práctica profesional frente a la violencia en entornos de acción socioeducativa. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, 37, 129-142. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/29485>
- Soto Solier, P. M. (2019). *Artivismo y educación: proyectos educativos artísticos como pedagogía para la sensibilización y transformación social en Educación Primaria*. En M. El Homrani, D. E. Báez Zarabanda e I. Ávalos Ruiz (Eds.), *Inclusión y Diversidad: intervenciones socioeducativas* (pp. 1-13). Wolters Kluwer.
- Stake, R. E. (2006). *Multiple Case Study Analysis*. The Guilford Press.
- Torres-Reyes, A. M. (2025a). *Arte, Violencia y Tecnología: Caminos Terapéuticos para Sanar desde la Convergencia*. ElivaPress.
- Torres-Reyes, A. M. (2025b). Gamificación y desinformación: análisis crítico de sus representaciones y desafíos para la inclusión digital en contextos diversos. *Hachetetepé. Revista científica de Educación y Comunicación*, (31), 1-25. <https://doi.org/10.25267/Hachetetepe.2025.i31.2206>
- Torres-Reyes, A. M., y Castellanos-Vega, R. (2025). Caracterización de los programas de intervención social destinados a la prevención de la violencia basada en género: dentro de la Amazonía colombiana. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, (47), 149-170. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10292717>
- Urroz-Osés, A. y Baigorri-Ballarín, L. (2024). Artivismo y primeros usos tácticos de la red: de la infoguerra a la guerrilla de la comunicación. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, (33), 1-10. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.417632>
- Valdez Apolo, M. B. V., Arcila Calderón, C., y Amores, J. J. (2019). El discurso del odio hacia migrantes y refugiados a través del tono y los marcos de los mensajes en Twitter. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 6(12), 361-384. <https://doi.org/10.24137/raeic.6.12.2>
- Valdivieso, M. (2014). La apropiación simbólica del espacio público a través del artivismo. Las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, XVIII, 493(11), 1-27. <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-493/493-11.pdf>

- Veiga García, X. C., Álvarez-Barrio C., Capelo-Álvarez S., y Mesías-Lema J. (2025). Lesson study for Children's rights: a teacher training through arts-based education approach. *International Journal for Lesson & Learning Studies*, 14(5), 31-46. <https://doi.org/10.1108/IJLLS-05-2024-0086>
- Villegas Suárez, P. (2006). Sobre la violencia machista. *Cuadernos para el diálogo*, (15), 133-135. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3244494>
- Zabaleta, R. (2024). Repensar el papel democratizador de las redes sociales y los ciberactivismos. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 9(1), 1-8. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas/article/view/8144>
- Zapata-Barrero, R., González, E., y Montijano, E. (2008). *El discurso político en torno a la inmigración en España y en la Unión Europea*. Gobierno de España; Observatorio permanente de la inmigración. [https://www.ikuspegi.eus/documentos/documentos\\_externos/El\\_discurso\\_político\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_inmigración\\_en\\_España\\_y\\_en\\_la\\_UE.pdf](https://www.ikuspegi.eus/documentos/documentos_externos/El_discurso_político_en_torno_a_la_inmigración_en_España_y_en_la_UE.pdf)

# Tejer la memoria, bordar la diferencia: artivismo textil y agencia política de personas con discapacidad

*Weaving memory, embroidering difference: textile artivism and the political agency of people with disabilities*

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2001

*Victor Romero Rojas*

Centro UC Síndrome de Down y Escuela de Teatro UC  
Santiago, Chile  
viromero@uc.cl  
ORCID: 0000-0001-6267-8755

*Roberto Fernández Droguett*

Universidad de Chile  
Santiago, Chile  
robertof@uchile.cl  
ORCID: 0000-0001-9956-0312

Recibido: 04/03/2025

Aceptado: 07/04/2025

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



**Resumen:**

Este artículo se inscribe en el marco de las estéticas del duelo y la memoria, explorando cómo la práctica artivista, en este caso el bordado colectivo, puede contribuir a procesos de elaboración simbólica del dolor, resistencia y justicia desde las comunidades históricamente excluidas. Se articulan dos líneas complementarias: por un lado, el análisis del bordado como práctica artivista; por otro, su potencia como espacio epistemológico situado. La problemática central radica en la exclusión histórica de las personas con discapacidad de los marcos oficiales de memoria y producción de conocimiento en Chile, así como la persistencia de lógicas capacitistas en la esfera tanto pública como cultural. El objetivo fue comprender cómo el artivismo textil se configura como una práctica crítica que entrelaza creación, memoria y agencia política, habilitando formas encarnadas de denuncia y resistencia. Metodológicamente, se adopta un enfoque cualitativo, etnográfico y colaborativo, centrado en el trabajo junto con el Colectivo Nacional por la Discapacidad (CONADIS) y las Bordadoras de la Villa Frei, a través de sesiones de creación, intervenciones públicas y análisis fotoetnográfico. Esta metodología enfatiza el hacer como forma de saber, integrando técnicas visuales, afectivas y narrativas. Los resultados muestran que el bordado colectivo opera como una forma de duelo activo y performativo, donde el textil se convierte en archivo afectivo, así como en lenguaje visual de denuncia. Estas prácticas permiten visibilizar memorias silenciadas, especialmente en contextos marcados por la represión, la violencia estructural y la negación del derecho a la memoria. En la discusión, se plantea que el bordado colectivo no solo es arte o activismo, sino que se trata de una práctica situada de reparación simbólica y de lucha por justicia epistémica, misma que desafía las narrativas hegemónicas desde los márgenes de la ciudadanía cultural.

**Palabras clave:** artivismo, bordado colectivo, Chile, discapacidad, memoria histórica

**Abstract:**

*This article is situated within the framework of the aesthetics of mourning and memory, exploring how artivist practices, specifically, collective embroidery, can contribute to the symbolic processing of pain, resistance, and justice from the perspective of historically excluded communities. Two complementary lines of inquiry*

are articulated: on the one hand, the analysis of embroidery as an artivist practice; on the other, its potential as a situated epistemological space. The central issue addressed is the historical exclusion of people with disabilities from official frameworks of memory and knowledge production in Chile, as well as the persistence of ableist logics in the public and cultural spheres. The objective is to understand how textile artivism functions as a critical practice that intertwines creation, memory, and political agency, enabling embodied forms of protest and resistance. Methodologically, the study adopts a qualitative, ethnographic, and collaborative approach, focusing on work carried out with the National Disability Collective (CONADIS) and the Bordadoras de Villa Frei, through creative sessions, public interventions, and photo-ethnographic analysis. This methodology emphasizes making as a form of knowing, integrating visual, affective, and narrative techniques. The findings reveal that collective embroidery operates as a form of active and performative mourning, in which textile becomes an affective archive and a visual language of denunciation. These practices make it possible to render visible silenced memories, particularly in contexts marked by repression, structural violence, and the denial of the right to memory. In the discussion, it is argued that collective embroidery is not just art or activism, but it is a situated practice of symbolic reparation and a struggle for epistemic justice that challenges hegemonic narratives from the margins of cultural citizenship.

**Keywords:** artivism, collective embroidery, Chile, disability, historical memory

## Introducción

La conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile en 2023, constituyó un momento clave para reflexionar sobre las violaciones de los derechos humanos cometidas durante la dictadura cívico-militar (1973-1990) y sus efectos persistentes en la sociedad chilena. No obstante, como advierten Etchegaray y Hansen (2023), las actividades oficiales y mediáticas asociadas a esta conmemoración estuvieron marcadas por una profunda polarización política, un retorno de discursos negacionistas y una escasa voluntad de dialogar críticamente con el presente. El carácter conmemorativo de la fecha, lejos de propiciar una narrativa colectiva de reparación, fue instrumentalizado en muchas ocasiones para perpetuar una visión fragmentada del pasado.

Una de las omisiones más graves fue la falta de conexión entre las violencias del pasado y las del presente. El ciclo de movilización iniciado con el estallido social en octubre de 2019 reactivó las memorias de la violencia estatal:

múltiples organismos nacionales e internacionales como Human Rights Watch (2019), la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR, 2020) y el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH, 2021), documentaron violaciones sistemáticas a los derechos humanos por parte de agentes del Estado chileno, incluyendo mutilaciones oculares, torturas, violencia sexual y detenciones arbitrarias. A pesar de estas evidencias, la conmemoración de los 50 años se centró casi exclusivamente en los hechos del pasado dictatorial, desatendiendo las continuidades estructurales que explican la reproducción de la violencia estatal en contextos democráticos.

Esta desconexión entre pasado y presente también se tradujo en una exclusión sostenida de ciertos colectivos históricamente marginados del campo de la memoria, entre ellos las personas con discapacidad (PcD). Tal como señalan Romero-Rojas y Montaña-Castro (2024), la experiencia de las PcD durante la dictadura, así como en las décadas posteriores, ha sido sistemáticamente ignorada en las políticas públicas de memoria, en los discursos oficiales y en las prácticas de reparación simbólica. Esta omisión responde a una lógica estructural de exclusión, que encuentra sus raíces en la forma en que el Estado chileno ha conceptualizado la discapacidad: desde un paradigma médico-asistencial que reduce a las PcD a sujetos dependientes y sin agencia política.

Durante el régimen dictatorial, muchas PcD fueron objeto de violencia institucional directa, a través de prácticas de institucionalización forzada, esterilizaciones no consentidas y negación sistemática del acceso a la educación, al igual que a la participación política. Por otro lado, también sufrieron de violencia simbólica, mediante discursos que las posicionaban como vidas improductivas o desechables (Pino-Morán y Ramírez, 2023). Esta violencia estructural ha perdurado hasta nuestros días, manifestándose en barreras legales, sociales y culturales que obstaculizan el ejercicio pleno de derechos por parte de las PcD (Marshall y Herrera, 2024; Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2025).

El concepto de violencia estructural resulta clave para comprender esta situación. Según Galtung (1990), y retomado por autores contemporáneos como Farmer (2020), la violencia estructural se refiere a aquellos mecanismos sociales e institucionales que generan y perpetúan desigualdades, impidiendo a ciertos grupos satisfacer sus necesidades básicas o ejercer sus derechos. En el caso de las PcD en Chile, esta violencia adopta formas diversas: la exclusión del sistema escolar regular, la precariedad del acceso a la salud, la falta

de apoyos para una vida independiente y la invisibilización en procesos de verdad, justicia y reparación. En este marco, como advierten Marshall y Herrera (2024), la persistente restricción del ejercicio de la participación política refuerza la marginación histórica de las PCD en las narrativas de memoria, una omisión que no es meramente discursiva, sino una forma de violencia estructural que les niega el reconocimiento como sujetos de derechos humanos y como sujetos políticos plenos, reproduciendo una democracia formalmente inclusiva pero materialmente capacitista.

Así, la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado no solo reveló las tensiones políticas en torno al pasado, sino también los límites de una memoria institucional que sigue siendo selectiva, excluyente y funcional a ciertos marcos normativos. Como plantea Jelin (2021), una política de memoria verdaderamente democrática debe integrar las memorias subalternas y reconocer la pluralidad de experiencias de sufrimiento, al igual que de resistencia. Esto implica no solo incluir a las PCD en los procesos de memorialización, sino también transformar los marcos epistemológicos y políticos desde los cuales se concibe la memoria.

Avanzar hacia una memoria más inclusiva y transformadora requiere, por tanto, incorporar enfoques interseccionales, así como de derechos, que permitan visibilizar las múltiples formas de violencia, directa, simbólica y estructural, que han afectado históricamente a las PCD. También exige revisar críticamente los mecanismos institucionales de conmemoración, asegurando la participación activa de todos los sectores de la sociedad, especialmente de aquellos que han sido sistemáticamente silenciados.

Desde la perspectiva de Garretón (2020), la violencia estructural e histórica que excede la represión puntual en Chile se inscribe en un entramado institucional heredado de la dictadura y gestionado en el período democrático. Esta violencia, señala el autor, se sostiene en mecanismos persistentes de control social, tales como el miedo, la coerción estatal y la deslegitimación sistemática de la protesta, los cuales han operado de manera funcional a la consolidación del modelo neoliberal. En este marco, la desigualdad y la exclusión no constituyen anomalías del sistema, sino efectos estructurales de un orden social que subordina la garantía de derechos a la lógica del mercado. Tal configuración ha impactado de forma diferenciada a diversos grupos sociales, entre ellos las PCD, cuya precarización y restricción en el acceso a derechos se explican como

parte constitutiva de este modelo y no como consecuencias colaterales. De este modo, la lectura de Garretón dialoga críticamente con Moulian (2020), al evidenciar cómo la violencia histórica y simbólica del Estado, articulada con el neoliberalismo, ha profundizado la exclusión estructural de las PcD, aumentando su vulnerabilidad y limitando de manera sistemática el ejercicio pleno de sus derechos.

Frente a esta trayectoria histórica de exclusión, en las últimas décadas ha emergido en Chile un activismo vigoroso de las PcD, que tensiona estos marcos estructurales y disputa nuevas formas de reconocimiento, participación y ciudadanía, todo esto inscrito en un contexto latinoamericano de lucha por los derechos y la justicia epistémica (Pino-Morán y Ramírez, 2023). Este activismo se ha manifestado en marchas como las del Orgullo Loco, que disputan el modelo biomédico y el estigma asociado a la salud mental (Castillo Parada, 2021), así como en protestas contra la Teletón<sup>1</sup>, lideradas por colectivos como Palos de Ciego y Acción Mutante, que cuestionan el carácter caritativo y espectacularizado de la representación pública de la discapacidad (Ferrante y Brégain, 2023).

En este contexto, el artivismo, entendido como la confluencia entre el arte y la acción política, ha emergido como una herramienta clave para las PcD. Esta práctica permite disputar narrativas hegemónicas, desestabilizar imaginarios asistencialistas y construir espacios de agencia colectiva. El artivismo opera a través de múltiples lenguajes, como la *performance*, el teatro, la música, el muralismo o la poesía, y tiene como característica su inscripción en el espacio público, así como su voluntad de intervención política directa (Doran y Peña-fiel, 2023).

Dentro de las formas artivistas, el activismo textil ha adquirido una relevancia particular. Aunque puede entenderse como parte del artivismo, presenta especificidades importantes: su dimensión táctil, colaborativa y narrativa lo vinculan con prácticas de cuidado, reparación y memoria afectiva. Mientras que el artivismo en sentido amplio se caracteriza por su frontalidad, su visibilidad y su carácter disruptivo en el espacio urbano, el activismo textil se despliega desde lo íntimo, lo artesanal y lo colectivo, generando dispositivos sensibles de enunciación política (Raposo, 2015). En esta línea, Rivas Monje (2023), siguiendo a Sánchez-Aldana *et al.* (2019), sostiene que:

<sup>1</sup> Campaña benéfica chilena creada en 1978 para la rehabilitación de personas con discapacidad, ampliamente criticada por reproducir una lógica caritativa y capacitista que refuerza estereotipos, a la vez que limita una comprensión de la discapacidad como derecho social y político.

desde una mirada feminista situada en América Latina, los quehaceres textiles se convierten en metáforas materiales de la forma en que pensamos el mundo y lo político, y en espacios que pueden politizarse progresivamente de diversas formas al implicar una dimensión histórica y geopolítica, una mirada a las materialidades y las relaciones más que humanas —entre cuerpos, materialidades y comunidades— que permiten la emergencia de otros sentidos de activismo (p. 98).

En sintonía con esta perspectiva, Climent-Espino (2022) plantea que el activismo textil se diferencia de otras manifestaciones artivistas por el uso deliberado de una materialidad históricamente subvalorada, es decir, el bordado, como medio de resistencia lenta, reflexiva y comunitaria frente a los lenguajes del poder. Esta práctica reafirma el carácter sensible y situado de la acción política, que no se opone al artivismo, sino que lo complementa al ofrecer un modo distinto de intervención desde lo cotidiano y lo afectivo. En este marco, las prácticas de bordado colectivo realizadas por PCD se convierten en espacios para reconstruir memoria y elaborar experiencias de violencia, resistencia y dignidad. Tal como sostienen Pino-Morán y Ramírez (2023), estas acciones permiten a las PCD resignificar sus cuerpos y subjetividades desde un lugar de autonomía, afecto y pertenencia colectiva.

Un ejemplo reciente de esta articulación entre arte, política y memoria es la acción conjunta entre el Colectivo Nacional por la Discapacidad (CONADIS) y las Bordadoras de Villa Frei en 2023. Para conmemorar los 50 años del golpe de Estado, ambos colectivos elaboraron un lienzo textil que fue desplegado en una manifestación pública. Según Carolina Ferrante y Gildas Brégain (2023) esta acción artístico-política no solo denunció la continuidad de la violencia estructural, sino que también afirmó la presencia activa y la agencia política de las PCD en el campo de la memoria. Los autores agregan que estas formas de acción no buscan ser reconocidas desde la lástima o el asistencialismo, sino que proponen un giro radical en la manera en que entendemos la ciudadanía, no desde el déficit o la rehabilitación, sino desde la diversidad, el derecho y la transformación social.

## I. Marco teórico

El artivismo ha emergido como una forma de acción cultural situada que, lejos de reproducir los circuitos institucionales del arte, interrumpe el orden simbólico mediante estrategias creativas de intervención política. En su definición más amplia, el artivismo representa la confluencia entre arte y activismo, constituyéndose en una práctica liminal que interroga tanto las convenciones estéticas como las estructuras de poder. No se trata simplemente de “arte con mensaje”, sino de una praxis transformadora en la que el gesto artístico se convierte en vehículo de denuncia, memoria y resistencia (Doran y Peñafiel, 2023). En este sentido, el artivismo no solo comunica contenidos políticos, sino que produce subjetividades insurgentes, genera formas de comunidad y reconfigura el sentido de lo público.

Esta potencia del artivismo se radicaliza cuando es ejercida por sujetos históricamente marginados, como las PCD, quienes han sido sistemáticamente excluidas tanto de los marcos de ciudadanía como de los relatos culturales hegemónicos. En el campo del arte, su presencia ha estado históricamente mediada por lógicas de exotización, asistencialismo o caridad, más que por el reconocimiento de su agencia política y estética (Garland-Thomson, 2019). El artivismo de las PCD subvierte esta lógica, al activar prácticas creativas que tensionan las narrativas capacitistas, al mismo tiempo que reclaman el derecho a enunciar desde sus propios cuerpos, historias y lenguajes. Tal como señalan Shakespeare y Watson (2002), la discapacidad no debe ser concebida como una categoría médica o biológica, sino como una construcción social que cristaliza relaciones de opresión estructural. Bajo este prisma, las prácticas artivistas de las PCD no son solo una forma de expresión, sino una estrategia de desobediencia epistémica y resignificación identitaria.

Por su parte, el activismo textil ha adquirido una relevancia creciente en América Latina (Albarrán González y Colectiva Malacate, 2024; Climent-Espino, 2022; Rosentreter Villarroel, 2022). Esta modalidad particular se caracteriza por emplear materiales y técnicas textiles, como el bordado, el tejido o el *patchwork*, para construir narrativas visuales que interpelan al poder desde lo cotidiano, lo afectivo y lo colectivo (Sánchez-Aldana *et al.*, 2019). A diferencia del artivismo más performativo o espectacular, el activismo textil se configura a partir de una política de la intimidad, del cuidado y del gesto repetitivo, tensiando las fronteras entre lo personal y lo político (Barrientos, 2023). Esta forma

de acción artística se aleja de la lógica de la grandilocuencia, ya que apuesta por un lenguaje sensible y cotidiano que politiza lo doméstico, así como lo afectivo.

Según Climent-Espino (2022), “el activismo textil se distancia de los textos y usa nuevas materialidades para dar forma a las protestas y posturas contestatarias, buscando tener una mayor relevancia mediática, ideológica y política en el ágora” (p. 6). De este modo, el bordado, al igual que otras técnicas textiles, se convierten en soportes de enunciación política que dialogan con las formas tradicionales de protesta, desafiando los modos hegemónicos de expresión pública. Lejos de constituir una práctica menor, el activismo textil se inscribe en una extensa genealogía de la resistencia que abarca experiencias como la de las arpilleristas chilenas, cuyas obras, surgidas en la dictadura, denunciaban la represión y las violencias del régimen. Otros ejemplos son las Madres de Plaza de Mayo y las bordadoras de Colombia, quienes han hecho del arte textil un medio de activismo, denuncia y resistencia frente a la violencia tanto social como política en Latinoamérica, donde lo artesanal deviene en lenguaje político. En esta perspectiva, Suil Aravena y Gatica Ramírez (2021), en consonancia con Pérez-Bustos y Chocontá-Piraquive (2018), plantean comprender el bordado colectivo como una forma de etnografía encarnada, en la cual se entrelazan cuerpo, emocionalidad, historia y territorio.

El bordado colectivo, en particular, se configura como un dispositivo estético y político que permite tejer memorias encarnadas en lo común (Colectivo Bordadoras Villa Frei, 2021). A través de la puntada, del tiempo compartido y del diálogo intersubjetivo, el bordado habilita procesos de creación colectiva que funcionan como formas de archivo material y afectivo (Suil Aravena y Gatica Ramírez, 2021). Más que un soporte decorativo, el bordado es una práctica situada que inscribe en el textil las huellas de la violencia, la dignidad de la resistencia y la voluntad de no olvidar (Albarrán González y Colectiva Malacate, 2024; Pérez-Bustos, 2023; Rivas Monje, 2023). En este proceso, la materialidad del hilo y la tela cobra una potencia performativa, puesto que no solo representa la memoria, sino que la activa, la reactualiza y la transmite. Como plantea Citro (2023), estas prácticas implican una corporeización de la política, donde el cuerpo que borda se convierte en archivo viviente de la historia.

Desde el enfoque de los estudios críticos de la discapacidad, el bordado colectivo representa una herramienta de agencia y resignificación. Además, permite a las PCD resistir la representación caritativa o terapéutica que históricamente ha dominado el imaginario social, posicionándose como sujetos

de derecho, memoria y creación. Las prácticas de bordado colaborativo abren un campo para pensar la discapacidad no como déficit, sino como diferencia corporal-política situada, capaz de producir conocimiento y transformación (Romero-Rojas y Montaña-Castro, 2024; Suazo-Paredes y Reyes, 2019). Así, la intersección entre artivismo textil y discapacidad se convierte en un espacio de insurgencia epistémica, donde lo sensible se convierte en argumento, mientras que lo corporal en gesto de memoria.

En este sentido, resulta crucial integrar la noción de ciudadanía cultural, entendida como el derecho de todos los sujetos a participar en la producción, circulación y resignificación de los sentidos comunes que estructuran la vida social (Borja, 2003; Fierro, 2017). La ciudadanía cultural excede el plano legal y jurídico al evocar la posibilidad de ser parte de los procesos simbólicos que constituyen el tejido colectivo. En contextos donde las PCD han sido históricamente excluidas de estos espacios, el bordado colectivo actúa como dispositivo de inclusión, en tanto que habilita la participación activa en la esfera pública desde sus propias narrativas y temporalidades. Como señala Fraser (2021), las luchas por el reconocimiento cultural son inseparables de las luchas por la redistribución material; el bordado como práctica artivista encarna esta doble demanda, articulando reclamos por dignidad, memoria y justicia.

Finalmente, estas prácticas permiten pensar el bordado no solo como un arte-facto simbólico, sino también como una tecnología social (Gargallo, 2020), es decir, un dispositivo relacional que reorganiza los vínculos, que restituye espacios de encuentro y que produce comunidad. En un contexto de violencia estructural, precarización y exclusión, como el que experimentan cotidianamente muchas PCD en Chile, el bordado colectivo ofrece una vía para reinscribir el cuerpo y la palabra en la trama del espacio público, activando una política de la memoria desde abajo, desde los márgenes, desde las puntadas.

## II. Metodología

Esta investigación se inscribe en un enfoque cualitativo, desde una perspectiva etnográfica y situada, que reconoce el carácter performativo y encarnado del conocimiento. Más que aplicar una técnica externa al campo, se optó por una metodología implicada, en la que el vínculo entre investigación y práctica fue constitutivo del proceso mismo de producción de sentido (Sisto, 2008; Vasilachis, 2006). De este modo, el estudio se desarrolló en estrecha colaboración

con dos colectivos: el Colectivo Nacional por la Discapacidad (CONADIS) y las Bordadoras de la Villa Frei<sup>2</sup>, quienes cocrearon una pieza textil conmemorativa desplegada públicamente en el marco de los 50 años del golpe de Estado en Chile.

El proyecto metodológico se estructuró en torno a tres principios fundamentales: participación activa, coconstrucción de significados y reflexividad crítica. Desde el inicio, se buscó superar el modelo extractivista de la investigación social, generando espacios de diálogo horizontal donde las voces de las personas con discapacidad no fueran objeto de estudio, sino agentes epistémicos de pleno derecho. Este posicionamiento responde a una crítica estructural a las prácticas de investigación que, históricamente, han silenciado o infantilizado a las PCD, tratándolas como casos clínicos o datos de campo (Charlton, 1998; Yarza de los Ríos *et al.*, 2019).

En términos metodológicos, se combinó la fotoetnografía como técnica visual de documentación sensible del proceso creativo (Hermansen y Fernández, 2020), con un enfoque de etnografía artística, entendida como un modo de producir conocimiento desde la experimentación, la creación colectiva y el hacer situado (Citro, 2023). El bordado no fue tratado como objeto de análisis, sino como una forma de epistemología encarnada, en otras palabras, una práctica capaz de producir teoría desde el cuerpo, desde la emoción y desde el gesto (Pérez-Bustos, 2023). Este enfoque permitió abordar el artivismo textil no como representación de una realidad previa, sino como dispositivo performativo que crea realidad y agencia a través de su ejecución.

El trabajo de campo se desarrolló entre julio y septiembre de 2023, y se organizó en torno a 12 encuentros presenciales. Estos se distribuyeron del siguiente modo:

- Un grupo focal inicial, que permitió mapear experiencias, expectativas y sentidos asociados a la intervención artística. En esta instancia, los participantes acordaron como eje conceptual la representación crítica del Estado chileno como agente discapacitador, lo que permitió articular una narrativa colectiva de denuncia, pero también de resistencia activa.

<sup>2</sup> Las Bordadoras de la Villa Frei pertenecen a una comunidad situada en la comuna de Ñuñoa, en Santiago de Chile. Su trabajo se inscribe en la tradición de las arpilleristas chilenas surgida durante la dictadura, resignificando el arte textil como medio de denuncia, memoria y acción colectiva. A través del bordado, estas creadoras articulan relatos cotidianos y políticos, contribuyendo a la preservación de la memoria social.

- Nueve sesiones de bordado colectivo, en las que se promovió la participación desde múltiples formas de expresión: bordado, narración oral, dibujo y conversación espontánea. Se trató de un proceso dialógico, donde la creación textil fue acompañada por la circulación de relatos personales, memorias familiares y reflexiones políticas. Aquí, el bordado funcionó como mediación entre el lenguaje verbal y el gesto corporal, habilitando una polifonía de voces que entrelazaban lo biográfico con lo histórico.
- Una intervención artivista pública, realizada el 11 de septiembre de 2023 en el Estadio Nacional de Santiago de Chile, un espacio emblemático de la memoria y la violencia de Estado. Así, la presentación del bordado colectivo en ese lugar cargado de simbolismo, permitió reinscribir las memorias de las PCD en un relato nacional del que históricamente han sido excluidas.
- Un grupo focal posterior a la intervención, orientado a evaluar el impacto del proceso y a reflexionar sobre su potencial político, artístico y emocional. Esta instancia no fue concebida como cierre, sino como momento de análisis compartido y de proyección futura.

Durante todo el proceso de creación colectiva del lienzo, se implementó una estrategia de registro múltiple que incluyó notas de campo, documentación fotográfica, entrevistas informales, grabaciones audiovisuales y observación participante, conformando así un corpus heterogéneo que permitió desarrollar un análisis de carácter multimodal. Esta aproximación reconoce la diversidad de lenguajes y formas de significación que coexisten en el campo, especialmente cuando se trata de prácticas artísticas encarnadas como el bordado colectivo. Tal como sostienen Citro (2023) y Pérez-Bustos (2023), la producción de sentido en este tipo de experiencias no se agota en el lenguaje verbal, sino que se distribuye entre lo visual, lo material, lo gestual y lo afectivo. Por lo tanto, la interpretación de estas prácticas exige una mirada que articule lo textual, visual y simbólico de forma integrada.

En consonancia con una perspectiva tanto ética como colaborativa, se construyó un archivo colectivo de memorias visuales y testimoniales, en el cual los y las participantes decidieron qué imágenes y relatos querían preservar, cómo

querían ser representadas, así como qué aspectos preferían mantener en reserva. Esta decisión metodológica responde al principio de que las personas participantes no deben ser tratadas como objetos de estudio, sino como sujetos epistémicos activos con control sobre su narrativa (Pérez-Bustos y Chocontá-Piraquive, 2018; Vasilachis, 2006). De manera que, la práctica de investigación se orientó en un marco de consentimiento informado permanente y negociado, respetando tanto el derecho al anonimato como la voluntad de visibilización. En este sentido, el archivo no fue concebido como acumulación de datos, sino como acto ético y político, que responde a una distribución más justa del poder narrativo en la investigación (Haraway, 2016; Sisto, 2008).

Un aspecto crucial de esta metodología fue el posicionamiento reflexivo de quienes investigamos. En calidad de participantes activos del proceso, como facilitadores, bordadores y acompañantes, asumimos una posición liminal entre el rol académico y el compromiso político, reconociendo que el saber producido está inevitablemente atravesado por afectos, tensiones, vínculos y resonancias personales. Esta reflexividad metodológica no se redujo a una declaración de intenciones, sino que implicó interrogar nuestras propias posiciones, privilegios, emociones e implicaciones en el campo (Haraway, 2016; Sisto, 2008). Siguiendo a Citro (2023), entendemos que producir conocimiento en contextos de exclusión y resistencia no puede realizarse desde una mirada distante o neutral, sino desde una epistemología encarnada, en la que la experiencia compartida constituye una vía legítima de saber.

En síntesis, la metodología adoptada no se limitó a documentar una experiencia artivista, sino que se constituyó en sí misma como una forma de resistencia epistémica. Investigar “con” y no “sobre” las personas con discapacidad implicó rechazar la lógica extractivista para construir espacios de coproducción de conocimiento, donde los relatos, las memorias y las prácticas estéticas de los colectivos participantes pudieran emergir con autonomía y agencia (Romero-Rojas y Montaña-Castro, 2024; Yarza de los Ríos *et al.*, 2019). Esta decisión metodológica inscribe en el ámbito académico aquellas tramas a menudo invisibilizadas por los discursos dominantes: la memoria desde abajo, la creatividad popular, el cuidado colectivo y la potencia política de las corporalidades marcadas por la diferencia.

En línea con este enfoque situado, el centro analítico del estudio no radica en la contemplación estética del bordado como objeto final, sino en la exploración crítica del proceso de su construcción colectiva. Entendemos el bordado como una práctica viva y dinámica de producción de memoria, donde cada puntada es también un acto de testimonio, resignificación y agencia. Esta perspectiva nos aleja de las lecturas objetualizantes o decorativas del arte textil, permitiendo comprender el bordado como un acto performativo de resistencia (Pérez-Bustos, 2023; Rivas Monje, 2023). Desde este ángulo, resulta clave la obra de Rozsika Parker (1984), quien en *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* vinculó la historia del bordado con la historia social de las mujeres, mostrando cómo esta práctica ha sido, al mismo tiempo, un medio de control y una herramienta de expresión frente a los mandatos de género. La autora sostiene que la relación del bordado con las mujeres ha sido ambivalente, pues “se convirtió tanto en un medio para educar a las mujeres en el ‘ideal femenino’ como en un arma de resistencia a los imperativos de éste: una fuente de placentera creatividad y de opresión” (Parker, 1984, p. 6).

Con el objetivo de profundizar en este proceso, evitando recaer en una mirada centrada exclusivamente en el producto final, desarrollamos un análisis crítico multimodal de una selección de fotografías que documentan momentos clave de la elaboración del lienzo. Estas imágenes no son simples representaciones visuales, sino dispositivos que capturan la acción, la interacción y la evolución de la memoria en construcción. Como plantea Hermansen y Fernández (2020), la fotoetnografía permite ir más allá de la ilustración, abriendo un campo de lectura en donde lo visual es parte activa de la producción de sentido. Así, las fotografías seleccionadas se analizan no como documentos de un hecho cerrado, sino como fragmentos abiertos de una memoria situada, que continúa bordándose en la relación entre imagen, cuerpo, espacio y afecto.

Los elementos visuales y textuales destacados en estas fotografías fueron organizados en dos categorías que nos permiten profundizar en la naturaleza procesual del bordado:

1. Construcción conceptual, visual y textual de la memoria mediante la elaboración conjunta del lienzo: esta categoría se centra en cómo la memoria se articula y se negocia activamente durante el proceso de bordado. Analizamos cómo los participantes, a través de sus interacciones, la elección

de materiales, las técnicas empleadas y las narrativas que acompañan la acción, van tejiendo (tanto literal como metafóricamente) los significados y recuerdos. Las fotografías nos permiten observar la dinámica de esta cocreación, la emergencia de los conceptos, así como la forma en que lo visual y lo textual se entrelazan en el acto de hacer.

2. Contenidos y puesta en escena del lienzo (como evidencia del proceso): aquí, examinamos los elementos que se materializan en el lienzo, pero siempre interpretándolos como huellas o resultados del proceso creativo y colaborativo. No analizamos el lienzo como una obra de arte autónoma, sino como un registro tangible de las decisiones, los consensos, los debates y las emociones que tuvieron lugar durante su confección. La puesta en escena se refiere a cómo el proceso mismo se organiza y se presenta a través de las fotografías, revelando aspectos de la participación, la organización del espacio y la interacción entre los bordadores.

### III. Resultados

Desde un enfoque crítico multimodal, el análisis de los resultados se construyó de forma conjunta con integrantes de CONADIS, a partir de una selección de registros fotográficos que documentaron el proceso de creación colectiva del lienzo textil. Estas imágenes fueron seleccionadas en conjunto con los participantes, respetando criterios éticos y simbólicos, asimismo, fueron analizadas no como documentos ilustrativos, sino como dispositivos vivos de memoria, agencia y afectividad (Citro, 2023; Pérez-Bustos, 2023). La fotografía, en tanto medio etnográfico, permite capturar no solo acciones o escenas, sino también relaciones, tensiones, gestos y atmósferas que conforman la textura emocional y política del proceso (Hermansen y Fernández, 2020). A través de esta lectura, emergen tres dimensiones clave: la coconstrucción simbólica de la memoria, la intervención política del cuerpo en el espacio público y la resignificación visual de la discapacidad como identidad política.

#### *Construcción conceptual, visual y textual de la memoria mediante la elaboración conjunta del lienzo*

En la primera serie de imágenes (ver Figura 1), se observa el momento inicial del trabajo colectivo, donde miembros del Colectivo Nacional por la Discapacidad (CONADIS) y las Bordadoras de la Villa Frei comienzan a desplegar los

materiales sobre una mesa común. Esta acción, aunque aparentemente simple, encierra una profunda dimensión performativa: el gesto de reunirse en torno al textil marca el inicio de un proceso de construcción de memoria que se basa en la colaboración, la escucha y el cuidado mutuo. Como señalan Pérez-Bustos y Chocontá-Piraquive (2018), el bordado colectivo no solo articula una narrativa común, sino que encarna una forma de hacer política desde el afecto y la horizontalidad.

**Figura 1.** *Proceso creativo lienzo bordado* (11 septiembre de 2023), Colectivo Nacional por la Discapacidad de Chile (CONADIS) y Bordadoras de la Villa Frei.



*Nota.* Proceso creativo de la Intervención artivista en el marco de la Conmemoración de los 50 años del Golpe Militar en Chile.

Este registro fotográfico, lejos de ser una simple documentación, se transforma en un dispositivo fotoetnográfico que captura la esencia de un colectivo que busca sanar heridas profundas y reconstruir el tejido social. El lienzo bordado con su frase en rojo “Nada sobre nosotros, sin nosotros” no es meramente una imagen, se trata de un manifiesto visual que encapsula una profunda declaración de autoafirmación y resistencia lingüística (Suazo-Paredes y Reyes, 2019). Su impacto trasciende lo estético, situándose en una crítica activa a las dinámicas de poder que históricamente han configurado la marginalización y el silenciamiento de determinadas comunidades, en particular en lo que respecta a su voz,

representación y capacidad de decisión. Para las personas participantes, el uso del rojo vibrante no fue un gesto decorativo, sino una manera de dotar a la frase de visibilidad y determinación, transformándola en una alerta, así como en una afirmación innegociable frente a las lógicas de exclusión que aún persisten.

La elección de esta consigna surgió de un diálogo colectivo, donde se articularon metáforas que dieron sentido al proceso: el río, comprendido como flujo de memoria y continuidad hacia un futuro más justo, al igual que el ave, símbolo de esperanza y resiliencia frente a la adversidad.

Yo creo que estar hoy en esta instancia de salir a la calle a manifestarse para conmemorar es muy importante, porque es un punto en común que hemos encontrado con las bordadoras. Me acaba de gustar mucho la opinión que ella dio porque esa es la verdad. Todos tenemos áreas más y áreas menos y nos hemos clarificado, algunos. Pero yo creo que podría ser extensivo para todos. Es como decir que algunas personas con discapacidad pueden bordar y otras no pueden bordar. En todos los grupos hay algunos que estamos adentro y otros que estamos afuera y el gran punto de conmemorar y recordar los 50 años del Golpe Militar en Chile, nos manda a todos a formar un conjunto, una colectividad o como lo queramos decir, pero significa unión entre personas... entre personas que no se conocen (Paulina, integrante CONADIS, comunicación personal, 11 de septiembre de 2023).

En este intercambio, cada participante aportó una frase vinculada a la memoria, la justicia y la dignidad, que fueron integradas en una composición común concebida como un río de bordados multicolor. La decisión de utilizar el punto cadeneta para bordar, respondió a la intención de visualizar la unión, la continuidad y el entrelazamiento de las experiencias, reforzando la dimensión simbólica y política del gesto colectivo.

Desde una perspectiva etnográfica situada, este proceso revela cómo el conocimiento se encarna tanto en la práctica como en la materialidad del hacer juntas, desplazando la noción de investigación como observación hacia una experiencia compartida, performativa y relacional. Así, cada puntada se convierte en una forma de conocimiento que emerge desde los cuerpos, las memorias y los afectos, articulando resistencia y creación como modos de existencia política.

El “sin nosotros” es la condición *sine qua non* para cualquier diálogo o acción futura. Subraya la agencia y la subjetividad inalienable de la comunidad. No es solo un llamado a la inclusión, sino una exigencia de codeterminación. Implica que la voz de la comunidad no es un mero añadido decorativo, sino un componente esencial e irremplazable en la construcción de su propia realidad y representación.

Este lienzo bordado, por tanto, se alza como una ruptura epistémica. Desafía el monopolio del conocimiento y la autoridad discursiva. Históricamente, las comunidades marginadas han sido objeto de estudio, de políticas y de representaciones que las despojan de su capacidad de autorrepresentación. Este artefacto visual, sin embargo, invierte esa dinámica. Al colocar la agencia lingüística en el centro, el lienzo denuncia la violencia simbólica de ser hablado por otros y propone una reapropiación de la narrativa.

En última instancia, la imagen es un acto performativo de resistencia. No solo declara la presencia de un problema, sino que, a través de su propia existencia y difusión, participa activamente en el proceso de empoderamiento lingüístico. Es un recordatorio de que el lenguaje no es neutral; es un campo de batalla donde se disputan el poder, la identidad y la verdad. De tal manera que el lienzo bordado, con su simplicidad poderosa, se convierte en un estandarte de la lucha.

el proceso de la dictadura cívico-militar para mí ha sido cíclico. Pese a que han pasado 50 años del golpe, el Estado de Chile ha cometido violaciones sistemáticas a los derechos humanos, por ejemplo a las víctimas de trauma ocular (Jaime, integrante CONADIS, comunicación personal, 11 de septiembre de 2023).

La oscuridad del lienzo negro, con su interrogante “¿Dónde están?”, se convierte en una acusación visual contra la impunidad, un eco persistente de una búsqueda inconclusa. El ojo, meticulosamente elaborado, se presenta como una metáfora visual multifacética. Sus colores realistas, al igual que su forma anatómica, evocan vulnerabilidad y dolor, mientras que el rojo que lo circunda simboliza la sangre derramada y el trauma infligido. Este ojo, testigo silente, a la vez que víctima, observa, recuerda y exige justicia, incluso desde su diseción, que representa la brutalidad de las torturas y violaciones a las víctimas del trauma ocular. El número “50”, bordado en rojo intenso, evoca la memoria

viva del golpe de Estado de 1973 en Chile y las flechas circulares representan la naturaleza cíclica de la violencia, un llamado a no olvidar el pasado para evitar su repetición.

Las palabras “Derecho”, “Caridad”, “Reparación” y “Dignidad”, configuran un discurso de reclamación que exige justicia y reconocimiento, no solo como peticiones, sino como exigencias arraigadas en la convicción de que la memoria y la verdad son pilares fundamentales para la reparación social. La silla de ruedas con la silueta de una persona con el puño en alto y la proyección del cuerpo hacia adelante, subvierte la representación tradicional de las PCD, transformándola en un emblema de agencia y empoderamiento, desafiando la mirada caritativa, al igual que la paternalista, expresando la determinación de la comunidad de participar activamente en la construcción de su propia historia.

La segunda imagen analizada (ver Figura 2), muestra el cuerpo de un hombre bordando con precisión una figura simbólica: una paloma blanca, delineada con hilo azul. Esta escena desafía las codificaciones tradicionales de género y discapacidad asociadas al bordado. La imagen rompe con la construcción cultural del bordado como “tarea femenina y doméstica” y lo resignifica como acto de resistencia y de agencia masculina subalterna. En esta línea, Citro (2023) señala que el bordado en contextos artivistas no es solo una técnica, sino un gesto político que reinscribe el cuerpo en el tejido social.

**Figura 2. Proceso creativo bordando memoria (11 septiembre de 2023),**  
Colectivo Nacional por la Discapacidad de Chile (CONADIS) y Bordadoras de  
la Villa Frei.



*Nota.* Proceso creativo de la Intervención artivista en el marco de la Conmemoración de los 50 años del Golpe Militar en Chile.

De esta manera, el proceso cobra una dimensión aún más significativa cuando se introduce la tensión de género, ejemplificada por la imagen de un hombre bordando. Tal gesto produce un desajuste discursivo fundamental, ya que históricamente, el bordado ha sido codificado como una práctica femenina, asociada a los espacios domésticos y a los roles tradicionales de cuidado. Como recuerda Rivas Monje (2023), “los quehaceres textiles han sido labor inseparable de la construcción social de la feminidad y también de la domesticación de lo femenino... práctica de opresión y sumisión, a la vez que herramienta de resistencia política” (p. 96). En este marco, la incursión masculina en un territorio históricamente feminizado, subvierte las estructuras simbólicas que han mantenido estas prácticas en los márgenes del arte y la política, transformando el bordado en una operación de resistencia frente al orden de género.

Por otro lado, el ave, como símbolo de paz y transformación del tejido social, adquiere en este contexto un doble valor. Por un lado, representa la esperanza de reparación frente a la violencia estructural, y por otro, constituye una metáfora de la propia acción artivista como forma de vuelo simbólico de las memorias marginadas. El acto de bordar, en este sentido, es más que una operación técnica; es una coreografía corporal de memoria situada, donde cada puntada deviene una afirmación política de existencia.

Nosotros somos los que llevamos una semilla de cambio en la sociedad y esa semilla yo creo que no ha podido ser aplastada, ni puede ser destruida y eso a mí me da esperanza. Somos quienes dejamos huella. Por eso para mí, cuando vino el Golpe Militar y empecé a recordar esos momentos horrorosos, en mi cabeza apareció la imagen de esta ave como que sale de estas nubes oscuras que deja atrás a eso. Es un ave que no puede ser afectada por esas nubes oscuras. El ave, que representa para mí la conciencia de la humanidad, la conciencia de la fraternidad, que no puede ser aplastada por las balas, ni por la fuerza, ni por el olvido, ni por el aumento de todos los negocios, de ganar dinero y todo eso. No. No puede ser aplastada. Tenemos algo que decir. La solidaridad subsiste por una conciencia de la humanidad. Yo creo que ahí florece más, cuando se ve la falta que hace, cuando se empezaron a ver los horrores y nos dimos cuenta de la falta que hacía esta fraternidad" (Alberto, integrante CONADIS, comunicación personal, 11 de septiembre de 2023).

El acto de reunirse alrededor de una mesa con materiales textiles puede interpretarse como un proceso que va más allá de la interacción física, en el cual los materiales de bordado visibilizan la materialidad del proceso creativo y la capacidad de transformar experiencias en objetos tangibles. La mesa se convierte en un centro que permite la confluencia de saberes y experiencias personales, configurándose como un espacio donde se restauran o fortalecen vínculos, se recupera una identidad colectiva y se generan nuevos significados compartidos como un gesto simbólico de reconstrucción (Climent-Espino, 2022; Flores Enríquez, 2023; Rivas Monje, 2023). Es un acto deliberado para rearticular lo que pudo haberse fragmentado, construyendo un sentido de pertenencia y dirección conjunta.

La configuración de la mesa facilita un espacio de confluencia en donde diversas perspectivas y saberes individuales convergen. Rompe las barreras que podrían mantener el conocimiento aislado, permitiendo una interacción dinámica donde las ideas se cruzan y se enriquecen mutuamente. Los conocimientos individuales no solo se comparten, sino que se entrelazan, se fusionan e integran en un cuerpo de conocimiento común. El objetivo final es la práctica colectiva: transformar esos saberes interconectados en acciones concretas, decisiones conjuntas o soluciones grupales, manifestando así una inteligencia y una capacidad operativa compartidas. La disposición de los materiales sobre la mesa no es arbitraria; responde a una decisión y acuerdo conjunto entre el grupo de participantes, lo que llevó a una coreografía tácita en la que cada elemento, hilos, agujas, telas, se convierte en extensión del pensamiento y de la memoria personal. En este ensamblaje tanto visual como conceptual, el bordado emerge como una técnica de inscripción, de contribución personal, donde la materia textil deviene en relatos y resistencias.

El acto de bordar, lejos de ser una mera tarea manual, se revela como un proceso complejo con una profunda lógica procedimental. Cada puntada es un gesto intencionado que no solo fija hilos, sino que también evoca y testimonia. Tal como señala Rivas Monje (2023), “cada puntada realizada requiere un cuerpo situado en un espacio, unas manos que van tomando aguja e hilo o que sostienen la tela en la máquina para dirigir el recorrido de la costura” (p. 98). En este sentido, el bordado puede entenderse como una forma de pensamiento encarnado, donde la acción material es inseparable de la dimensión simbólica y afectiva que la sostiene.

En su repetición, el bordado busca afianzar aquello que el tiempo, el olvido o la violencia amenazan con borrar. “El textil tiene un potencial impresionante de recuperación de la memoria, toda vez que el textil es un registro de memoria” (Silvia Rivera Cusicanqui, como se citó en Rivas Monje, 2023, p. 97). Así, cada puntada opera como una inscripción de la memoria, como un modo de resistir la erosión de la historia y las ausencias impuestas. Rivas Monje (2023) afirma que “lo textil en su dimensión material y simbólica puede observarse como archivo para leer y narrar memoria, y las estrategias de arte y oficio textil como prácticas para denunciar violencias que se erigen desde espacios liminales” (p. 97). De este modo, el bordado se constituye en un acto de preservación activa, una forma de resistencia estética y política frente a la desmemoria.

A través de la aguja y el hilo, se articulan cuerpo, memoria y política. Como sintetiza Rivas Monje (2023), “el procedimiento del hilo y la aguja se torna similar a la palabra poética, y su materialidad en acción política” (p. 107). Bordar es, por tanto, una forma de escritura encarnada, una práctica que restituye a las manos y al cuerpo su potencia narrativa. El bordado, entendido así, deja de ser un gesto menor o decorativo y se convierte en una forma de pensamiento textil que, al igual que la palabra, inscribe y resignifica la experiencia.

La interacción entre el hilo y la aguja, cuando es asumida por manos que tradicionalmente no se han vinculado al ámbito textil, abre un espacio de tensión frente a las expectativas sociales, así como a los códigos de género que las sostienen. En ese gesto, el acto de bordar puede leerse como una práctica que insinúa formas de resistencia y sensibilidad política. Desde esta mirada, la imagen del ave que surge sobre el lienzo adquiere una resonancia alegórica, pues sugiere la posibilidad de una memoria que se reconstruye en el hacer, de una emancipación que se teje desde lo cotidiano y de una reparación que encuentra en la materia un modo de persistir frente al olvido. El acto de bordarla se convierte en un acto de fe en la permanencia, a la vez que en un grito silencioso de esperanza y resiliencia frente a la adversidad.

El ave podría representar el símbolo de la conciencia humana y de la fraternidad inquebrantable, desafiando su propia representación al convertirse en un emblema que no puede ser borrado ni sometido por la fuerza. En este gesto hay una doble materialización: la del símbolo que trasciende la fragilidad del textil, y la del acto mismo del bordado como manifestación de agencia política y social. La tensión entre fragilidad y permanencia se amplifica en el discurso visual, donde la imagen bordada no solo se opone al olvido, sino que actúa como una trinchera ante la deshumanización de la vida.

La tercera imagen (ver Figura 3) corresponde a la puesta en escena del lienzo durante la intervención artivista del 11 de septiembre de 2023 en el Estadio Nacional. En el centro del textil se lee, en rojo intenso, la frase: “Nada sobre nosotros, sin nosotros”. Esta consigna, históricamente utilizada por los movimientos de PCD a nivel global (Charlton, 1998), se eleva aquí como un grito visual de autoafirmación colectiva.

**Figura 3. Intervención Estadio Nacional-Chile (11 septiembre de 2023), Colectivo Nacional por la Discapacidad de Chile (CONADIS) y Bordadoras de la Villa Frei.**



Nota: Intervención artivista en el Estadio Nacional, en el marco de la Conmemoración de los 50 años del Golpe Militar en Chile.

Junto a ella, aparecen otras imágenes y palabras bordadas: una silla de ruedas con un puño alzado, un ojo ensangrentado, la pregunta “¿Dónde están?”, y los conceptos “Dignidad”, “Caridad”, “Reparación”. Estos signos no solo representan un contenido, sino que producen una narrativa visual que interpela directamente al Estado chileno como agente de exclusión histórica y como responsable de la memoria incompleta. El uso del color rojo, el contraste con el fondo negro, así como la textura rugosa de la arpillería intensifican el dramatismo y la urgencia del mensaje. Aquí, el bordado se convierte en lenguaje estético de denuncia, en una forma sensible de reclamar justicia, verdad y reconocimiento (Gargallo, 2020; Pérez-Bustos, 2023; Suazo-Paredes y Reyes, 2019).

La ubicación del lienzo en el Estadio Nacional, espacio emblemático de detención y tortura durante la dictadura, agrega una capa performativa fundamental, a saber, el bordado no solo representa la memoria, sino que la reactiva en el mismo lugar donde fue violentada. Esta reinscripción territorial transforma el acto de conmemoración en una *performance* viva de interpelación política, donde el textil funciona como trinchera simbólica contra el olvido (Doran y Peñafiel, 2023). La *performance* en el Estadio Nacional trasciende la conmemoración para convertirse en un acto de resistencia y sanación colectiva (Suil Aravena y Gatica Ramírez, 2021). Este espacio público, cargado de historia y dolor, se transforma en un lienzo donde se tejen memorias, demandas y esperanzas. La elección del Estadio Nacional no es casual, ya que tuvo la finalidad de ser una apropiación del espacio de opresión para convertirlo en un lugar de denuncia y reconstrucción.

El lienzo textil, en particular la arpillera<sup>3</sup>, emerge como un poderoso vehículo de memoria y denuncia. Las frases bordadas, los símbolos vibrantes y la estética artesanal se entrelazan para crear un lenguaje visual que comunica la urgencia de recordar, reparar y transformar. La arpillera, con su historia de resistencia durante la dictadura, se convierte en un puente entre el pasado y el presente, un recordatorio de la lucha, a la vez que un llamado a la acción.

La frase central, “Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro”, se establece como una verdad que articula el núcleo de la *performance*. No se trata simplemente de recordar el pasado, sino de comprenderlo en su totalidad para construir un futuro donde la justicia y los derechos humanos sean pilares fundamentales. La frase “reparación y garantías de no repetición” resuena como un eco de las víctimas y como un imperativo para la sociedad.

El ojo ensangrentado, símbolo potente del dolor y la violencia, se convierte en un llamado a la conciencia. No es solo un recordatorio de las violaciones y agresiones del pasado, sino también una advertencia sobre los peligros del olvido, así como de la impunidad. La presencia de diversas generaciones en la *performance* subraya la importancia de la transmisión intergeneracional de la memoria, asegurando que el legado de la lucha perdure.

<sup>3</sup> Obra textil, generalmente hecha a mano sobre tela de arpillera o saco, que combina bordado, costura y aplicaciones de diversos materiales. Aunque tradicionalmente fue considerada una artesanía local, en los últimos años ha adquirido reconocimiento internacional como pieza artística con fuerte carga sociopolítica, utilizada para narrar experiencias de injusticia, memoria y resistencia.

En última instancia, la *performance* busca catalizar una transformación social profunda. En este sentido, tanto el lienzo textil como los cuerpos que lo acompañan se inscriben en una misma lógica performativa: ambos actúan como soportes simbólicos y materiales de una memoria encarnada que se despliega en el espacio público. La acción de instalar el textil en el Estadio Nacional de Santiago de Chile, un lugar de alta carga política, en el contexto de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile, activa una dimensión crítica del habitar colectivo, donde los cuerpos “otros” se convierten en agentes de resistencia y denuncia, mientras que la materia textil adquiere un carácter relacional que visibiliza aquello que históricamente ha sido silenciado o excluido. No se trata solo de recordar el pasado, sino de construir un futuro donde la discriminación y la violencia no tengan cabida. La aspiración de las frases bordadas en el lienzo de un “futuro sin discriminación” y la esperanza de que “el recuerdo no haya sido en vano”, se entrelazan en un llamado a la acción colectiva, un compromiso con la construcción de una sociedad más justa y humana.

### Discusión y reflexiones finales

Los resultados presentados permiten comprender el bordado colectivo como una forma situada de producción epistemológica, afectiva y política, que articula memoria, arte y discapacidad en un campo común de resistencia (Rosentreter Villarroel, 2022). Lejos de constituirse como una práctica estética neutral, el bordado emergió en esta experiencia como un dispositivo del cuidado y de la subversión (Gargallo, 2020), capaz de inscribir en el espacio público las memorias silenciadas de las personas con discapacidad. Esta acción no solo visibilizó su exclusión histórica de las narrativas oficiales sobre el pasado reciente de Chile (Romero-Rojas y Montaña-Castro, 2024), sino que también afirmó su derecho a ser agentes activos en la reconstrucción de la memoria colectiva (Albarrán González y Colectiva Malacate, 2024; Colectivo Bordadoras Villa Frei, 2021; Pérez-Bustos, 2023; Rivas Monje, 2023).

En consonancia con Fraser (2021), quien plantea que las luchas contemporáneas por justicia social requieren integrar simultáneamente demandas por redistribución, reconocimiento y representación, este estudio propone evidenciar cómo el artivismo textil, practicado por PCD, opera en todos esos niveles. Por un lado, exige reparación simbólica frente a violencias históricas, por otro, impugna las formas capacitistas de representación (Garland-Thomson, 2019) y, al mismo

tiempo, crea espacios de participación política que escapan a los marcos institucionales tradicionales. En este sentido, el bordado colectivo actúa como un acto de ciudadanía cultural (Borja, 2003; Fierro, 2017), al permitir que quienes han sido sistemáticamente excluidos de la esfera pública puedan reappropriarse de ella desde sus propios lenguajes y corporalidades (Liasidou, 2022).

La discusión sobre la memoria se enriquece cuando se la entiende no como un ejercicio conmemorativo cerrado (Etchegaray y Hansen, 2023), sino como un campo de disputa viva, de lucha por los sentidos del pasado y su proyección en el presente (Jelin, 2021). En esta línea, la presencia de las PCD en la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, mediante una acción artivista situada, no constituye una simple inclusión representacional, sino una irrupción performativa que interpela los límites de las memorias oficiales (Doran y Peñafiel, 2023; Raposo, 2015). El bordado, en tanto gesto lento, colectivo y táctil, desestabiliza las narrativas heroicas o institucionalizadas, tejiendo una memoria afectiva desde abajo, hilvanada por cuerpos vulnerabilizados, pero no pasivos.

Asimismo, el proceso de cocreación permitió observar cómo el bordado operó como una pedagogía del encuentro (Pérez-Bustos y Chocontá-Piraquive, 2018), donde se entrelazaron saberes diversos, memorias íntimas y decisiones políticas. Esta práctica no responde a la lógica de la transmisión vertical, sino a la de la construcción horizontal del conocimiento, en la que cada puntada se convierte en acto de escucha, negociación y agencia. Como han señalado Haraway (2016) y Citro (2023), estas formas de creación compartida constituyen modos alternativos de producción de saberes que desafían los regímenes de verdad hegemónicos, abriendo paso a epistemologías encarnadas, relaciones y afectivas.

La reflexión metodológica también es clave en esta discusión. La posición líminal de quienes investigamos, como académicos y activistas, como facilitadores y bordadores, permitió reconocer que el conocimiento generado no es producto de una distancia analítica, sino del compromiso ético-político con los sujetos y los territorios (Sisto, 2008). Esta implicación, lejos de invalidar la producción académica, potencia su densidad, su relevancia y su capacidad transformadora (Romero-Rojas, 2023). En este sentido, la investigación se constituye no solo como un acto de observación, sino como un espacio de articulación colectiva de sentido y acción.

Esta experiencia nos invita a repensar el lugar del arte en los procesos de memoria y justicia social. El bordado colectivo, lejos de ser una técnica artesanal, se revela como una práctica micropolítica poderosa (Pérez-Bustos, 2023), que resignifica el hacer manual como herramienta de inscripción histórica y de transformación subjetiva. Su materialidad, su temporalidad lenta y su carga afectiva abren una vía privilegiada para la resistencia, en contextos donde tanto el dolor como el olvido han intentado clausurar la palabra (Gargallo, 2020; Rivas Monje, 2023).

Finalmente, este estudio pone en valor el potencial transformador del artivismo textil y del bordado colectivo como prácticas que habilitan formas alternativas de ciudadanía, memoria y acción política para personas con discapacidad. A través del análisis crítico del proceso creativo de un lienzo conmemorativo, se evidenció que estas prácticas no solo denuncian la exclusión histórica (Charlton, 1998; Yarza de los Ríos *et al.*, 2019), sino que producen espacios de subjetivación colectiva, agencia simbólica y reinscripción pública de memorias invisibilizadas (Pérez-Bustos, 2023; Romero-Rojas y Montaña-Castro, 2024). El bordado, como gesto compartido y encarnado, tensiona los límites entre lo estético y lo político, entre lo íntimo y lo colectivo, entre el arte y la vida (Barrientos, 2023; Citro, 2023; Raposo, 2015; Suil Aravena y Gatica Ramírez, 2021).

En el contexto chileno, donde las memorias oficiales han tendido a marginar ciertas voces, las prácticas artivistas de las PCD se alzan como formas de reparación activa, que no esperan ser incluidas por las estructuras dominantes, sino que las desafían y las reconfiguran desde su propia praxis (Liasidou, 2022; Doran y Peñafiel, 2023). Como sostienen Pérez-Bustos (2023) y Haraway (2016), estas prácticas estético-políticas permiten pensar el bordado no solo como una técnica artesanal, sino como un dispositivo epistemológico y afectivo, capaz de tejer vínculos, producir memoria encarnada y activar resistencias desde lo sensible. En esa trama tejida a muchas manos, se afirma una política de la memoria que es también una política del cuerpo, del tiempo y del cuidado.

## Referencias

- Albarrán González, D., y Colectiva Malacate. (2024). Bordarnos para reparar la vida: El mapeo del cuerpo-territorio y el bordado colectivo. *Diseña*, (24), 1-15. <https://doi.org/10.7764/disena.24.Article.1>
- Barrientos, A. M. (2023). “Bordar para incidir”: práctica textil artivista del colectivo chileno Memorarte Arpilleras Urbanas. *Cuadernos de Antropología Social*, (58), 193-218. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9239495>
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Alianza.
- Castillo Parada, T. (2021). Orgullo Loco en Chile: políticas de identidad, luchas simbólicas y acción colectiva en salud mental. *Revista Chilena de Antropología*, (43), 131-146. <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2021.64436>
- Charlton, J. (1998). *Nothing about us without us: disability oppression and empowerment*. University of California Press.
- Citro, S. (2023). Estrategias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista. *Horizontes Antropológicos*, 29(67), 3-37. <https://doi.org/10.1590/1806-9983e670405>
- Climent-Espino, R. (2022). Giro gráfico y activismo textil: el bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas. *Revista CS*, (38), 16-47. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5050>
- Colectivo Bordadoras Villa Frei. (2021). Bordado y Testimonio: Dibujando testimonios y emociones con hilos de colores. *Cuadernos Médico Sociales*, 61(2), 183. <https://doi.org/10.56116/cms.v61.n2.2021.62>
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2025). *Situación de los derechos humanos de las personas con discapacidad en las Américas*. CIDH; OEA. [https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/2025/informe\\_personas\\_discapacidad.pdf](https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/2025/informe_personas_discapacidad.pdf)
- Doran, M.-C., y Peñafiel, R. (2023). La memoria viva de la calle: impactos sociales, culturales y políticos en Chile. *Atenea*, (528), 243-266. <https://doi.org/10.29393/At528-15MVMR20015>
- Etchegaray, J., y Hansen, A. (2023). Presentación al dossier: Cincuenta años del golpe de estado en Chile. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 21(1), 1-7. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2405>
- Farmer, P. (2020). *Fevers, Feuds, and Diamonds: Ebola and the Ravages of History*. Farrar, Straus and Giroux.

- Ferrante, C., y Brégain, G. (2023). La emergencia de la Teletón y el “giro caritativo” en las políticas de discapacidad en la dictadura pinochetista en Chile (1978-1982). *Estudios Sociales del Estado*, 9(17), 19-60. <https://doi.org/10.35305/ese.v9i17.323>
- Fierro, J. (2017). *La ciudadanía y sus límites*. Editorial Universitaria S.A.
- Flores Enríquez, A. M. (2023). *Tania Pérez-Bustos. Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 45(123), 474-479. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.123.2832>
- Fraser, N. (2021). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. Verso.
- Galtung, J. (1990). Cultural violence. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305. <https://www.galtung-institut.de/wp-content/uploads/2015/12/Cultural-Violence-Galtung.pdf>
- Gargallo, F. (2020). *Las bordadoras de arte. Las bordadoras de arte: aproximaciones estéticas feministas*. Editores y Viceversa.
- Garland-Thomson, R. (2019). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press.
- Garretón, M. A. (2020). “Chile despertó”: antecedentes y evolución del estallido social en Chile. En G. De la Fuente y D. Mlynarz. *El pueblo en movimiento. Del malestar al estallido* (pp. 17-67). Catalonia. [https://www.manuelantoniogarretton.cl/documentos/2020/chile\\_desperto.pdf](https://www.manuelantoniogarretton.cl/documentos/2020/chile_desperto.pdf)
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Hermansen, P., y Fernández, R. (2020). Photo-ethnography and Political Engagement: Studying performative subversions of public space. *Dearq*, (26), 100-109. <https://doi.org/10.18389/dearq26.2020.11>
- Human Rights Watch. (26 de noviembre de 2019). *Chile: Police Reforms Needed in the Wake of Protests Excessive Force Against Demonstrators, Bystanders; Serious Abuse in Detention*. Human Rights Watch. [https://www.hrw.org/news/2019/11/26/chile-police-reforms-needed-wake-protests?utm\\_source=](https://www.hrw.org/news/2019/11/26/chile-police-reforms-needed-wake-protests?utm_source=)
- Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH). (2021). *Informe anual sobre la situación de los derechos humanos en Chile*. INDH Ciudadano. <https://ciudadano.indh.cl/informe-anual-de-ddhh-2021/>

- Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Liasidou, A. (2022). Decolonizing Inclusive Education through Trauma-Informed Theories. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 24(1), 277-287. <https://doi.org/10.16993/sjdr.951>
- Marshall, P., y Herrera, F. (2024). Participación política. En F. Herrera y P. Marshall (Eds.), *Discapacidad en Chile: una introducción* (pp. 231–256). Ediciones Universidad Diego Portales. <https://nucleodisca.cl/cms/wp-content/uploads/2024/12/libro-discapacidad-en-chile-web.pdf>
- Moulian, T. (2020). *Chile actual: Anatomía de un mito*. LOM Ediciones.
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR). (2020). *Informe sobre la misión a Chile 30 de octubre — 22 de noviembre de 2019*. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. [https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/CL/Report\\_Chile\\_2019\\_SP.pdf](https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/CL/Report_Chile_2019_SP.pdf)
- Parker, R. (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. The Women's Press.
- Pérez-Bustos, T. (2023). *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pérez-Bustos, T., y Chocontá Piraquive, A. (2018). Bordando una etnografía: sobre cómo el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica. *Debate Feminista*, (56), 1-25. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2018.56.01>
- Pino-Morán, J. A., y Ramírez, R. R. (2023). Neoliberalismo y campañas Teletón en Chile: discursos políticos contra la dictadura de la caridad. *Estudios Sociales del Estado*, 9(17), 61-82. <https://doi.org/10.35305/ese.v9i17.324>
- Raposo, P. (2015). “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Rivas Monje, F. (2023). De trama y linaje. El cuerpo textil como archivo vivo para narrar memoria femenina. *Revista Científica de Artes/FAP*, 29(2), 85-111. <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/8008>
- Romero-Rojas, V. (2023). Discapacidad y Artivismo en los Espacios Púlicos en Chile: una forma de acción colectiva para ejercer ciudadanía y desarrollar identidad cultural. En S. López de Maturana Luna (Ed.), *Arte y pedagogía* (pp. 121-144). FACOS-UFSM.

- Romero-Rojas, V., y Montaña-Castro, N. (2024). Memorias invisibilizadas: conmemoración del golpe de Estado desde la perspectiva de personas con discapacidad. *Psicoperspectivas*, 23(3). <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol23-issue3-fulltext-3281>
- Rosentreter Villarroel, K. (7-10 de septiembre de 2022). *Las arpilleras como hito en materia de artivismos textiles y derechos humanos* [Conferencia]. I Congreso Internacional: “Arte y memoria en la historia reciente de América Latina: miradas interdisciplinarias”. Buenos Aires, Argentina.
- Sánchez-Aldana, E., Pérez-Bustos, T., y Chocontá-Piraquive, A. (2019). ¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital*, 19(3), 1-25. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2407>
- Shakespeare, T., y Watson, N. (2002). The social model of disability: An outdated ideology? *Research in Social Science and Disability*, (2), 9-28. [http://www.um.es/discatif/PROYECTO\\_DISCATIF/Textos\\_discapacidad/00\\_Shakespeare2.pdf](http://www.um.es/discatif/PROYECTO_DISCATIF/Textos_discapacidad/00_Shakespeare2.pdf)
- Sisto, V. (2008). La investigación como una aventura de producción dialógica: La relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea. *Psicoperspectivas*, 7(1), 114-136. <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol7-issue1-fulltext-54>
- Suazo-Paredes, B., y Reyes, M. J. (2019). La politización de la “Discapacidad” en Chile como Práctica de lo Común de Organizaciones de y para Personas “con Discapacidad”. *Revista Castalia*, (32), 119-138. <https://revistas.academia.cl/index.php/castalia/article/view/1344>
- Suil Aravena, K. V., y Gatica Ramírez, P. P. (2021). Hilos y política. Visualidad en bordados como registro histórico del estallido social chileno de 2019. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (134), 195-212. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8371857>
- Vasilachis, I. (Coord.). (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- Yarza de los Ríos, A., Sosa, L. M., y Ramírez, B. P. (Eds.). (2019). *Estudios críticos en discapacidad: una polifonía desde América Latina*. CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm00ws>

# Bordado y experiencia menstrual: metodología participativa en jóvenes universitarias desde la Interculturalidad

*Embroidery and menstrual experience: participatory methodology in university students from Interculturality*

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.1991

*Miriam Sánchez Angeles*

Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

[miriamsanchezangeles@gmail.com](mailto:miriamsanchezangeles@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-0765-4483

*Carolina Armenta Hurtarte*

Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

[carolina.armenta@ibero.mx](mailto:carolina.armenta@ibero.mx)

ORCID: 0000-0002-0333-1134

Recibido: 14/07/2025

Aceptado: 20/10/2025

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



## Resumen

El presente artículo expone los resultados preliminares de una investigación doctoral en Estudios Críticos de Género (DECG) sobre la experiencia menstrual de mujeres jóvenes de San Felipe del Progreso, Estado de México. Se destaca la menstruación como un fenómeno biológico, cultural y político. Se adoptó una metodología participativa centrada en un taller de bordado denominado Tejiendo ciclos, dirigido a mujeres estudiantes universitarias en forma de estrategia para la investigación sensible y horizontal. El bordado se empleó como práctica feminista de resistencia, así como herramienta pedagógica que propicia la reflexión colectiva desde *la cuerpa* y la afectividad.

El taller permitió recuperar testimonios sobre las primeras experiencias menstruales, los mitos culturales, las estrategias de autocuidado y la percepción de la menstruación digna. Las participantes compartieron vivencias marcadas por el estigma, la desinformación y la violencia simbólica, así como prácticas de acompañamiento intergeneracional, educación afectiva y resignificación de *la cuerpa*. El bordado funcionó como medio para articular saberes personales, generar redes de apoyo y disputar sentidos hegemónicos en torno a la menstruación. Los resultados permiten concluir que las metodologías participativas como el bordado abren *espacios* para la agencia, el empoderamiento y la producción de conocimiento situado. Con ello se propicia una pedagogía del cuidado que posibilita la vivencia menstrual en una experiencia colectiva, política, liberadora, gozosa y alegre.

**Palabras clave:** bordado, menstruación, feminismos

## Abstract

*This paper presents the preliminary findings of a doctoral research project in Critical Gender Studies on the menstrual experiences of young and adult women from San Felipe del Progreso, Estado de Mexico. Menstruation is approached as a biological, cultural, and political phenomenon. A participatory methodology was adopted, centered on a textile workshop entitled Knitting Cycles, designed for university students as a sensitive and horizontal research strategy. Embroidery was employed both as a feminist practice of resistance and as a pedagogical tool that fosters collective reflection through the body and affectivity.*

*The workshop enabled the collection of testimonies related to first menstrual experiences, cultural myths, self-care strategies, and perceptions of dignified menstruation. Participants shared experiences shaped by stigma, misinformation, and symbolic violence, alongside practices of intergenerational support, affective education, and bodily re-signification. Embroidery functioned as a medium for articulating personal and communal knowledge, building support networks, and challenging hegemonic discourses surrounding menstruation. We conclude that participatory methodologies such as embroidery create spaces for agency, empowerment, and the production of situated knowledge. They foster a pedagogy of care that transforms the menstrual experience into a collective, political, liberating, joyful, and empowering event.*

**Keywords:** embroidery, menstruation, feminisms

## Introducción

De acuerdo con información del Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia [UNICEF] (2020), la menstruación consiste en un proceso en el que:

el útero se recubre de sangre y otros tejidos para albergar al óvulo; cuando este no es fecundado, la cubierta interior de sangre y tejidos, conocida como endometrio, se desprende del útero y sale por la vagina. Es completamente normal que este sangrado tenga diferentes colores, desde un rojo brillante, rosa claro o incluso marrón o café. Esto dura entre 4 a 7 días y usualmente sucede cada 28 a 30 días (aunque dependiendo de cada persona puede ser cada más o menos días) (p. 28).

Este ciclo constituye una parte de la cotidianidad de las mujeres, no obstante, el tipo de sangre que se expulsa no es igual que la sangre de *la cuerpa*<sup>1</sup> y tampoco recibe el mismo tratamiento. Con esta idea se puede considerar que la menstruación es un tema que va más allá de la sangre como fluido; es un tema cargado de significados culturalmente transmitidos, significados que no son universales, permanentes y que pueden transformarse.

1 Aquí se hará uso de la feminización de algunos términos para dar evidencia de las fracturas discursivas que se pueden hacer a la hegemonía lingüística que se ha caracterizado por poner al hombre como referente universal de la construcción de saberes y conocimientos.

De acuerdo con datos del último censo de población del Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI] (2023, p. 3), en México somos 64 540 630 mujeres lo que representa el 51.2% de la población. De este grupo, al menos un 62% se encuentra en edad menstruante y por ello es importante trabajar en políticas públicas, programas y acciones específicas para gestionar las demandas de las mujeres. De esta manera, se contribuiría a fortalecer la agencia de la experiencia menstrual.

En consonancia con la información de UNICEF México (2025), existen múltiples retos para abordar este tema en el país. Al menos el “43% de niñas y adolescentes en México prefieren quedarse en casa que ir a la escuela durante su periodo menstrual” (párr. 1). Además, únicamente el 5% de las infancias y adolescencias cuenta con conocimientos precisos sobre la menstruación, y solo el 5% de los padres/madres tienen pláticas con sus hijas sobre el tema.

De acuerdo con información del INEGI (2022, p. 2) en el país 18.9 millones de los habitantes son niñas y adolescentes (de 0 a 17 años), lo que equivale al 49.3% de la población en ese rango de edad. A ellas, como a muchas otras personas se les divulga información sobre la menstruación que resulta limitada. Por ejemplo, revisando el libro de Ciencias Naturales de quinto de primaria editado por la Secretaría de Educación Pública (SEP, 2021) resulta interesante que la menstruación se menciona como un proceso orgánico en donde “las mujeres siguen con sus actividades cotidianas de manera normal” (pp. 38 y 39). En la página de la Secretaría de Salud existe una entrada mucho más alentadora sobre el tema, en donde se hace invitación a padres y madres para estar “pendientes de los cambios físicos de sus hijas” (Secretaría de Salud, 2017, párr. 5).

Sumado a lo anterior, en el año 2023 se comenzó la distribución de una nueva serie de libros de texto gratuitos para la educación básica, los cuales incorporan reformas significativas en el marco de la Nueva Escuela Mexicana. Dichos materiales, disponibles en el portal de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG)<sup>2</sup>, introducen temas orientados a la comprensión crítica de la vida cotidiana, la diversidad y los derechos humanos. En los volúmenes titulados *Nuestros saberes* (CONALITEG, 2023), que abarcan los seis grados de educación primaria, se identifican contenidos que buscan fortalecer la formación integral del estudiantado. Sin embargo, al realizar una revisión de

<sup>2</sup> Para consultar el material, se puede ingresar al siguiente enlace: [https://libros.conaliteg.gob.mx/primaria\\_2023.html](https://libros.conaliteg.gob.mx/primaria_2023.html)

los textos, se observa que el tema de la menstruación aparece por primera vez hasta el cuarto grado, limitado a una explicación biológica del ciclo y su función reproductiva, presentada en términos de control y fertilidad.

Esta representación evidencia la ausencia de un enfoque de menstruación digna, entendido como el derecho de todas las personas menstruantes a vivir este proceso en condiciones de salud, higiene, información, libertad y sin estigma. Desde esta perspectiva, se vuelve urgente promover una mirada educativa más amplia e incluyente que supere las visiones biomédicas y moralizantes, incorporando dimensiones sociales, culturales y de equidad de género. Por ello, desde este enfoque, es pertinente complementar los contenidos escolares con materiales pedagógicos alternativos que permitan abordar la menstruación como una experiencia corporal, emocional y política, vinculada con la justicia menstrual y la educación para la igualdad.

Otro tema importante es que la menstruación es también un proceso biológico natural. No obstante, en el imaginario social se han perpetuado ideas vinculadas al estigma, tabú y desinformación. Debido a esto último, han incrementado de forma significativa las barreras en el acceso a productos de gestión menstrual, las modificaciones en materia de educación menstrual y la garantía de entornos seguros e higiénicos para gestionar la menstruación de manera digna.

En México, como en muchas otras partes del mundo, la denominada “pobreza menstrual” (ONU Mujeres, 2025) se destaca como uno de los principales retos. Este término hace alusión a la dificultad (o incapacidad) de acceder a productos de gestión menstrual debido a múltiples factores de los que destacan los económicos. Esta vulnerabilidad puede llevar a consecuencias en la salud, educación y bienestar general de las mujeres. La falta de productos, además, tiene impactos en la asistencia escolar, la participación laboral y la realización de actividades cotidianas, volviéndose un ciclo que perpetúa ciclos de desigualdad.

La intersección de estos elementos permite generar *espacios* colaborativas en donde se reflexiona sobre *la cuerpa* de las mujeres haciendo uso de otras formas de conocimiento, de hablar de sus experiencias, de sus representaciones y de la posibilidad de ver a la menstruación como el elemento político feminista que abona a repensarnos. Dicha representación se haría desde las demandas que se pueden colocar en *la espacia social* (escuela, trabajo, familia, medios de comunicación, comunidades, entre otras). Entonces, existe la posibilidad de manifestación desde otros lugares de enunciación.

En el desarrollo de la investigación, fue posible identificar la relevancia de explorar “otros lugares” como *espacias* alternativas que permitieran la implementación de técnicas orientadas a generar un ambiente relajado y seguro para compartir testimonios. Existen múltiples actividades para alcanzar estas áreas de cuidado, donde se puede colaborar (en este caso con jóvenes y mujeres) desde lugares de enunciación horizontales y empáticos.

En el rastreo de estas posibilidades resultó realmente motivador leer que el bordado o también nombrado “activismo textil” (Sánchez-Aldana *et al.*, 2019) se ha constituido como un lugar de producción material que cristaliza diversas posturas feministas, desbordando la idea de que es solo un “pasatiempo” de mujeres. Al respecto del bordado como práctica de mujeres que representa resistencia, la historia demuestra que *las espacias de mujeres* han existido no únicamente en tiempos de paz y como lugares de dispersión, sino que también se han forjado pese a conflictos; como guerras en zonas de lucha por los derechos de la humanidad.

Zarrelli (2022) plantea un caso particular de lo anterior, pues menciona que existe evidencia de que el *knitting* (tejido de punto) se vinculó al espionaje durante la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial. Según la autora, esto se puede apreciar en diversos productos como suéteres, bordados o incluso tapetes que eran elaborados con minuciosos mensajes para contribuir a la transmisión de mensajes. Adlington (2015) incluso menciona que los patrones de ropa se dan por sentado, pero pueden representar muchas cosas. Nuestra ropa constituye el

elemento más íntimo que poseemos y paradójicamente es el más público. *Intimo* porque es lo más cercano a nuestra piel, absorbiendo secreciones, perfumes, recogiendo caspa, cubriendo o revelando un disfraz que dicta nuestro gusto cultural o personal. *Público* porque frecuentemente es lo primero que las personas notan sobre nosotros. La ropa revela una asombrosa cantidad de información sobre nuestro género, cultura, clase social, profesión, estatus, moralidad y creatividad (Adlington, 2015, p. VII).

Los diversos lenguajes generados para transmitir mensajes eran cuidadosamente adaptados a las múltiples formas de creación en *espacios de mujeres*. El sistema decimal de Dewey, el código morse, el sistema de programación binario usado en computadoras y muchas otras formas de comunicación servían para esta interesante forma de *espionaje bordado*.

Particularmente en la cultura anglosajona el término *knitivism* (Springgay, 2010), que puede vincularse específicamente al tejido de punto como forma de activismo se ha convertido en una categoría para los feminismos, donde la diversidad de mujeres que se reúnen puede compartir vivencias. Además de expresarse, este grupo de mujeres tejedoras encuentra *espacios* de recreación, desahogo y complicidad; así como la transmisión y la generación de conocimiento desde otras epistemologías no necesariamente académicas.

Springgay (2010) relata que su experiencia como profesora de dos programas (educación y estudios de la mujer) la llevó a este lugar de creación de conocimiento diferente en lo que ella titula como las *pedagogías del tacto*. La autora narra cómo incorporó esta práctica a sus clases en los estudios de la mujer, al igual que la manera en que se enfrentó con diversos desafíos para romper el estereotipo de que el *knitting* constituye una actividad femenina de *la espacia privada y doméstica*. Las diversas experiencias con las que pudo encontrarse, incluida la negativa de algunas personas por sumarse a esta actividad, le permitieron ver cómo surgen los estándares con las que las propias mujeres se someten a una evaluación constantemente. Para esta autora resultó interesante ver como existían alumnas que abrazaban la imperfección de sus puntadas mientras una de sus estudiantes no fue capaz de moverse más allá de los “límites de la perfección, una condición reforzada a través de normativas desencarnadas de la educación que se enfoca a la memorización, los estándares y la adquisición de habilidades” (Springgay, 2010, p. 117).

En otro artículo de esta misma autora, se relata cómo esta práctica fue llevada a un curso, mismo que más adelante se constituyó en un club de bordado dentro de la Universidad de Pennsylvania como una novedosa práctica pedagógica. En el club, las mujeres pusieron en evidencia que incluso estas actividades constituyen *espacios* de privilegio, ya que no todas las pueden costear debido a “la distribución desigual de la riqueza en la que tejer a mano es también una forma de trabajo mal pagado o un medio para ahorrar dinero en ropa” (Springgay *et al.* 2011, p. 609).

Si bien se dispone de estos antecedentes internacionales, es importante evidenciar que esta idea occidentalizada y anglosajona no debe ser la única forma de ver el conocimiento sobre el bordado. Las experiencias en América Latina y el Caribe también resultan valiosas para mostrar de que existen otros lugares de enunciación y trabajo de mujeres que incorporan esta actividad como forma de resistencia.

En nuestras latitudes, los activismos textiles; por ejemplo, se han podido manifestar en diversos momentos, como los nombrados *Costureros de la memoria* en el que se alzan denuncias y se enuncian injusticias en momentos de guerra o conflictos armados. El caso de Chile con las *arpilleras* y sus formas de manifestarse contra los 17 años de dictadura militar de Augusto Pinochet. También existen las mujeres organizadas en Guatemala con el *Movimiento Nacional de Tejedoras Ruchajixik ri qana'ojbal* cuyo lema 'los tejidos son los libros que la Colonia no pudo quemar'. A parte de estos ejemplos, hay otros que se han posicionado como iniciativas, llegando incluso a movilizarse para incentivar leyes que protejan su producción intelectual colectiva, tanto de los tejidos como de los conocimientos ancestrales.

En México existe el Movimiento Nacional de Tejedoras (MNT) que se encarga de proteger la propiedad intelectual colectiva sobre las creaciones textiles de las comunidades indígenas del territorio nacional. Su lucha busca una legislación que proteja sus diseños y conocimientos ancestrales; además de que esta acción supondría la autonomía económica al comercializar de forma justa sus productos. Particularmente el tema de la apropiación cultural y la explotación comercial de sus creaciones por parte de empresas y de diseñadores/as resulta en un tópico de discusión bastante presente. De igual forma estas mujeres organizadas han creado redes de apoyo en colectivas para compartir conocimientos, fortalecer la identidad y encontrar soluciones comunitarias a los diversos obstáculos a los que se enfrentan.

Esta idea de *comunidad que teje* ha sido igualmente utilizada en la recién creada Red Nacional de Tejedoras de la Patria, que fue impulsada por el gobierno federal encabezado por la Dra. Claudia Sheinbaum Pardo (Gobierno de México, 2025). Esta red pretende concentrar una serie de acciones encaminadas a convocar a mujeres para que incidan en la transformación de sus comunidades incluida la difusión de atención y programas que existen para las mujeres. Otras labores

se enfocan en la creación de 678 Centros Libertad, Igualdad, Bienestar, Redes y Emancipación (LIBRE) para las mujeres, el fortalecimiento de la Línea de las Mujeres y la conformación de las Abogadas de las Mujeres en el país.

Con estos antecedentes y enmarcando la actividad en las conmemoraciones del 25N durante noviembre del 2024, se lanzó una convocatoria en la Universidad Intercultural del Estado de México (San Felipe del Progreso) para comenzar a reflexionar con las estudiantes sobre la menstruación a través del bordado. El taller se tituló Tejiendo ciclos: creación de úteros de fieltro y reflexión sobre la menstruación. Las reflexiones derivadas de esta práctica se relatan en los siguientes apartados.

## I. Metodología

El presente estudio forma parte de una investigación doctoral en Estudios Críticos de Género de la Universidad Iberoamericana CDMX que se titula *La sangre menstrual: experiencias de jóvenes de San Felipe del Progreso del Estado de México*. El objetivo de la investigación fue conocer las experiencias del proceso de menstruación de estos grupos de mujeres pertenecientes a San Felipe del Progreso en el Estado de México.

La investigación busca avanzar hacia una conceptualización que trascienda la perspectiva de la menstruación como un evento meramente orgánico, incorporando dimensiones sociales, culturales y políticas. De igual modo, se pretende desmontar la idea de que existe una *normalidad menstrual* que, como idea, impera sobre la diversidad de experiencias de las mujeres, pues este suceso impacta de forma diferenciada a quienes les sucede, a la vez que, quienes las acompañan, generan diferentes creencias sobre la menstruación.

El estudio parte de la noción de que las experiencias menstruales no son iguales entre las mujeres, pues son atravesadas por diversas desigualdades que las colocan en posiciones diferenciadas dependiendo de múltiples elemento estructurales como el acceso a información y recursos, al igual que al acompañamiento tanto personal como del sistema de salud y educativo. Es por lo que, reconocer la variedad de vivencias resulta una premisa valiosa para este trabajo.

La investigación se enmarca en una ruta cualitativa, que de acuerdo con Creswell (2013), “comienza con suposiciones y el uso de marcos interpretativos/teóricos que informan el estudio de problemas de investigación que abordan

el significado que los individuos o grupos atribuyen a un problema social o humano" (p. 44). De acuerdo con la naturaleza o profundidad del estudio, se realizó un trabajo exploratorio cuyo objetivo es "examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes" (Batthyány y Cabrera, 2011, p. 33). Además, Cornwall y Jewkes (1995) mencionan que la metodología participativa, misma que se empleó en el estudio, consiste en un enfoque de investigación de abajo hacia arriba que "teóricamente se sitúa en el nivel colegiado de la participación de las personas en los proyectos" (p. 1669).

Las metodologías participativas son enfoques de investigación que buscan involucrar activamente a las personas en el proceso, generando asociaciones entre quienes investigan y las partes interesadas (las personas de una comunidad, las personas con conocimientos específicos y personas con experiencias vividas). Este tipo de metodología promueve la colaboración, el diálogo y el intercambio de conocimientos/saberes. Al mirar esta posibilidad como una ruta de investigación, entonces es posible ver que se caracteriza por la priorización de la experiencia y la perspectiva de las personas que son el foco de nuevos conocimientos, fomentando un aprendizaje colaborativo. Por supuesto, esto no mantiene ajenos a quienes investigan, pero no los coloca como el centro del trabajo de investigación, ya que reconoce sus habilidades de escucha activa y su propia disposición a construir lugares horizontales y comunitarios.

Para esta actividad se llevó a cabo un taller de bordado enmarcado en las conmemoraciones del 25N Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer y se difundió con un cartel que fue pegado en algunos lugares de la Universidad (ver Figura 1). En el cartel se incluyó un código QR que dirigía a un Google Forms que fungía como registro al taller y que incluía un aviso de privacidad y un consentimiento informado, además de algunas preguntas sociodemográficas sobre las posibles participantes. El formulario se mantuvo abierto durante el periodo que comprendió el lunes 4 de noviembre y cerró el mismo día del evento (14 de noviembre). Se recibieron 10 respuestas de personas interesadas que manifestaron su voluntad de incorporarse a esta actividad.

**Figura 1.** *Cartel de Taller (2025), elaboración propia.*



La población de estudio se conformó por toda la comunidad estudiantil de género femenino inscrita durante el semestre 2024B en la Universidad Intercultural del Estado de México. Esto llevó a plantear un muestreo no probabilístico intencionado por conveniencia que, de acuerdo con Stewart (2025), a veces es conocido como muestreo por disponibilidad, cuya técnica se basa en que las personas participantes se seleccionan en función de su disposición y proximidad al investigador. Al priorizar la facilidad de acceso sobre la aleatoriedad, por lo que difiere significativamente del muestreo aleatorio, en el que todo individuo de la población objetivo tiene las mismas oportunidades de formar parte del estudio. A partir de la convocatoria publicada, únicamente 16 alumnas llenaron el formulario y se sumaron en la sede propuesta el día de la actividad.

Se hizo uso de la técnica de grupo focal que, de acuerdo con Hamui-Sutton y Varela-Ruiz (2013), es un “espacio de opinión para captar el sentir, pensar y vivir de los individuos provocando auto explicaciones para obtener datos cualitativos” (p. 56). Al ser una técnica que se centra en los testimonios de las personas, en una temática específica y preguntas planteadas a través de una guía de entrevista, resultó en la mejor elección para la investigación.

Al comenzar el taller, se indicó la dinámica respecto al tiempo y la grabación de la actividad. Al término, las grabaciones fueron copiadas al equipo de cómputo y se realizaron dos procesos de transcripción. Primero, se activó el dictado de Microsoft Word y, en un segundo paso se repetía la grabación para hacer las correcciones en el dictado, al igual que para ajustar los formatos y colocar los códigos de las participantes. Para ello, se eligió como clave la hora de la realización de la entrevista.

Respecto al análisis de las entrevistas, se tomaron como base las recomendaciones de la teoría fundamentada. Este tipo de revisión basada en la Teoría Fundamentada o *Grounded Theory*, consiste en aplicar un método sistemático y flexible que permite generar teoría a partir de datos cualitativos (como las entrevistas) mediante un proceso inductivo. Para el procesamiento de esta actividad la transcripción se analizó con el programa Atlas.ti Versión 25.0.1 (32922).

## II. Resultados

La presente sección expone los resultados del taller Tejiendo ciclos, una experiencia de investigación-creación basada en metodologías sensibles y horizontales. Este espacio, dirigido a estudiantes universitarias (todas mujeres), tuvo como propósito explorar las experiencias corporales, emocionales y simbólicas en torno a la menstruación a través del bordado como práctica reflexiva y colectiva. Lejos de concebirse como una actividad meramente artesanal, el taller se realizó considerándose como un dispositivo de diálogo, memoria y cuidado, donde las participantes hilvanaron relatos personales y significados compartidos sobre sus vivencias menstruales. Desde la escucha activa y la construcción horizontal del conocimiento, Tejiendo ciclos permitió visibilizar las narrativas silenciadas, al mismo tiempo que ayudó a resignificar la menstruación como un acto político y de dignidad, enmarcado en los principios de la investigación feminista que reconoce la corporalidad, la afectividad y la creatividad como fuentes legítimas de saber. Como actividad previa se activó un registro vía Google Forms para que las alumnas interesadas fueran inscribiéndose (Ver Figura 2).

Figura 2. Formulario de inscripción al taller (2025), elaboración propia.



Sección 1 de 4

## Taller "Tejiendo Ciclos: creación de úteros en fieltro y reflexión sobre la menstruación" ✖ : ↗

B I U ↗ ↗

Guía paso a paso para diseñar y elaborar tu propio útero de fieltro, con libertad creativa. No solo buscamos una experiencia artística, sino también una oportunidad para reflexionar sobre la menstruación.

Te pediremos tu correo y nombre como forma de confirmar tu asistencia y disponer de tu material para la práctica.

En el curso se te otorgará un paquete con todo el material (Molde, fieltros de colores, relleno, pegamento para tela). Te sugerimos traer tijeras y si así lo deseas aguja e hilo.

Los resultados de este sondeo previo arrojaron los siguientes resultados que se consideran relevantes. Todas las mujeres inscritas reportaron estar estudiando la Licenciatura de Arte y Diseño Intercultural; seis de ellas estaban inscritas en el séptimo semestre y las cuatro restantes en el tercer semestre. Todas ellas reportaron que al menos en una ocasión han menstruado durante su ciclo de vida. Por otro lado, algo que fue interesante consistió en indagar la razón por la que estaban interesadas en el taller, en donde se obtuvieron las siguientes respuestas (Ver Tabla 1):

**Tabla 1.** ¿Por qué te interesaste en el taller? (2025), elaboración propia a partir de la Base de Datos.

No	Respuesta
1	Hablar sobre la menstruación es importante por varios motivos: Al hablar de la menstruación de manera abierta, se rompe con el tabú de que es un tema incómodo o vergonzoso. Es una oportunidad para compartir experiencias y corregir información inexacta o falsa. Puede ayudar a que la sociedad evolucione y deje de utilizarla como excusa para maltratar a las mujeres y niñas. Mejorar la higiene menstrual (los cuidados necesarios para estar cómodas).
2	Para compartir experiencias y estar más informada.
3	Por el tema.
4	Por el tema.
5	Quisiera realizar obra artística sobre la menstruación. Es una buena oportunidad de aprendizaje y reflexión al compartir anécdotas o simplemente escuchar a lxs demás y tener un espacio de comunicación que genere un ambiente seguro y cómodo.
6	Creo que es un tema que es algo muy normal dentro del cuerpo de la mujer, sin embargo aún existe un tabú muy grande.
7	Me gusta la experiencia que me puede brindar el taller.
8	Me llama la atención compartir las experiencias y sentires de este proceso natural, así como el intercambio de ideas, opiniones y creencias que conlleva el ser una persona menstruante.
9	Quiero conocer más acerca de mi cuerpo.
10	Porque me gustaría explorar la relación entre la creación textil y el ciclo menstrual.

A partir de este registro, la actividad se desarrolló en la Universidad Intercultural del Estado de México (San Felipe del Progreso) el día 14 de noviembre. Para llevar a cabo el trabajo, se designó el Taller de Textiles de la institución que consiste en un salón donde se concentran diversas tecnologías para aprender múltiples técnicas como se puede observar en la siguiente imagen panorámica (ver Figura 3).

**Figura 3.** *Taller de Textiles. Universidad Intercultural del Estado de México San Felipe del Progreso (2025), elaboración propia.*



*Nota:* Todas las imágenes en este artículo fueron tomadas por las autoras.

El equipo organizador arribó a la sede 30 minutos antes con el propósito de preparar los materiales y familiarizarse con el espacio asignado. Se dispuso el servicio de cafetería para las asistentes con un estimado de 30 personas, pues se consideró que en estos lugares de encuentro entre mujeres es posible conseguir *espacias amenas*, divertidas y gozosas. Siguiendo esta idea, se pretendía lograr un área óptima en la que fuera posible el esparcimiento, encontrar y tener la tranquilidad de hablar sin censuras o sesgos. Sumado a lo anterior se dispusieron 30 *kits* de costura que incluían no solo los materiales (fieltro) para realizar la actividad, sino que también tenía impreso el instructivo (que era una guía para quienes no tuvieran experiencia en bordado) y los moldes para realizar el útero. El contenido de cada *kit* se observa en las imágenes de la Figura 4.

**Figura 4.** Kit de bordado del taller de úteros (2025), elaboración propia.

<b>Contenido</b>	<b>Instrucciones</b>
<p><b>“Tejiendo Ciclos: Creación de Úteros en Fieltro y Reflexión sobre la Menstruación”</b></p> <p><b>Materiales:</b></p> <p>1 hoja tamaño carta con los moldes 1 Hoja de instrucciones (al reverso) 2 piezas de fieltro de 20 x 20 color rosa 1 pieza de fieltro de 10 x 10 color rojo 1 pieza de fieltro de 10 x 10 color carne 1 par de ojos de seguridad de 6mm 1 Bolsita con ‘pom pom’ de acrílico blanco 1 bolsita de relleno-delcron</p> <p><b>Opcionales (no incluidos):</b> Tijeras, pegamento para tela, aguja, hilos de colores, pluma, plumones de colores para tela, botones.</p> <p><b>¡Gracias por sumarte a la reflexión!</b></p>	 <p><b>“Tejiendo Ciclos: Creación de Úteros en Fieltro y Reflexión sobre la Menstruación”</b></p> <p><b>Paso:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Dibuja el Patrón:</b> Usa el patrón para trazar la forma en el fieltro. Los círculos y los cuadrados están identificados en los moldes.</li> <li>2. <b>Corta la tela:</b> Recorta dos piezas idénticas en el fieltro rosa (U1 y U4). Una pieza en el fieltro rosa (U2) y otras piezas en el fieltro carne (U3).</li> <li>3. <b>Une las piezas:</b> Coloca las piezas correspondientes al fieltro rosa (U1) una sobre la otra. Pegútelas las piezas dependiendo un espacio para colgar el utero.</li> <li>4. <b>Rellena el molde:</b> Usa tu material de relleno para darle forma al útero. Asegúrate de que esté bien distribuido.</li> <li>5. <b>Cierre el espacio:</b> Una vez que hayas rellenado el molde, pegútele el espacio que dejaste abierto para cerrar el útero. Pegútelas piezas restantes sobre este molde (U3, U2 y U4).</li> </ol> <p><b>Opcionales:</b> Puedes agregar bordes o detalles con hilos para representar las características del útero.</p> <p>Espero que esta guía te sea útil para tu proyecto. ¡Diviértete tejiendo!</p>
<b>Moldes</b>	<b>Materiales</b>
	

Para la realización de esta actividad se prepararon tres preguntas que se consideraron como mínimas para generar una reflexión colectiva mientras se realizaba el trabajo creativo. Las preguntas planteadas fueron:

1. ¿Cómo fue tu primera experiencia o recuerdo sobre la menstruación?
2. ¿Qué ideas, mitos o creencias has escuchado sobre la menstruación en tu comunidad, y cómo se relacionan con la forma en que vives y percibes tu ciclo menstrual?
3. ¿Cuáles consideras que son los principales desafíos o necesidades que enfrentan las mujeres mazahuas en cuanto a acceso a productos de higiene menstrual y educación sobre salud menstrual?

se integraron 16 alumnas la actividad: las diez participantes que se inscribieron mediante el formulario, sumadas a seis personas más que en ese momento se enteraron del trabajo y se incorporaron (ver Figura 5). Para el taller se les proporcionó impreso un consentimiento informado y un aviso de privacidad para asegurar que su participación quedaría protegida durante la realización del taller. Antes de comenzar resultó interesante ver que un hombre se quería sumar al taller, sin embargo, al comentarle la dinámica de exploración sobre la menstruación, decidió respetar *la espacia* de sus compañeras para que hablaran libremente pues, su presencia podía interferir en la honestidad de los testimonios.

**Figura 5.** *Participantes del taller de úteros (2025), elaboración propia.*



Al comenzar se les indicó la forma de llevar el taller, en función de tiempos y dinámica. Se dispusieron cuatro dispositivos de grabación, dos grabadoras modelo Sony ICD-UX570 Grabadora de Voz Digital y dos celulares, un iPhone 6 plus y iPhone 11 para hacer un registro en las notas de voz. Por otro lado, para generar empatía respecto a la sensibilidad del tema, la instructora relató su propia experiencia menstrual con el fin de que se pusiera en evidencia que

hablar de este tema no implica solamente preguntar y tener una actitud vertical y extractivista de la información, sino que es posible compartir desde la horizontalidad las experiencias en común.

Durante el taller se generaron diversos productos. Cada una de las participantes decidió su propio diseño con la premisa de su libertad creativa. Algunos de estos productos se pueden ver en la Figura 6.

**Figura 6.** *Productos bordados de útero (2025), elaboración propia.*



El taller tuvo una duración de 1:32:47 horas. Al finalizar con la actividad las participantes mostraron sus trabajos y se realizó una fotografía colectiva para recordar que es posible construir otras formas de colaborar, con diferentes narrativas (Ver Figura 7).

**Figura 7.** *Participantes Taller de Bordado (2025), elaboración propia.*



### III. Discusión

Los resultados de esta actividad y los testimonios más relevantes se relatan en los siguientes párrafos. Para las primeras preguntas: ¿cómo fue tu primera experiencia o recuerdo sobre la menstruación?, intervinieron cinco participantes quienes compartieron una diversidad de recuerdos de su primera experiencia. Los primeros tres relatos indican que esta experiencia menstrual se dio en primaria (quinto y sexto). Además, fueron sus mamás quienes fungieron como el primer contacto tanto de información como de contención, aunque existieron casos en los que se les censuró por indagar en el tema:

**Participante 2:** fui al baño en quinto y... y fue mi primera menstruación y supe qué hacer, afortunadamente. Pero algo feo que recuerdo de eso fue que no sabía cómo se llamaba. O sea, ¿cuáles eran los otros títulos? Yo lo conocía como menstruación, mi periodo. Y una compañera me dijo que ella le llamaba “mi regla”, pero ella solamente dijo “es que hay una niña que tiene regla” y yo no entendía ese concepto. Entonces yo me quedé como, “¿y qué es?”. Entonces, le pregunté a mi mamá, pero ese día estábamos como en una fiesta, en una reunión, y yo estaba diciéndole “pero ¿qué es regla y por qué le pasó a ella?”, y me dijo “cállate, luego te explico” fue como el tabú, ¿no?, como “no lo digas aquí, lo hablamos en la casa” (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Resalta este relato en el tratamiento de la menstruación como algo inapropiado. Asimismo, en este y otros testimonios parece que se da por sentado que como mujeres se dispone de información cuando este evento ocurre. Por ejemplo, una de las participantes narró lo siguiente:

**Participante 3:** yo cuando llegué a casa con mi mamá pues le expliqué, ¿no? qué era y... pues solamente me dijo “ve por unas toallas a la tienda y pues te las pones” y ya... fue como lo único, ¿no? Y... pues como que a mí sí como que me dejó como choqueada porque pues... no sabía qué hacer (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Esta misma participante explicó que hablar de este tema detonaba violencia doméstica en el entorno de su abuela:

**Participante 3:** yo casi no hablo con mi mamá porque igual ella creció como en un entorno muy mmm... machista y tenía como que preservar esas cosas. Igual, cuando le preguntaba como de esas cosas... igual ella me contó una vez que ellas que no podían hablar de eso con sus papás porque era como malo. Entonces mi abuelo, cuando pasaba eso, golpeaba a mi abuela (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Existen figuras cuidadoras primarias que se involucran prácticamente con sus hijas y no solamente les mencionan cómo se deben usar las toallas femeninas, sino que también practican para prevenir eventos desagradables. Trabajos como los de Teitelman (2004) reconocen que los miembros de la familia transmiten actitudes e información sexual a través de una comunicación abierta y a través de mensajes tácitos. Por su parte, Lee (2009) coincide en que la existencia de una mayor apertura cultural y un reconocimiento de la menarquía en el discurso social puede proporcionar una especie de preparación que hace que la menstruación no se viva como algo negativo, ya que se vuelve algo predecible. Tal y como menciona la siguiente participante:

**Participante 4:** Pues a mí me toco que mi mamá me fuera explicando como que con anterioridad, cómo se pone una toalla este... cuando ella... una vez le bajo me dijo "mira, ven conmigo y te voy a explicar cómo se pone" y así, ¿no? para cuando te toque a ti, pues sepas cómo hacerlo (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Se identificó también un testimonio que evidencia cierta preocupación y presión social por experimentar la menstruación. Una de las participantes cuenta lo siguiente:

**Participante 4:** había una que tenía la preocupación de que, pues a todas les había bajado cuando hablamos de eso, y a ella le preocupaba porque decía "hay personas que les toca hasta los 15 o los 18 y yo no quiero que me toque eso" (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

En el caso de la participante 5, se considera que existe una resignación a la menstruación y que se trata de una experiencia propia de nuestra condición de “mujeres”. Como lo menciona Sosa Sánchez *et al.* (2014) existe un *vocabulario emocional* (p. 370) que describe la primera menstruación y que evidencia el espectro sentimental tan amplio con el que se vive este primer suceso, que puede ir desde la confusión, la sorpresa, el enojo, el miedo, la vergüenza, entre otros.

**Participante 5:** yo le dije “¿qué es el periodo?” y me dijo “cada mes te va... vas a sangrar, este, por tu vagina, por tu parte”, y yo le dije que “¿por qué pasaba eso?”, y me dijo que, que “por ser mujer”. Que era algo completamente normal y que cuando pasara que no me espantara (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

En el caso de esta participante, su curiosidad respecto al tema generó una relación madre-hija muy particular, en la que se dio una clase de dinámica de educación sexual como una experiencia de crecimiento, aunque fuera una reacción confrontativa, fue valorada por ella como algo positivo.

**Participante 5:** mi mamá me vio como muy preguntona, muy interesada. Me dijo, “ven, vamos al baño” y ya, y me dijo... “bájate el pantalón” y yo así de “chin...para que”. Y sacó una toalla y me dijo “esta es una toalla femenina”, y me dijo “bájate el pantalón”. Y yo de “¡que!”, y me dio mucha pena con mi mamá, [...] y me explicó cómo poner la toalla y la quitó y agarró y me dijo “ahora póngtela tú” y me la puse y supe. [...] Creo que fue bonito porque mi mamá me apoyó mucho y me informó y no me dejó sola (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Para las dos últimas intervenciones, no se especificó la edad aproximada, pero si se mencionó que dada la ausencia de sus mamás, fueron sus padres quienes asumieron el rol de contención. Sin embargo, se percibe que en ambos casos no se disponía de las herramientas necesarias y se mantuvieron al margen de este evento. Trabajos como los de Girling *et al.* (2018) concluyen que el conocimiento de los padres sobre los síntomas menstruales era bajo en comparación con las madres, aunque la mayoría conocía la presencia de sangrado menstrual abundante y los cambios de humor como síntomas asociados.

**Participante 6:** cuando yo tuve mi primera menstruación no estaba mi mamá en casa y fue como “¿A dónde voy?, ¿con quién voy?”, pero estaba mi papá. Entonces estuvo eso de decirme... nunca... yo me esperaba como de “no, pues ahorita que llegue tu mamá a ver cómo le hacemos”, ¡pero no!, sí fue, como que se sentó conmigo y como pudo me explico. “Pero igual ahorita que llegue tu mamá vas a entender mejor, entonces pues no te... no te preocupes, no pasa nada, mientras cámbiate y ahorita solucionamos” ¿no? (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

**Participante 7:** no recuerdo qué pasó por mi cabeza. El chiste fue que yo estaba llorando y mi papá me dijo “¿qué tienes?, ¿por qué estás llorando?” Y dije “nada” y me siguió molestando y me dijo “pero, en serio ¿qué tienes?” Y le grité... “es que me está sangrando la vagina” y mi papá solo así. [...] Pero si fue como, esa vez le grité, porque estaba alterada (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Estos testimonios detonaron dos preguntas vinculadas al involucramiento de los hombres ante estos sucesos. Si bien estas preguntas no estaban en la guía, en su momento el hilo de conversación llevó a ponerlas sobre la mesa: 1. ¿Qué pasa con los papás y hermanos varones?, y 2. ¿Qué pasa con los novios? Tres personas compartieron su vínculo con papás y hermanos, sus relatos fueron:

**Participante 8:** mi papá si es así de “¿cómo te sientes?, ¿cómo te encuentras?”, pero ha ido de como “te traje toallas”, así de “vi esto y te lo compré” referente al tema. Entonces, eso es como lo que le están como, enseñando a mi hermano... o sea, no a tener ese asco ni mucho menos, sino de “si ocupa tu hermana, tráeselo; si tu mamá necesita, dáselo”, creo que esa es una manera.

En el caso de una participante, refiere que a los hombres de la casa se les excluye de estos temas.

**Participante 9:** Mi mamá era como de que eso lo tienes que ocultar. Ni tu papá ni tu hermano debe ver. (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

En el siguiente relato, se dispone evidencia de que las relaciones familiares con los hermanos pueden estar enmarcadas en un estigma inicial que más adelante con comunicación abierta les ayuda a superar la vergüenza y generar confianza.

**Participante 7:** Yo una vez tuve como una experiencia en donde me había bajado, entonces no tenía toallas y pues mi mamá me dijo “no pues ve con tu hermano” porque él ya se había adelantado a la tienda, pero como que a mí me dio mucha pena [...] y esa vez ya no compré porque me daba como pena decírselo.

Como que después como, él me dio esa confianza y después ya era como normal decirle o hablar de eso con mi hermano. Él [...] es 8 años mayor que yo. Y como ya tiene experiencia con su novia de que él cuándo a su novia le bajaba... ella se ponía como mal. Entonces mi hermano como la cuidaba, la ayudaba a sentirse bien. Y a partir de eso, como que me abrí más con él en esta situación (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Para el caso de los novios o parejas sentimentales, uno de los testimonios evidenció que muchas ocasiones se asume que los hombres no saben de estos temas, pero les da curiosidad. Igualmente, las jóvenes, al establecer estos vínculos con sus parejas logran obtener apoyo. El aprendizaje de estas experiencias para el imaginario masculino y los hombres en muchas ocasiones se logra a través de las parejas sexuales y románticas (Allen y Goldberg, 2009; Allen *et al.*, 2010; Erchull y Richmond, 2015; Peranovic y Bentley, 2017).

**Participante 10:** aunque tengan hermanas, [...] les surgen muchas dudas a ellos. De que “¿por qué?”, este “¿qué hacen o qué utilizan?” o “¿cómo se ponen?” ... no sé. Tienen muchas dudas y bueno... yo con mis novios que he tenido así como que les he tratado [...] no sé, como explicarles un poco [...] de hecho este, este luego hasta han llegado que a cargar por si te llega... algún accidente “yo las cargo” o “si no traes bolsa yo las cargo” (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

En uno de los relatos se dio una comunicación más abierta, demostrándose empatía ante las experiencias de las mujeres durante su menstruación. De tal manera que, en esta *espacia* de compartir las propias experiencias, se adquirió conocimiento sobre la salud y menstruación, como se puede ver en el último relato.

**Participante 11:** Yo, con mi novio, ¡eh! O sea, si lo hablamos y todo, si somos muy abiertos en la relación y ahorita que, o sea, como que le surgen muchas dudas. [...] Entonces cuando platicamos sobre la menstruación y así, o sea, como que él me pregunta, pero... pero ¿qué se siente?, o sea, pero... pero ¿cómo te duele? [...] Pero ¿cómo es? y ya. Como que le surgen muchas dudas [...] me dice, “ay, yo, yo no pensé que te doliera tanto o que les dolieran tantas partes de su cuerpo solamente para algo”, o sea, como para una finalidad, ¿no? o sea para la menstruación (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

A partir de esto se detonaron las siguientes preguntas de la guía: ¿qué ideas, mitos o creencias has escuchado sobre la menstruación?, y ¿cómo se relacionan con la forma en que vives y percibes tu ciclo menstrual? Trabajos realizados en India sobre este tema en particular coinciden con la idea de que existen lugares “prohibidos” para las mujeres cuando están menstruando (Garg y Anand, 2015). Para este bloque de participación, se destacan algunos elementos asociados a creencias culturales se destacan a continuación:

**Participante 11:** que no pueden entrar al panteón.

**Participante 12:** que no puede cocer el pollo...que porque cuando se coce el pollo que adentro del hueso, queda con mucha sangre. Pero, realmente, no sé si. Si... si es verdad o no.

**Participante 2:** que no puedes tocar como las plantitas porque se secan...o algo así.

**Participante 9:** para los tintes naturales. Por ejemplo, para teñir el índigo, dicen que si estás menstruando, no puedes teñir porque se corta el tinte y no pigmenta...eso en algunas regiones de aquí de San Felipe.

**Participante 8:** creo que un poquito de que no puedes hacer ejercicio. Y del panteón... bueno a mí, mi abuelita y vecinos decían que porque creo que es una herida abierta, como si te fueras a infectar con todo lo que está en el panteón (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Nuevamente, estas preguntas generaron curiosidad sobre otro tema que no estaba previsto en la guía inicial. Se les preguntó sobre ¿cómo gestionaban su periodo menstrual? En función de prácticas de autocuidado, mecanismos y estrategias de afrontamiento, así como cuidados personales. Algunos testimonios fueron:

**Participante 6:** en mi caso, dejo de comer alimentos con algo de limón, frío tampoco, por lo regular son como más cositas calientes.

**Participante 4:** por ejemplo, yo es al revés, ¿no?, como que en esos días yo como mucho chile porque así me quita el dolor.

**Participante 1:** en mi caso, yo tomo té de ruda con chocolate y debe estar muy caliente (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

Además, se les preguntó sobre ¿qué sería una menstruación digna? Los relatos van desde una idea de empoderamiento femenino, llegando hasta una normalización de este suceso por parte de la sociedad, incluida la *cuerpa* y la autoimagen de este proceso biológico. Incluso se habla del acceso a los recursos y la educación sexual, para que se logre el apoyo entre pares, así como la comunicación social.

**Participante 3:** que no lo minimicen. No lo minimicen, porque todo esto es como que... hasta, hasta creo que hasta entre mujeres la minimizamos

**Participante 12:** también como no ponerla como algo pues muy asqueroso, ¿no?, [...] es

**Participante 10:** pues que, les enseñen más desde niños o desde pequeños a todos en general. Cómo usar las toallas y los tapones o las copas menstruales. Y que también haya pues... diversos lugares como con estos materiales o repartan para todos, porque luego si se le batalla.

**Participante 1:** yo quiero aportar desde la cuestión educativa. Considero que se tendría que abordar el tema desde todo ese proceso hormonal que ocurre, desde nombrar a las partes (Comunicació personal, 14 de noviembre de 2025).

### Conclusiones

A partir de las experiencias documentadas, se presentan a continuación algunas reflexiones finales que permiten valorar el impacto de la metodología empleada. Primero, el bordado como metodología participativa permitió crear *una espaciam segura*, horizontal y sensible para dialogar sobre la experiencia menstrual desde lo personal y lo político. Segundo, persisten los estigmas y mitos sobre la menstruación que reproducen desigualdades estructurales y emociones que se ubican en un espectro muy amplio, pero en el que la primera experiencia menstrual es vista como algo negativo. Tercero, la educación menstrual sigue siendo limitada en México, como se puede revisar en el contenido de los libros de texto y en los testimonios de las jóvenes; es necesario promover desde la infancia contenidos integrales, lo más apegados a la realidad y sensibles. Cuarto, se puede ver que la participación de figuras masculinas (hermanos, padres de familia y novios) como acompañantes en las experiencias menstruales puede romper estereotipos y fomentar vínculos desde la empatía.

Finalmente, a partir de esta experiencia, los resultados obtenidos permiten subrayar que generar *espacias* que incluyan otras técnicas participativas para socializar temas tan sensibles como la menstruación, se pueden volver en lugares en donde el gozo, la alegría, la dispersión y reflexión permite hablar sin censura. Esta apertura fomenta a su vez el compartir consejos, aliento y cuidado entre mujeres. Igualmente, se comprende cómo el bordado en las investigaciones feministas permite visibilizar otras epistemologías y formas de resistencia. Este estudio propone que futuras investigaciones consideren la integración de estrategias participativas como el bordado, dado el valor pedagógico y reflexivo que estas prácticas pueden aportar.

## Referencias

- Adlington, L. (2015). *Stitches in Time: The Story of the Clothes We Wear*. Penguin Random House UK.
- Allen, K. R., y Goldberg, A. E. (2009). Sexual Activity During Menstruation: A Qualitative Study. *The Journal of Sex Research*, 46(6), 535-545. <https://doi.org/10.1080/00224490902878977>
- Allen, K. R., Kaestle, C. E., y Goldberg, A. E. (2010). More Than Just a Punctuation Mark: How Boys and Young Men Learn About Menstruation. *Journal of Family Issues*, 32(2), 129-156. <https://doi.org/10.1177/0192513X10371609>
- Batthyány, K. y Cabrera, M. [Coords.] (2011). *Metodología de la Investigación en Ciencias Sociales. Apuntes para un curso inicial*. Universidad de la República.
- Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos [CONALITEG]. (2023). *Catálogo de libros de texto gratuitos de nivel primaria. Ciclo escolar 2023-2024*. Gobierno de México [https://libros.conaliteg.gob.mx/primaria\\_2023.html](https://libros.conaliteg.gob.mx/primaria_2023.html)
- Cornwall, A., y Jewkes, R. (1995) What Is Participatory Research? *Social Science and Medicine*, 41(12), 1667-1676. [http://dx.doi.org/10.1016/0277-9536\(95\)00127-S](http://dx.doi.org/10.1016/0277-9536(95)00127-S)
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative Inquiry & Research Design*. Sage.
- Erchull, M. J., y Richmond, K. (2015). "It's Normal...Mom Will Be Home in an Hour": The Role of Fathers in Menstrual Education. *Women's Reproductive Health*, 2(2), 93-110. <https://doi.org/10.1080/23293691.2015.1089149>
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia [UNICEF]. (2020). *Manual sobre salud e Higiene Menstrual para niñas, niños y adolescentes*. UNICEF. [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/728429/MANUAL\\_SALUD\\_HIGIENE\\_MENSTRUAL\\_NINAS\\_NINOS\\_ADOLESCENTES\\_BAJA\\_RES\\_PAGES.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/728429/MANUAL_SALUD_HIGIENE_MENSTRUAL_NINAS_NINOS_ADOLESCENTES_BAJA_RES_PAGES.pdf)
- Garg, S., y Anand, T. (2015). Menstruation related myths in India: strategies for combating it. *Journal of Family Medicine and Primary Care*, 4(2), 184-186. <https://doi.org/10.4103/2249-4863.154627>
- Girling, J. E., Hawthorne, S. C. J., Marino, J. L., Nur Azurah, A. G., Grover, S. R., & Jayasinghe, Y. L. (2018). Paternal Understanding of Menstrual Concerns in Young Women. *Journal of Pediatric and Adolescent Gynecology*, 31(5), 459-467. <https://doi.org/10.1016/j.jpag.2018.04.001>

Gobierno de México. (23 de abril de 2025). *Inicia Red Nacional de Tejedoras de la Patria con el objetivo de que las mujeres nos protejamos entre todas: Presidenta Claudia Sheinbaum*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/presidencia/prensa/inicia-red-nacional-de-tejedoras-de-la-patria-con-el-objetivo-de-que-las-mujeres-nos-protejamos-entre-todas-presidenta-claudia-sheinbaum>

Hamui-Sutton, A., y Varela-Ruiz, M. (2013). La técnica de grupos focales. *Investigación en educación médica*, 2(5), 55-60. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-50572013000100009&lng=es&tlang=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-50572013000100009&lng=es&tlang=es).

Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI]. (10 de octubre de 2022). *Estadísticas a propósito del día internacional de la niña. Comunicado de prensa NÚM. 586/22* [Comunicado de prensa]. [https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2022/EAP\\_DiaNina22.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2022/EAP_DiaNina22.pdf)

Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI]. (2023). *Mujeres y hombres en México 2021-2022*. INEGI. [http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos\\_download/Mujeres\\_21-22\\_Web.pdf](http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/Mujeres_21-22_Web.pdf)

Lee, J. (2009). Bodies at Menarche: Stories of Shame, Concealment, and Sexual Maturation. *Sex Roles*, 60, 615-627. <https://doi.org/10.1007/s11199-008-9569-1>

ONU Mujeres. (28 de julio de 2025). *Pobreza asociada a la menstruación: por qué millones de niñas y mujeres no pueden permitirse los productos menstruales*. ONU Mujeres <https://www.unwomen.org/es/articulos/articulo-explicativo/pobreza-asociada-a-la-menstruacion-por-que-millones-de-ninas-y-mujeres-no-pueden-permitirse-los-productos-menstruales>

Peranovic, T., y Bentley, B. (2017). Men and Menstruation: A Qualitative Exploration of Beliefs, Attitudes and Experiences. *Sex Roles*, 77, 113-124. <https://doi.org/10.1007/s11199-016-0701-3>

Sánchez-Aldana, E., Pérez-Bustos, T., y Chocontá-Piraquive, A. (2019). ¿Qué son los activismos textiles?: una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea digital*, 19(3), 1-24. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/360548>.

Secretaría de Educación Pública [SEP]. (2021). *Libro de Ciencias Naturales. Quinto de Primaria 2021*. Secretaría de Educación Pública.

Secretaría de Salud. (2017). *Cuando llega el periodo menstrual. Puede ser difícil, pero no hay de qué temer*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/salud/articulos/cuando-llega-el-periodo-menstrual>

- Sosa Sánchez, I. A., Lerner, S., y Erviti, J. (2014). Civilidad menstrual y género en mujeres mexicanas: un estudio de caso en el estado de Morelos. *Estudios Sociológicos De El Colegio De México*, 32(95), 355-383. <https://doi.org/10.24201/es.2014v32n95.41>
- Springgay, S. (2010). Knitting as an Aesthetic of Civic Engagement: Re-conceptualizing Feminist Pedagogy through Touch. *Feminist Teacher*, 20(2), 111-123. <https://doi.org/10.1353/ftr.2010.0009>
- Springgay, S., Hatza, N., y O'Donald, S. (2011). "Crafting is a luxury that many women cannot afford": campus knitivism and an aesthetic of civic engagement. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 24(5), 607-613. [10.1080/09518398.2011.600262](https://doi.org/10.1080/09518398.2011.600262)
- Stewart, L. (2025). *Método de muestreo por conveniencia en la investigación*. Atlas.ti <https://atlasti.com/es/research-hub/muestreo-de-conveniencia>
- Teitelman, A. M. (2004). Adolescent girls' perspectives of family interactions related to menarche and sexual health. *Qualitative health research*, 14(9), 1292-1308. <https://doi.org/10.1177/1049732304268794>
- UNICEF México. (2025). *Higiene menstrual: la menstruación es algo natural*. UNICEF México. <https://www.unicef.org/mexico/higiene-menstrual>
- Zarrelli, N. (16 de marzo de 2022). *The Wartime Spies Who Used Knitting as an Espionage Tool*. Atlasobscura. [https://www.atlasobscura.com/articles/knitting-spies-wwi-wwii?utm\\_source=facebook.com&utm\\_medium=slate](https://www.atlasobscura.com/articles/knitting-spies-wwi-wwii?utm_source=facebook.com&utm_medium=slate)

# Reflexiones autoetnográficas sobre bordado, el dolor y las posibilidades de la sanación colectiva

*Autoethnographic reflections on embroidery, suffering, and collective healing practices*

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2015

*Sandra Ivette González Ruiz*

Universidad Nacional Autónoma de México

Naucalpan de Juárez, México

san27gon@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5607-8083

Recibido: 19/08/2025

Aceptado: 28/10/2025

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



## Resumen

Este artículo explora el bordado como práctica epistémica, pedagógica, artística y sanadora desde una perspectiva feminista situada en América Latina. A partir de un enfoque autoetnográfico, se aborda el proyecto *Bordar para sanar*, el cual nace en 2019, para pensar al bordado como una herramienta creativa y política para reflexionar sobre el dolor, la depresión crónica; y al mismo tiempo, como una vía para reflexionar las posibilidades del cuidado colectivo y la sanación. Asimismo, se expone el ejercicio pedagógico feminista *Las telarañas que nos sostienen*, desarrollado en talleres de México y Centroamérica, el cual permite mapear redes tanto de cuidado como de sostén en contextos de vulnerabilidad. A través de una genealogía de experiencias textiles —que abarca desde los *quilts* afrodescendientes, pasando por las *arpilleras* chilenas, hasta llegar a los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo— se analiza cómo el bordado ha funcionado como lenguaje y soporte, al igual que como vehículo de memoria, resistencia y denuncia frente a la violencia colonial, patriarcal y estatal. El presente artículo sostiene que el bordado no solo sana en lo individual, sino que también constituye una metodología feminista, así como una práctica artística capaz de producir conocimiento, generando vínculos afectivos, a la vez que habilita procesos de resistencia y transgresión.

**Palabras clave:** bordado, autoetnografía feminista, pedagogías textiles

## Abstract

*This article examines embroidery as an epistemic, pedagogical, artistic, and healing practice from a feminist perspective situated in Latin America. Using an autoethnographic approach, it discusses the project *Bordar para sanar* (Embroidering to Heal), launched in 2019, which understands embroidery as a creative and political tool for reflecting on pain and chronic depression, while also opening up a space to consider the possibilities of collective care and healing. It also presents the feminist pedagogical exercise *Las telarañas que nos sostienen* (The Webs That Sustain Us), developed through workshops in Mexico and Central America, which enables participants to map networks of care and support in contexts of vulnerability. Through a genealogy of textile experiences—from Afro-descendant quilts and Chilean *arpilleras* to the headscarves of the Mothers of Plaza de Mayo—the article analyzes how embroidery has functioned as both language and material support,*

*as well as a vehicle for memory, resistance, and denunciation in the face of colonial, patriarchal, and state violence. It argues that embroidery not only supports individual healing but also constitutes a feminist methodology and an artistic practice capable of producing knowledge, fostering affective bonds while enabling processes of resistance and transgression.*

**Keywords:** embroidery, feminist autoethnography, textile pedagogies

## Introducción

Con el propósito de estudiar el bordado como práctica artística y herramienta histórica, me propongo introducir el presente trabajo mediante una suerte de estampas autobiográficas y autoetnográficas. Para ello, tendré en cuenta que el bordado se ha visto como una vía de sostén y cuidado de vidas, particularmente de mujeres situadas en el sur global. De tal manera que las estampas funcionan como un mapa que sigue los pasos recorridos para llegar al análisis de cómo repensar, a la luz de las pedagogías feministas y el bordado, las condiciones de la vida social de las mujeres latinoamericanas.

### *Estampa 1. La crisis*

En 2019 comencé un proyecto de bordado titulado *Bordar para sanar*, con el objetivo de representar los procesos de sanación de la depresión crónica. En adición, fue importante reconocer que la depresión es una condición que se ancla también a las dinámicas que estructuran las sociedades capitalistas, patriarciales y coloniales. A su vez, fue necesario distinguir los modelos de sobreexplotación, las condiciones de desigualdad social de las mujeres y otros cuerpos feminizados, la violencia de género contra las mujeres, así como las violencias estructurales como la falta de acceso a la salud y, en particular, a la salud mental. También se consideró tanto la discriminación como las condiciones de prescindibilidad de algunas vidas, entre muchos otros fenómenos opresivos. La depresión, entonces, está ubicada en esta trama social donde las condiciones de inseguridad, vulnerabilidad de la vida, despojo, extractivismo y precariedad convergen con las prácticas de resistencia, tal es el caso del tejido colaborativo que reivindica y resignifica a quienes “habitamos” esta condición.

Los estudios feministas llevan un largo tiempo ocupándose de definir de manera compleja al cuerpo. Las feministas comunitarias, entre ellas Lorena Cabnal (2018) y Dorotea Gómez Grijalva (2012), así como agrupaciones de

defensores y defensoras de la tierra, han aportado de manera sustancial a la comprensión del cuerpo no como un ente aislado e individual, sino como un entramado complejo donde confluyen las dimensiones biológicas, psicológicas, políticas, simbólicas, sociales y culturales. En consecuencia, se ha puntualizado que el cuerpo es a la vez personal y colectivo, anclado tanto al contexto como a las dinámicas sociales en las que nos desenvolvemos.

En 2019 recibí por segunda o tercera vez el diagnóstico de depresión crónica. En ese año, por primera ocasión, me pensé como una persona neurodiversa<sup>1</sup>, lo que me llevó a hacer un recorrido hacia atrás para comprender mi genealogía e intentar entender mejor el dolor histórico que me habita. Fue en ese contexto, mientras redactaba los últimos capítulos de mi tesis doctoral *Cuerpo, violencia y transgresión. Constelaciones de mujeres que escribieron poesía durante las dictaduras en Chile y Argentina* (González Ruiz, 2020)<sup>2</sup>, que inicié los proyectos para sanar: *Escribir para sanar y Bordar para sanar*, mismos que se extendieron a otras prácticas como el dibujo. Comencé a impartir talleres y a coordinar espacios de escritura denominados Aquejarres poéticos junto con talleres de bordado para pensar el dolor y las heridas como afectos. Esta última actividad tuvo gran potencial para pensarnos en red, así como para reflexionar sobre temas como la importancia de los cuidados, los cuidados colectivos, la amistad entre mujeres, entre otros.

Esos talleres autogestivos luego se volvieron parte de una metodología multimetódica que diseñé dentro de mi estancia posdoctoral en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH), con el acompañamiento de la antropóloga feminista Martha Patricia Castañeda Salgado. La intención de la metodología se enfoca en la recuperación de la experiencia de las mujeres universitarias durante la pandemia. Asimismo, se concretó más tarde en talleres de bordado a mano que he impartido en distintos planteles de la UNAM a nivel bachillerato, licenciatura y posgrado. Lo anterior lo realicé con el objetivo de estudiar las posibilidades de zurcir el tejido comunitario a partir

1 El término neurodiversidad fue acuñado por la socióloga australiana Judy Singer en 1998 para cambiar la óptica con la que se miraba, entendía y analizaba el espectro autista. Hoy el concepto abarca otras condiciones —entre ellas la depresión, el TDAH, la ansiedad, el PAS— y es utilizado para despatologizar, así como para desestigmatizar estas condiciones. De esta manera, se reconoce la diversidad neuronal y las distintas formas que tenemos las personas de entender y percibir la vida, por lo tanto, cuestiona también el concepto de normalidad (Amador Fierros et al., 2021).

2 Con la guía y el acompañamiento de Francesca Gargallo (descanse en poder), Helena López González (CIEG) y Martha Patricia Castañeda Salgado (CEIICH-CIGU).

de las prácticas creativas que nos llevan a imaginar otros mundos posibles, otros caminos y otras prácticas más éticas con la vida de todos los seres vivos que habitamos este mundo.

En el mismo sentido, el bordado fungió como una herramienta para posibilitar la reflexión sobre el dolor emocional crónico, el tejido de mi historia de vida y el vínculo con otras mujeres que atraviesan circunstancias parecidas a las mías. El bordado también fue y ha sido una práctica para mapear mi/nuestra trayectoria del dolor y que, a su vez, propone metodologías críticas para el análisis de los fenómenos sociales. Dentro de estos fenómenos se pueden examinar la experiencia de mujeres universitarias durante la pandemia (Blazquez Graf *et al.*, 2023; González Ruiz, 2023) o las redes que sostienen la vida de mujeres diversas: de juventudes y adolescencias universitarias, de activistas en El Salvador, entre otras.

#### *Estampa 2. La muerte de la abuela*

Roberta, mi abuela materna, murió cuando yo tenía ocho años debido a un cáncer de mama que le invadió el cuerpo. Su historia volvió durante mi última crisis de depresión crónica; a partir de entonces inicié la búsqueda de su historia, la de su dolor, silencios y estrategias para sanar y sostener la vida. Mi abuela no habló del dolor, supimos del cáncer cuando se desmayó en la cocina de su casa, fue cuando vimos el enorme tumor que ya traspasaba su pulmón izquierdo. El cáncer, arropado por el silencio de Roberta, se había extendido por todo su cuerpo y no había nada más que hacer.

A partir del 2019, guiada por la historia de mi abuela, comencé mis estudios sobre el dolor y los duelos. No lo hice de manera rigurosa o disciplinaria, fue una búsqueda personal que se fue tejiendo con mis investigaciones académicas sobre la escritura de mujeres en contextos de crisis y violencias, en donde la comunicación y el feminismo construían narrativas contrahegemónicas. Asimismo, mis estudios sobre el dolor me llevaron a la escritura de distintos materiales, entre ellos diarios, poemas y ensayos que se conformaron como una memoria autoetnográfica de mi experiencia en el proceso de sanación, del tejido con otras mujeres neurodiversas, de las reflexiones en los talleres de escritura y bordado. Como explican algunas antropólogas feministas, entre ellas Mari Luz Esteban (2004), la autoetnografía feminista no se trata únicamente de un estudio centrado en el yo o en la experiencia personal, sino que explorar lo personal es

también una dimensión de estudio de lo social, cultural y político. Como apunta Virginia Romero Plana (2024)

la *glocalidad* es explorada a partir de nuestras experiencias situadas y nuestras singularidades son miradas desde el contexto cultural que nos ha moldeado y en el que estamos inmersas, yendo y viniendo de lo local a lo global, de lo individual a lo colectivo (p. 2).

Estudiar el dolor y el silencio de mi abuela me condujo, necesariamente, al reconocimiento de los caminos de sanación colectiva a partir de las prácticas creativas para el cuidado y el sostén de la vida. Mi abuela le amarraba un hilo rojo a las plantas para evitar que la plaga las consumiera, de la misma forma que varias mujeres escribieron poesía durante las dictaduras, incluso en los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE), para sostenerse y recuperar el sentido de la vida (González Ruiz, 2020). Siguiendo esta línea de resistencia, el bordado como práctica ancestral de sanación ha expandido sus dimensiones y posibilidades para volverse una herramienta creativa-política que sirve para dar testimonio de las violencias. Hay una colección de prácticas que ponen en el centro a la creatividad como herramienta que nos vincula, a la vez que disputa las formas de expresión, representación y entendimiento de la vida. La creatividad cotidiana de mi abuela y la de nuestras ancestras para sobrevivir a la violencia feminicida y estructural, desde las protestas de mujeres organizadas, hasta los círculos entre mujeres para bordar, son parte del repertorio de prácticas que proponen una genealogía de la creatividad de las mujeres en contextos de crisis y violencias.

#### *Estampa 3. Mujeres que escribieron durante las dictaduras*

Durante el 2018 viajé a Chile y Argentina para entrevistar a mujeres que escribieron poesía durante las dictaduras, todas eran sobrevivientes, en diferentes circunstancias, al terrorismo de Estado. También entrevisté a activistas, mujeres que militaron en las izquierdas de los sesenta y que sobrevivieron a los CCDTyE. Pasé cinco años de mi vida leyendo sobre violencia política sexual, también sobre poesía escrita por mujeres durante dictaduras, para quienes el lenguaje poético fue un vehículo con el que se podía disputar narraciones, imaginarios y representaciones sobre el significado de ser mujer. Recuerdo que

cuando volví del sur la gente me preguntaba si tenía apoyo psicológico para elaborar todos los testimonios que había escuchado durante años, yo no le di mucha importancia entonces, hasta que un año después caí en cuenta de cómo esos discursos habían encarnado en mi cuerpo, se hicieron carne y memoria. También me di cuenta del repertorio de estrategias sanadoras que tenían las mujeres de aquella época para sostenerse en las cárceles, en los CCDTyE, en la clandestinidad, incluso de sus métodos para cuidar de sus hijos e hijas. Una de esas estrategias de cuidado y sostén de la vida fue precisamente la escritura (González Ruiz, 2020).

Estas estampas, junto con otras que no es posible describir por los límites del texto<sup>3</sup>, son la base, el micelio, de las prácticas textiles y escriturales de los talleres de bordado y de escritura creativa. Con la impartición de dichas sesiones he intentado tejer procesos de sanación colectiva para pensar otras formas de vincularnos, de tal manera que se puedan configurar activismos no sacrificiales ni disciplinadores<sup>4</sup>, al mismo tiempo que se ensayan otras formas de pensar la vida.

En este artículo me propongo analizar algunas de las prácticas de bordado que he desarrollado en diálogo con colegas, amigas y compañeras, enfocadas en procesos de sanación colectiva, así como en la reflexión crítica sobre las condiciones sociales, políticas y culturales que nos atraviesan. Desde la perspectiva de las pedagogías feministas, estas prácticas han sido trasladadas a distintos espacios: mis clases de licenciatura en Comunicación, talleres autogestivos, actividades organizadas con instancias universitarias (como la Coordinación para la Igualdad de Género en la UNAM y las Comisiones Internas para la Igualdad de Género como la del Instituto de Geografía), al igual que experiencias compartidas con compañeras vinculadas a las pedagogías populares. El objetivo ha sido potenciar otras dinámicas de enseñanza-aprendizaje, abrir nuevas formas de pensar la escuela y explorar herramientas creativas que permitan articular

3 Aquí cabría anotar la investigación que realicé durante mi maestría en Estudios Latinoamericanos, enfocada en reivindicar y desmitificar la producción de Alejandra Pizarnik, una de las primeras poetas y pensadoras en reflexionar sobre el dolor desde la experiencia de las mujeres neurodiversas en sociedades capacitistas, capitalistas y patriarciales.

4 Durante mi investigación de maestría militaba en una organización mixta. En aquella época la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas nos movilizó de muchas maneras. Sin embargo, y en la línea de las críticas feministas a la militancia masculinizada, viví distintas violencias, entre ellas la estigmatización por hacer investigación sobre poesía y sobre una “poeta suicida”. Enfrenté muchas formas de disciplinamiento de mi cuerpo y mis afectos; solo años más tarde pude entender cómo estaba arraigada en mí esa idea sacrificial, disciplinadora, jerárquica y patriarcal de la militancia.

el cuidado, el conocimiento y la acción colectiva. Asimismo, se tiene el propósito de aportar al entendimiento de la creatividad como una herramienta política tanto feminista como ancestral, para cuidar, sostener la vida y construir las condiciones paraivismos, militancias y mundos más gozosos. Se propone que, en estos contextos alternativos, el dolor se convierta en potencia para la vinculación, la sanación y la producción de conocimientos sobre cuidados, reparación, vínculos y empatía.

Asimismo, parte de la autoetnografía feminista para el análisis de mi experiencia como una mujer neurodiversa, de mis procesos personales y de los procesos colectivos respecto a la vivencia de la depresión y las prácticas de sanación. Igualmente, estudiaré mi experiencia como facilitadora de talleres de bordado y escritura. De tal manera que, la autoetnografía feminista se vuelve una herramienta fundamental y, por supuesto, rigurosa para reconocer la propia experiencia anclada al entramado social, político y cultural. Como explica Mari Luz Esteban (2004), la descripción detallada y el análisis de la propia vivencia en contextos determinados, es también un medio para reconocer las dimensiones políticas, económicas y culturales de los fenómenos sociales, “ya que el relato de lo auto ha sido y sigue siendo una estrategia fundamental de los grupos subalternos para reformular su identidad, definida desde la otredad, y para la crítica social y cultural” (Esteban, 2004, p. 9).

Parto de algunas reflexiones en torno al dolor y a los saberes que surgen de la experiencia de transitarlo, en diálogo con las reflexiones sobre el bordado y la escritura. En un segundo momento, presentaré algunas piezas y talleres de bordado que, a la luz de las pedagogías feministas, revelan su potencial para imaginar nuevas formas de enfrentar el dolor desde los cuidados colectivos, así como los modos alternativos de vinculación y creación compartida.

### **I. Autoetnografía del dolor: notas y apuntes**

“Mi venganza no es ser feliz, es hacer manada”, eso escribí en un fanzine publicado en 2021, había algo con la frase de raíz feminista “mi venganza es ser feliz” que no me cerraba, porque la vivencia de la depresión crónica me hacía imposible transitar o ver el tránsito hacia la felicidad. A partir del 2019 comencé una suerte de estudios indisciplinados sobre el dolor, particularmente sobre la forma en que las mujeres enfrentan de diferente manera los duelos.

Desde entonces he leído literatura donde las mujeres hablan de pérdidas y muertes, de rupturas y separación, de sus heridas y depresiones, entre otras adversidades. Todas las obras que leí retoman estas temáticas de maneras muy variadas: algunas se presentan con humor; otras son poéticas, histriónicas o dramáticas; varias lo hacen a través de ficciones, incluso de ciencia ficción o relatos de viajes. Consulté ensayos, novelas, biografías, diarios y poemarios de mujeres que hablan de su dolor a través de la historia de otras mujeres. De tal manera que llevo un tiempo analizando, con empeño, todo tipo de duelos, no solo para entenderlos a la vez que entiendo mi propio proceso, sino también para aprender de los procesos de otras personas.

Además, escribí una serie de textos sobre el dolor, desde relatos, poemas y apuntes sobre el duelo, hasta una plaqueta sobre la historia de mi abuela. No se trataba de elaborar un método disciplinario o interdisciplinario riguroso acerca de la larga trayectoria del pensamiento filosófico y de la teoría feminista sobre el dolor de las mujeres, sino un estudio experiencial que partía de mi propio cuerpo. Fue entonces que, como ahondaré más adelante, comencé a dar talleres autogestivos de bordado, los cuales sentaron las bases y rutas de mis talleres que hoy, como muchos otros, ya han entrado en las agendas de las Instituciones de Educación Superior (IES).

Por aquel entonces, en el año 2020, también comencé a gestionar lo que entonces denominaba Aquelarres poéticos, donde, a través de ejercicios detonadores, las participantes escribían textos misceláneos y poéticos para hablar de distintos temas. Por supuesto, los primeros aquelarres se enfocaron en el dolor, las heridas, las rutas de sanación y las posibilidades colectivas. Como ocurrió con otras experiencias de círculos, talleres o grupos de reflexión feminista en diferentes geografías y épocas, los aquelarres nos dieron pautas para pensar las conexiones, así como los vínculos entre nuestros dolores, nuestras heridas, nuestras experiencias con la neurodiversidad, para así situar esa experiencia en un contexto de profunda vulnerabilización de la vida.

Una entrada del texto “Mi venganza no es ser feliz, es hacer manada” dice:

En mayo del 2019 estaba devastada, llevaba tres meses sumida en una oscuridad muy densa que no entendía del todo. Yo intentaba hacer mi rutina, trabajar, leer, escribir, y de alguna manera lo hacía pero siempre cargando una sombra o quizás la sombra era yo. Traía un vacío muy profundo en el pecho. En esa época aparecieron algunos de

los síntomas con los que aún lidio: temblores en las manos, angustia en la garganta, sensación de ahogo, adormecimiento de las piernas, cansancio crónico, pánico de estar en lugares públicos y lugares llenos de gente. Y sí, una pulsión de muerte muy real. Parece que está mal decirlo, que es vergonzoso o un secreto a guardar, pero es real: yo quería morirme y voy a confesar que lo intenté, poco tiempo después la psiquiatra hablaría de “conductas de riesgo” (pero esto lo contaré más adelante). Para entonces había perdido alrededor de seis kilos (González Ruiz, 2021, p. 10).

Por supuesto, conocía también la crítica feminista sobre la tristeza. Sabía la manera en que las mujeres somos condenadas socialmente a la melancolía y al dolor; la forma en que somos convertidas en dolientes permanentes, sujetas a un sufrimiento paralizante y disciplinador de nuestros afectos. A pesar de ello, me resultaba difícil reivindicar la frase “mi venganza es ser feliz”.

En ese camino re-conocí a otras compañeras neurodiversas que estaban pensando y encarnando el dolor, y que producían prácticas creativas para nombrarlo, hablar de él, pensarlo colectivamente para transformarlo en acción. Entre ellas, la poeta Anahí Zúñiga, con quien construimos diálogos para repensar la vivencia de la neurodiversidad, de la tristeza y del dolor como potencias creadoras.

En su *Teoría de la mujer enferma*, Johanna Hedva (2016) propone una reflexión fundamental para pensar el activismo de mujeres urbanas que viven con una enfermedad crónica. A partir de su experiencia en el contexto de las protestas de *Black Lives Matter*, Hedva cuestiona la definición de lo político y la acción política como aquello que necesariamente se realiza en el espacio público. Se pregunta entonces: ¿qué ocurre cuando ese espacio no puede ser habitado porque se vive con una condición que te mantiene en cama? “Escuché los sonidos de la marcha acercarse a mi ventana. Pegada a mi cama, levanté mi puño de mujer enferma en solidaridad” (Hedva, 2016, p. 12). Esta imagen abre la posibilidad de pensar otras formas de protesta para quienes vivimos con condiciones, enfermedades crónicas y/o neurodiversidades. Ello no solo modifica nuestras dinámicas cotidianas, sino también nuestras militancias y nuestras formas de manifestación. Es así que, como anticipo en el título de este artículo, el bordado ha resultado ser una herramienta eficaz para quienes

buscamos regular nuestro sistema nervioso a través del ritmo de los hilos, a la vez que nos ha servido para conformar un lenguaje artístico de la protesta que disputa el espacio público, pero también otros espacios desde donde tejemos y bordamos consignas, gritos y representaciones.

Hedva discute, en este sentido, la definición clásica de *lo político* de Hannah Arendt (2023) como una acción que se realiza necesariamente en el espacio público. Una concepción así excluiría a quienes, por enfermedad, discapacidad o neurodiversidad no pueden salir a las calles a protestar. En ese mismo texto, Hedva cita a la académica Ann Cvetkovich, quien se pregunta: “¿Qué pasaría si la depresión, en las Américas por lo menos, se pudiese rastrear a historias de colonialismo, genocidio, esclavitud, exclusión legal, segregación y alienación diaria, en lugar de a un desequilibrio bioquímico?” (como se cita en Hedva, 2016, p. 16). Yo insisto en que el desequilibrio químico no está desligado de lo demás, ya que la depresión se inscribe en historias y contextos de opresión.

Las feministas comunitarias lo tienen claro al sostener que nuestros cuerpos, anclados a una historia y a un territorio, reciben el impacto de *esta vida que nos dan*. Como señala Sara Ahmed (2015), las emociones son clave en la organización política de los grupos sociales debido a que pueden servir tanto para el control y el disciplinamiento, como para desorganizar el orden existente y abrir la posibilidad de imaginar otras formas de vida. En ese sentido, las emociones no son simples estados psicológicos individuales, sino prácticas culturales ancladas a redes afectivas. Es por ello que los sentimientos de una persona no son un asunto privado, sino un problema social, una experiencia colectiva y una relación histórica.

El dolor es movilizador, ya que puede ser catalizador de procesos creativos, es decir, de procesos que le dan sostén a la vida. Hay muchas historias sobre el dolor y las mujeres creativas. Están, por ejemplo, las condenadas y estigmatizadas por la tristeza conocidas como las “poetas suicidas”, una figura que hace referencia a una lectura patriarcal de mujeres excepcionales, aparentemente marcadas por una huella ineludible de dolor que las condena a muerte, misma que termina por borrar y despolitizar las condiciones adversas de creación para muchas de ellas, así como las violencias que enfrentaron. Por otro lado, el dolor también es acción, pienso en las diversas experiencias de las mujeres durante las dictaduras, al igual que sus estrategias para sostenerse y cuidar a otras per-

sonas mientras se encontraban bajo terrorismo de Estado: las ollas comunes, las protestas, los *performances*, la organización de mujeres en las cárceles, los testimonios de mujeres sosteniendo la vida en la clandestinidad, la escritura, la práctica textil, el remendar la ropa, el buscar casa en el exilio, entre otras (González Ruiz, 2020). La creatividad como herramienta feminista para cuidar la vida no está anclada solo a la historia del arte, sino también a las históricas prácticas de resistencia y transgresión.

Ya lo dice la escritora afrobrasileña Vilma Piedade (2021), el dolor puede ser una herramienta de vinculación y emancipación de mujeres en condiciones de vulnerabilización de la vida. La historia del dolor y la creatividad se cruzan constantemente cuando hablamos de mujeres diversas bajo el entendido que, como nos ha mostrado la metodología feminista, las trayectorias sobre el dolor y la creatividad son heterogéneas. Por ello, ambos fenómenos deben estudiarse de forma situada de acuerdo a los contextos, las condiciones, la imbricación de opresiones y la posición de cada grupo particular de mujeres en la trama social.

Este hilo conductor de reflexiones me llevó a pensar en la forma en que militamos algunas mujeres urbanas que vivimos con depresión. Como apunta Silvia Federici (2022), el activismo tiene que darnos fuerza y visión, “elevar nuestro sentido de solidaridad, hacernos conscientes de nuestra interdependencia. Ser capaces de politizar nuestro dolor, de convertirlo en una fuente de conocimiento, que nos conecte con otras personas: todo esto tiene un poder curativo. Es empoderante” (p. 140). Lo último que plantea Federici forma parte de ese camino de descubrimientos y aprendizajes que me llevó a compartir el dolor con otras mujeres a través del bordado y la escritura creativa. Politizar el dolor no solo implica reconocer cómo el capitalismo es una máquina de disipar y heridas, especialmente para quienes vivimos en contextos de violencia y precarización de la vida, sino cómo a partir del dolor se pueden tejer metodologías, al igual que pedagogías que nos encaminan a proyectos emancipatorios.

Hay algo vital que me enseñó el registro de mi vivencia con la depresión, esto es reconocer los vínculos interespecie junto con el cuidado en red como elementos fundamentales. Esos aquelarres y los primeros talleres de bordado me revelaron que éramos una comunidad de dolientes, que politizábamos el dolor mientras buscábamos construir condiciones para sanar. Reunirnos a escribir o a bordar formaba parte de un proceso de reconocimiento mutuo: vulnerables, sí, pero también con agencia y la capacidad de sostenernos unas a otras. Como

aquella poderosa consigna “la policía no me cuida, me cuidan mis amigas”, estos espacios se convirtieron en una fuente de reflexión sobre las relaciones entre mujeres, así como sobre las problemáticas que nos atraviesan.

Además, estos encuentros fueron cruciales por el contexto de la pandemia. En medio del aislamiento social, el encierro forzado y la exacerbación de múltiples violencias y problemáticas, se tejió un entramado analítico, a la vez que afectivo, para imaginar la posibilidad de mundos más dignos. No se trataba de encajar en la frase “mi venganza es ser feliz” —pues la felicidad no equivale al goce ni al placer—, sino de transitar hacia vínculos, caminos y prácticas que nos condujeran al goce colectivo y a procesos de sanación compartida.

## **II. Prácticas creativas para sostener la vida: sobre el bordado como práctica artística-política**

Sanar es político. Por aquellas fechas en que estudiaba minuciosamente el dolor y el duelo de mujeres situadas en contextos de violencia, con el antecedente de reconocer a la escritura y otras prácticas creativas como herramientas políticas para sostener la vida, encontré la palabra de la feminista Xinca Lorena Cabnal y la red de sanadoras feministas. Cabnal (2018) reconoce que las mujeres defensoras de la tierra enfrentan las consecuencias del sistema patriarcal, capitalista y colonial de manera particular, en donde afrontan las amenazas a su vida, la estigmatización y la precarización que las termina afectando también a nivel emocional. “El sistema patriarcal está sistemáticamente configurado para que muramos con cuerpo infelices” decía Cabnal en un video (Krac, 2016, 7m24s), entonces la sanación se vuelve una apuesta cósmico-política, “la sanación es un acto personal y político que las mujeres también interpretan como una forma de proteger su cuerpo y la tierra” (Cabnal, 2018, p. 5) un acto que implica el vínculo comunitario y el vínculo con otras mujeres, “sanando yo sanas tú, sanando tú, sano yo”, decía Cabnal y ponía sobre la mesa un tema que se expandirá en muchos sentido, ¿cómo se cuidan las mujeres que cuidan?, ¿cómo se sanan las mujeres que ayudan a otras a sanar?

La sanación convoca caminos para revitalizar y energizarse, para continuar en la defensa del cuerpo y la tierra con el fin de hacer frente al desgaste actual de las mujeres por las múltiples opresiones del sistema patriarcal, colonialista, racista, lesbófóbico y capitalista neoliberal (Cabnal, 2018, p. 6).

Mi ubicación geográfico-política y la de las compañeras con las que comencé los talleres de escritura y bordado es diferente a la de las feministas comunitarias. Somos mujeres urbanas, transitando las llamadas periferias, haciendo largos caminos, organizadas en luchas y movimientos feministas universitarios contra la violencia feminicida. Sin embargo, las palabras de Cabnal, como el llamado de las mujeres zapatistas a seguir vivas, nos convocan a pensar la importancia de sanar las heridas haciéndolo en conjunto. Sanar como una apuesta de las prácticas creativas.

En otros trabajos, particularmente en mi tesis doctoral, he hablado de la creatividad como herramienta feminista para sostener la vida. En ese trabajo me enfoqué en estudiar las experiencias de las mujeres, sin perder de vista que los pueblos sobrevivientes a la colonización son clave en el estudio de la creatividad como herramienta de sostén. Desde entonces me han interesado sobre todo dos prácticas que, como lo señalé en la introducción de este texto, han sido fundamentales en mi camino: la escritura y el bordado. Ambas actividades han sido provechosas para transformar el silencio, igual que el dolor, en acción. El bordado, en particular, ha sido una herramienta histórica para practicar la resistencia.

Históricamente, existe un parentesco profundo entre las prácticas textiles y la escritura. Varias autoras han reflexionado sobre ello como el caso de Tamara Kamenszain (1983) con *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, escrito durante su exilio en México, o Rosa María Roffiel (1989), escritora lesbofeminista. No es casual que usemos metáforas textiles para hablar de la escritura, tales como: “tejer un texto” o “bordar historias”.

El bordado, además, ha funcionado como soporte para narrar historias y dejar testimonios de la violencia. Desde los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, quienes comenzaron a bordar la fecha de desaparición de sus hijos e hijas, hasta los testimonios escritos por madres de víctimas de feminicidio en Ecatepec. La tela se termina convirtiendo en soporte de memoria. También existen los mensajes de auxilio escritos en etiquetas u otros artefactos, donde el bordado y la escritura se entrelazan para dar cuenta de las historias vividas en contextos de violencia, explotación y esclavización moderna. Estos gestos se transforman en acciones de memoria y de resistencia, ya que son instrumentos capaces de subvertir las narrativas hegemónicas al afirmar otras formas de decir, doler y sanar.

En ese sentido, el bordado es una de las tecnologías humanas más antiguas de la historia y un soporte lingüístico que teje un lenguaje particular. Los hilos, la tela, la aguja han sido vehículos para expresar, mostrar y tejer una memoria visual, que resulta histórica, al mismo tiempo que política, de las prácticas de transgresión y resistencia de mujeres y comunidades. Es una práctica que disputa su lugar en el terreno de las artes, al igual que del artivismo. Bordar es una práctica abierta, política, que hoy llena los espacios tanto institucionales como no institucionales (las calles, las casas, los museos, los barrios), en un gesto profundamente subversivo y de memoria.

Como lo explican Tania Pérez-Bustos *et al.* (2019), el bordado fue una práctica feminizada, pensando la feminización como parte de esta construcción de la figura mujer-objeto, un sujeto domesticado, encasillado, disciplinado. El bordado fue una forma de control de mujeres de clases sociales medias altas para adaptarse a la vida doméstica y mantenerse quietas. Fue —y aún lo es—, un oficio marcado por la explotación de mujeres racializadas. Como ejemplo de lo anterior, está el caso de las mujeres que murieron en los sismos del 1985 y del 2017 en México dentro de maquilas que presentaban condiciones de superexplotación.

Esto no borra el pasado milenario y ancestral de las prácticas textiles que, como señala Francesca Gargallo Celentani (2020a), no pueden ubicarse en un solo punto de origen, sino en múltiples puntos geográficos y culturales. Hablar del bordado, por lo tanto, implica hablar de historias en plural. Ejemplo de ello son las reflexiones sobre la importancia del bordado y de los textiles en la vida de mujeres de pueblos originarios, en comunidades indígenas y en procesos colectivos como los del movimiento zapatista en México o el pueblo Nasa en Colombia (Linares, 2018), donde las prácticas textiles no son solo parte de la identidad, sino también vehículos de expresión y memoria viva.

La historia de la feminización del bordado está atravesada por la devolución y la explotación de las prácticas textiles en el sur global. Esto se realizó mediante la exotización, la superexplotación de los cuerpos racializados y generizados, además de la relegación del bordado a espacios domésticos o residuales. La colonialidad del poder (Quijano, 2000) y de género (Lugones, 2008) también implicaron una colonialidad de los imaginarios, al imponer divisiones epistémicas desde el norte global sobre qué se considera conocimiento legítimo. En ese marco, los textiles producidos en el sur fueron clasificados

como artesanías, “trabajo manual sin valor intelectual”, algo que supuestamente solo las mujeres y los cuerpos feminizados hacen, y por ello enfrentaron una desvalorización sistemática.

Las prácticas textiles fueron vistas también como una serie de actividades donde se podía encajar de una sola vez la experiencia de ser mujer, la feminidad. De tal manera que se volvieron prácticas de control y sujeción. Como explican las autoras Pérez-Bustos *et al.* (2019), el ámbito textil contiene, sin duda, formas de opresión; sin embargo, también se ha configurado como un medio de resistencia. Así lo demuestran múltiples experiencias en las que las mujeres han recurrido a elaborar textiles para documentar conflictos, sostener la vida en medio de la guerra, escapar de la subyugación o, en otros casos, para reproducir el orden doméstico. En esa tensión, el ideal de lo femenino, vinculado a una norma de género específica, se resquebraja, lo que permite visibilizar una mirada plural sobre los sujetos feminizados, sus prácticas textiles y los espacios que ocupan (Pérez-Bustos *et al.*, 2019, p. 252).

Como pasa con otras prácticas creativas, incluyendo la escritura, el bordado también es una labor en disputa, en proceso de resignificación, de transformación. En la actualidad hablamos de cómo el bordado transforma las sujetividades, la forma de entender la colectividad y la memoria colectiva. Por esta razón, se trata de un hacer que, a la vez, nos hace y nos propone otra episteme, otra trama para entramar puntadas y vínculos.

Diversas autoras, entre ellas Tania Pérez-Bustos *et al.* (2016), han reflexionado sobre la raíz epistémica del bordado. Desde esta perspectiva, bordar no es únicamente una técnica manual, sino una forma particular de conocer y producir conocimiento, un modo de entrelazar reflexiones, experiencias y memorias en torno a problemáticas de la vida social. Tanto el hilo como la puntada, funcionan como metáforas y prácticas concretas de hilvanar saberes situados, sensibles y corporizados. Uno de los ejes centrales en las reflexiones sobre las prácticas textiles en el sur global, particularmente en América Latina, es la manera en que el bordado se convierte en lenguaje, soporte y vehículo para expresar las violencias que atraviesan a mujeres, así como a diversas comunidades y poblaciones históricamente discriminadas. Cada puntada puede transformarse en testimonio, archivo y denuncia, pero también en acto de resistencia.

Ejemplo de momentos donde el bordado se configura como una estrategia para narrar lo indecible, hacer visibles memorias silenciadas y, al mismo tiempo, tejer comunidad frente al dolor compartido son las *quilts* elaboradas por mujeres afrodescendientes en situación de esclavización. Estas experiencias muestran cómo el bordado, más allá de lo ornamental, se inscribe en una genealogía de saberes insurrectos que disputan el sentido mismo de qué se entiende por conocimiento.

Otro punto de inflexión fundamental en la historia latinoamericana son las arpillerías chilenas, que Violeta Parra definía como una *canción textil*: una canción que se borda, se teje y se cose (Mathews, 2017). En ellas, las mujeres representaron escenas de la vida cotidiana de sus comunidades y, durante la dictadura militar, las arpillerías se convirtieron en soportes de denuncia y memoria, permitiendo hablar de la vida bajo un régimen totalitario.

En la misma línea se encuentran los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, que bordaban los nombres de sus hijos e hijas desaparecidas por la dictadura cívico-militar. El pañuelo, inicialmente concebido como símbolo de reconocimiento mutuo, se volvió un emblema político. Al bordar en él los nombres de sus seres queridos, las Madres transformaron el textil en un dispositivo de memoria y en una práctica de resistencia frente al terror estatal.

### **III. Bordar para sanar: genealogía de un proyecto**

En síntesis, el punto donde se entrelazan las reflexiones iniciales es en las pedagogías. El bordado, como otras prácticas históricamente feminizadas y desvalorizadas, ha entrado en el terreno de la disputa para ser reconocido, no solo como arte y artivismo, sino también como práctica pedagógica y epistémica (Pérez-Bustos *et al.*, 2016). Desde esta perspectiva, el bordado se configura como un lenguaje, al igual que como un soporte que produce conocimiento situado, sensible y corporalizado, disputando su lugar en el campo del saber, la educomunicación y del arte.

Las prácticas textiles permiten comprender cómo el cuerpo entero participa en el proceso de conocimiento. Bordar no es únicamente un ejercicio manual, ya que se trata de un acto que compromete la totalidad del cuerpo en relación con hilos, agujas y texturas. Como advierte bell hooks (2021), una pedagogía feminista debe ser encarnada, porque el aprendizaje nunca se reduce a la transmisión

de contenidos, sino que involucra la experiencia vivida y las memorias corporales. En este sentido, el bordado constituye un espacio pedagógico privilegiado donde el cuerpo se convierte en archivo, soporte y mediador del conocimiento.

Asimismo, el acto de sostener el bastidor, muchas veces invisibilizado frente a la mano que borda, remite a la metáfora del sostén: aquello que sostiene es tan fundamental como aquello que crea<sup>5</sup>. Esta metáfora permite pensar el bordado en relación con el cuidado, a la vez que en el acompañamiento, procesos que han sido centrales en las epistemologías feministas y en las pedagogías críticas latinoamericanas. El bordado, entonces, no solo repara y denuncia, sino que también enseña y habilita metodologías pedagógicas para reflexionar sobre problemáticas sociales desde el cuerpo, así como de la colectividad. De este modo, el cruce entre bordado y pedagogía abre un horizonte fértil para pensar prácticas de resistencia, transgresión y sanación colectiva, donde la experiencia sensorial, al igual que la corporal, se vuelve una fuente legítima de conocimiento y acción transformadora.

En este recorrido por la genealogía hilvanada de memorias y prácticas que cruzan el bordado con el artivismo, la pedagogía y las resistencias feministas, quiero detenerme en el trayecto que ha tomado el proyecto *Bordar para sanar*. Como mencioné previamente, este trabajo surge en un momento de crisis personal y, a lo largo de los años, se ha ido nutriendo tanto de las teorías feministas y de la pedagogía crítica como de los propios saberes que el acto de bordar permite producir. El proyecto inició con las mujeres azules, figuras bordadas que representan la tristeza, el dolor, los cuerpos dolientes que, sin embargo, ya estaban transitando procesos de sanación. Estas mujeres, hechas de hilo azul, comenzaron a circular en distintas plataformas acompañadas de reflexiones sobre la depresión en el contexto capitalista neoliberal. La respuesta fue inmediata: recibí mensajes de otras mujeres que se identificaban con ellas y, de manera colectiva, empezamos a trazar un camino de autoexploración, además de reflexión crítica sobre nuestros cuerpos, nuestras heridas y los modos en que el dolor individual se vincula con las condiciones estructurales de la vida que habitamos.

Con el tiempo, las mujeres azules se transformaron en mujeres rodeadas de flores, bordados que representaban la potencia de la amistad y la alianza política entre mujeres, es decir, aquello que Francesca Gargallo Celentani (2020b) describe como un suelo político compartido. A partir de ahí surgieron también

<sup>5</sup> Esta reflexión surge de una lesión en mi hombro y muñeca izquierdas, es decir, en la mano que sostiene el bastidor y que parece hacer poco, pero que, en realidad, le está dando soporte y firmeza al bordado.

otras figuras como: la mujer gato y la mujer ballena, que encarnaban la interdependencia y la relación con el entorno; la mujer fuego, una abuela de trenzas largas que aludía a la sabiduría ancestral que acompaña un proyecto de escuela popular en el que las infancias tejen las trenzas de la abuela para escuchar historias de resistencia y defensa de la tierra; o la niña con pulmones vinculados a los árboles, misma que bordé sosteniendo un balón de futbol para reivindicar, tanto el derecho de las niñas y las mujeres a jugar, como la memoria de un territorio atravesado por luchas sociales y ambientales.

Este trayecto textil también se expresó en las calles. Durante la marcha del 8M de 2020 bordé más de 500 pañuelos feministas, muchos de ellos con la imagen de un corazón floreciendo que hace referencia a una consigna textil que se ancla a la fuerza vital del feminismo y a la capacidad de transformar el dolor en acción política y colectiva: juntas forecemos. Estos y los demás bordados fueron ampliando su potencia y su alcance. De las prácticas individuales pasé a los talleres de bordado, primero de manera autogestiva y, más tarde, como parte de mi proyecto postdoctoral, donde el bordado se consolidó como una metodología pedagógica feminista para reflexionar sobre el dolor, la memoria, el cuidado y la justicia social.

Desde un enfoque de autoetnografía feminista, este relato no busca centrarse únicamente en la experiencia individual, sino situar el bordado como una actividad que permite vincular lo personal con lo político. En 2021 ingresé como investigadora invitada y más adelante me convertí en becaria posdoctoral de un proyecto PAPIIT-UNAM-IV300220<sup>6</sup> centrado en analizar el impacto de la pandemia en mujeres universitarias —académicas, estudiantes y trabajadoras administrativas—. Mi papel fue coordinar talleres de autoetnografía feminista para recopilar sus experiencias durante distintas etapas. Primero se habló del encierro forzado, después de la etapa de vacunación y, finalmente, del regreso a la presencialidad. Entre 2021 y 2023 impartí varios de estos talleres, tanto en

6 Hablo del proyecto “Estrategias de intervención sociofamiliar y comunitaria ante el impacto social de la pandemia COVID-19 desde la perspectiva de género en la Ciudad de México” (Proyecto Especial DGAPA PAPIIT UNAM - IV300220). En particular desde la línea que se enfocó en problematizar la situación y las propuestas de estudiantes, académicas y administrativas de la UNAM ante el impacto de la pandemia. Esta sección fue llevada adelante por el Grupo CEIICH: Comunidades Universitarias (COMUNIV), este último coordinado por la Dra. Norma Blazquez Graf del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) y que es Responsable Asociada del proyecto, así como la actual Coordinadora para la Igualdad de Género en la UNAM, en colaboración con las doctoras Martha Patricia Castañeda Salgado y Ana Chapa Romero. A partir del 2022 realicé una estancia posdoctoral en el mismo proyecto con la investigación “Experiencias situadas de las mujeres universitarias durante los ciclos de la pandemia Covid-19”. Este estudio lo realicé en tres ejes: cuerpo, trabajo y prácticas creativas.

el marco del proyecto como en seminarios de posgrado, hasta llegar a un taller de bordado a mano presencial de un ejercicio que apliqué a lo largo de esta experiencia y que nombré como Las telarañas que nos sostienen.

El ejercicio de Las telarañas que nos sostienen parte de la historia mapuche de la arañita Llalin Kushe, quien enseñó a una niña —raptada por un hombre que la obligaba a coser sin saber cómo hacerlo— los saberes textiles para salvar su vida. Cada noche la arañita bajaba para mostrarle cómo hilar y coser, transmitiendo así un conocimiento que le permitió resistir. Esta metáfora de la arañita, que enseña y sostiene, me permitió pensar el bordado y el tejido como prácticas transgresoras, a la vez que de resistencia frente a las distintas violencias que atraviesan a las mujeres en el sur global. Como bien recuerda Francesca Gargallo Celentani (2020a), en los círculos de bordado, surgieron algunas de las primeras organizaciones feministas en México que publicaron periódicos en el país, lo cual muestra el potencial político de estas prácticas.

El taller impartido consistía en invitar a las mujeres a dibujar su propia telaraña, basándose en la forma tradicional, pero pudiendo alterarla libremente. Así emergieron telarañas en espiral, triangulares, con formas de montaña o de corazón. Inspiradas en las cartografías feministas, las participantes colocaban dentro de estas telarañas símbolos, nombres y figuras que representaban a las personas, seres vivos o prácticas que las sostenían en la vida cotidiana. De este modo, la telaraña se transformó en una representación visual de la red de cuidado de la que formaban parte y de la que necesitaban para sostenerse.

El ejercicio permitió un análisis crítico de cómo se configuran estas redes. En los talleres con mujeres universitarias aparecían con fuerza las madres, abuelas, amigas y también colectivos feministas como nodos de sostén. En cambio, cuando apliqué el ejercicio con adolescencias de un Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), las telarañas que dibujaron los hombres se mostraban casi vacías, ya que apenas aparecían ellos mismos o algún hermano mayor. Esta diferencia revela no solo la fragilidad de sus redes de cuidado, sino también las limitaciones que enfrentan las adolescencias masculinas para reconocerse como seres interdependientes. Posteriormente, cuando realicé el ejercicio con compañeras en El Salvador, observamos que sus redes estaban conformadas principalmente por mujeres de la familia y por sus organizaciones de militancia política, fundamentales para sostener la vida en medio de contextos de crisis, violencia y desaparición forzada. En todos los casos, el ejercicio de las telarañas

se consolidó como una pedagogía feminista textil, que permite reflexionar colectivamente sobre las condiciones estructurales del cuidado, la interdependencia y las posibilidades de sostener la vida en escenarios de vulnerabilidad.

### Conclusión. Tejer un cierre

Para cerrar, quiero retomar el capítulo “Enseñar lengua, enseñar nuevos mundos, nuevas palabras” de *Enseñar a transgredir* de bell hooks (2021). En ese texto, hooks relata cómo las personas africanas esclavizadas, en particular las mujeres, transformaron el inglés estándar —lengua impuesta en los procesos de colonización y esclavización— al cortarlo, mancharlo y reconfigurarlo. De ese modo, utilizaron el lenguaje del opresor para crear nuevos espacios de comunicación y resistencia, resignificándolo como herramienta de sobrevivencia, solidaridad y libertad.

Esta reflexión me lleva a pensar en el bordado como un lenguaje “atrapado” por la lógica colonial y capitalista, reducido a un lugar secundario por estar asociado a las mujeres, así como al ámbito doméstico. Sin embargo, desde las pedagogías feministas, hemos recuperado su memoria histórica y milenaria para transgredirlo, reconfigurarla y volverla un lenguaje de resistencia. Un lenguaje que, en el presente, nos permite: representar gráficamente el cuidado, al igual que el sostén de la vida; narrar el dolor emocional crónico y la depresión; y acompañar las luchas de mujeres, como las madres buscadoras, que reclaman justicia frente al terrorismo de Estado.

Así, el textil se vuelve una pedagogía tanto afectiva como política, capaz de articular lo emocional, lo gráfico y lo analítico. Combina la puntada con la escritura, el dibujo y la pintura, para tejer testimonios e imágenes de la vida en contextos de crisis y violencia, pero también para proponer lecturas críticas de los problemas sociales, al mismo tiempo que traza caminos de desarme de las lógicas del poder. En este sentido, bordar no solo es sanar o resistir, es también enseñar a transgredir, a transformar el lenguaje mismo para abrir mundos posibles.

“Siempre lloran”, esa fue una idea que me rondó la cabeza durante un tiempo, pues en los talleres de bordado y escritura siempre hay lágrimas. El penúltimo taller que impartí, en un seminario de posgrado sobre la escritura de artículos académicos feministas, incluyó un ejercicio que llamé La historia detrás de las historias. En la actividad se debía escribir todo lo excluido de la tesis, es decir, lo que está en los márgenes y silencios, aquello que la escritura académica no

permite decir, pero que nutre nuestros procesos de investigación. En ese espacio, una compañera escribió sobre la muerte de su madre y lloró. Ese llanto nos recordó que el dolor, cuando se comparte, abre posibilidades de vinculación y complicidad política. Como señala Vilma Piedade (2021), el dolor puede ser vehículo de tejidos que nos sostienen, de complicidades que hacen de lo íntimo una fuerza colectiva.

Este intento de reflexión autoetnográfica, vivida desde 2019 a la fecha, muestra cómo algunos procesos de sanación a través de prácticas creativas, en vínculo con otras mujeres, transitan entre el dolor y la depresión, pero también entre el cuidado, el activismo y la creación. Así, el bordado se confirma no solo como práctica sanadora, sino como lenguaje pedagógico y político que revela la potencia de lo afectivo. Nos recuerda que el placer, el goce y lo que denominamos *activismos gozosos* no son una evasión, sino una dimensión vital del trabajo político que rehace lo común. En esa línea, resulta interesante lo que advierte Silvia Federici (2022):

la izquierda radical a menudo no logra atraer a la gente porque no presta atención a la faceta reproductiva del trabajo político: las cenas colectivas, las canciones, las fiestas que refuerzan nuestro sentimiento de ser parte de un sujeto colectivo, las relaciones afectivas que desarrollamos entre nosotros (p. 140).

Lo que sanan las prácticas textiles y creativas no es solo el dolor individual, sino la posibilidad de reconstituir lo común, de re-tejer confianza, solidaridad y esperanza. En definitiva, bordar es sanar porque nos recuerda que no estamos solas contra el mundo. En cada puntada, al llorar, al compartir, tejemos redes de vida, de afecto y de resistencia que nos devuelven la certeza de que es posible seguir hilando mundos más justos.

Quedan muchas cuestiones abiertas en este camino, primero reconocer que, en mi experiencia, tuve las posibilidades de tejer y ser parte de una red de mujeres que, sin duda, fue un impulso en mi proceso de sanación. Además, a través de ello fui consciente de que no todas las mujeres tenemos las mismas condiciones y acceso a servicios de salud mental, a espacios de tejido y conocimiento colectivo. La creatividad no basta para sanar, necesitamos condiciones económicas, materiales, culturales y sociales dignas.

Trazar estas reflexiones desde la experiencia autoetnográfica nos da caminos para seguir pensando que las prácticas creativas como el bordado nos permiten abrir espacios para plantearnos su lugar en la genealogía de las pedagogías feministas. Con ello es posible reconocer al bordado no solo como parte del arte y el artivismo, sino como parte de las prácticas y epistemes que disputan otras formas de producir conocimientos.

Como lo he dialogado varias veces con mi amiga, la psicóloga y bordadora lesbofeminista antiespecista Itzel Cadena, son múltiples las rutas que propone el bordado para el análisis de la realidad social y de las prácticas de transgresión de mujeres diversas. De esta manera, nos encontramos con la posibilidad de repensar el tiempo y el ritmo de las prácticas textiles en contraposición con el ritmo productivista neoliberal, repensar el cuerpo como sitio de memoria, mientras que al bordado lo entendemos como un saber colectivo que tejemos y retejemos y que se contrapone al mandato de competencia, así como al del individualismo. Entre muchas más rutas y preguntas que se abren, entre ellas pensar las potencialidades y problemáticas de institucionalizar las prácticas textiles en las universidades.

Finalmente, a veces me preocupa romantizar la depresión, tanto para mí como para otras mujeres. Me preocupa presentarla como un estilo de vida, como algo deseable o incluso como una identidad; cuando ni lo es ni quiero que lo sea. Comparto mi experiencia con la depresión para politizarla, sanar y sanarnos, ser espejo y reflejo, poner en palabras algo de lo que casi no se habla. Algunas de las cosas que he aprendido en mi proceso de sanación es a cuidarme y cuidar a otras, a reconocer la importancia de nuestras redes, a transformar el dolor en un lugar de encuentro. He escrito, bordado, dibujado, pintado. La depresión atravesó mi tiempo, pero mi sanación ha sido feminista, comunitaria, colectiva. Como mencionaría Lorena Cabnal (2018), la sanación es cósmico-política, una forma de hacernos justicia en un mundo que nos quiere muertas.

## Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amador Fierros, G., Clouder, L., Karakus, M., Uribe Alvarado, I., Cinotti, A., Ferreyra, M. V., y Rojo, P. (2021). Neurodiversidad en la Educación Superior: la experiencia de los estudiantes. *Revista de la Educación Superior*, 50(200), 129-151. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-27602021000400129](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-27602021000400129)
- Arendt, H. (2023). *La condición humana*. Paidós.
- Blazquez Graf, N., Castañeda Salgado, M. P., Chapa Romero, A. C., Correa García, N., González Ruiz, S. I., Marchese, G., Mendoza Villavicencio, H., Mendoza Rosas, R. M., Castillo Guerrero, M. G., García Vega, A., Cadena Alvear, I., Cano Tinajero, C. A., Correa García, M. N., Cuadros Peña, J., y Dawn Ojeda, R. (2023). Impacto de la pandemia por COVID-19 en estudiantes, académicas y administrativas de la UNAM. En J. Chávez Carapia, N. Blazquez Graf y L. Cano Soriano (Eds.), *Una aproximación a las causas y efectos de la pandemia COVID-19 en las familias, en las comunidades y en grupos de mujeres universitarias* (pp. 163-228). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cabnal, L. (2018). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. En Minervas (Eds.), *Momento de paro. Tiempo de rebelión. Miradas feministas para reinventar la lucha* (pp. 116-134). Minerva Ediciones.
- Esteban, M. L. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bellaterra Ediciones.
- Federici, S. (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporánea*. Traficantes de Sueños.
- Gargallo Celentani, F. (2020a). *Las bordadoras de arte*. Editores y Viceversa.
- Gargallo Celentani, F. (6 de diciembre de 2020b). Me cuidan mis amigas, no la policía. *La calle es de quien la camina, las fronteras son asesinas*. <https://francescagargallo.wordpress.com/2020/12/06/me-cuidan-mis-amigas-no-la-policia/>
- González Ruiz, S. (2020). *Cuerpo, violencia y transgresión. Constelaciones de mujeres que escribieron poesía durante las dictaduras en Chile y Argentina* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México.

- González Ruiz, S. (27 de febrero de 2021). *Mi venganza no es ser feliz, es hacer manada*. [Post en Patreon]. Patreon. <https://www.patreon.com/posts/mi-venganza-no-48108384>
- González Ruiz, S. (2023). *Cuaderno de trabajo II. Escribir la Pandemia: Talleres de Conocimiento Colectivo*. UNAM. [https://www.academia.edu/126942471/II\\_Escribir\\_la\\_pandemia\\_Talleres\\_de\\_Conocimiento\\_Colectivo\\_1](https://www.academia.edu/126942471/II_Escribir_la_pandemia_Talleres_de_Conocimiento_Colectivo_1)
- Gómez Grijalva, D. (2012). *Mi cuerpo es mi primer territorio*. Brecha Lésbica.
- Hedva, J. (2016). *Teoría de la mujer enferma*. Zineditorial.
- hooks, b. (2021). *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad*. Capitán Swing Libros.
- Kamenszain, T. (1983). *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Krac, P. [Polly Krac]. (14 de noviembre de 2016). *Lorena Cabnal. Red de sacerdotisas ancestrales del feminismo comunitario en Guatemala* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6CSiW1wrKil>
- Linares, M. (2018). Comunicación para la resistencia social en Colombia y México: estrategias de lucha y organización política autónoma. En Saintout, F. (Ed.), *Comunicación para la resistencia: conceptos, tensiones y estrategias en el campo político de los medios* (pp. 243-260). CLACSO.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Mathews, D. (18 de junio 2017). IX Los viajes de Violeta Parra: entre la canción y la arpillera. *Resumen.cl*. <https://resumen.cl/articulos/ix-los-viajes-de-violeta-parra-entre-la-cancion-y-la-arpillera>
- Pérez-Bustos, T., Chocontá-Piraquive, A., Rincón-Rincón, C., y Sánchez-Aldana, E. (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Tabula Rasa*, (32), 249-270. <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>
- Pérez-Bustos, T., Tobar-Roa, V., y Márquez-Gutiérrez, S. (2016). Etnografías de los contactos. Re-flexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (26), 47-66. <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda26.2016.02>
- Piedade, V. (2021). *Doloridad*. Mandacaru.

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO.
- Roffiel, R. (1989). *Amora*. Planeta.
- Romero Plana, V. (2024). Tinta y espejos: la autoetnografía como apuesta feminista. *Revista Estudios Feministas*, 32(1). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2024v32n190813>

# ARTÍCULOS

# Humanizar los sistemas biométricos: un acto de tolerancia ante lo diferente, lo opuesto, lo singular y lo desconocido

*Humanizing biometric systems: an act of tolerance towards the different, the opposite, the singular and the unknown*

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.1832

Rosa Maribel Rojas Cuevas  
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo  
Mineral del Monte, México  
rosa\_rojas4853@uaeh.edu.mx  
ORCID: 0000-0002-8380-3372

Recibido: 28/02/2025

Aceptado: 07/10/2025

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



## Resumen

Actualmente, los sistemas biométricos son utilizados por los servicios de inteligencia y seguridad para detectar delincuentes. En la obra *Nivel de confianza* (2015) de Rafael Lozano-Hemmer se utilizó un sistema similar para que el público pudiera reconocerse en alguno de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, Guerrero, México. La apariencia de los estudiantes, quienes en su mayoría tenían rasgos indígenas, lleva a pensar si su desaparición tiene que ver con la idea racista y clasista de eliminar de la tierra todo aquello que sea diferente, opuesto o singular. En el año 2018, *Nivel de confianza* se presentó en el XII Simposio Internacional de Artes Visuales del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, lo que dio pie a que la comunidad comentara y reflexionara sobre ese crimen de lesa humanidad, así como el papel que desempeñó el Estado mexicano.

**Palabras clave:** arte de los nuevos medios, instalación interactiva, Lozano-Hemmer, sistemas biométricos, tolerancia

## Abstract

*Biometric systems are currently used by intelligence and security services to detect criminals. In Level of Confidence (2015), Rafael Lozano-Hemmer used a similar system so that the public could recognize themselves in one of the 43 missing students from Ayotzinapa, Guerrero, Mexico. The appearance of the students, who mostly had indigenous features, leads one to wonder whether their disappearance has to do with the racist and classist idea of eliminating from the earth everything different, opposite, or singular. In 2018, Level of Confidence was presented at the 12<sup>th</sup> Symposium of Visual Arts of the Institute of Arts of the Autonomous University of the State of Hidalgo, which gave rise to the community's commentary and reflection on this crime against humanity and the role of the Mexican State.*

**Keywords:** new media art, interactive installation, Lozano-Hemmer, biometric systems, tolerance

## Introducción

En el año 2018 se llevó a cabo el XII Simposio Internacional de Artes Visuales en el Instituto de Artes (IA) de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). Una de las piezas artísticas presentadas fue la instalación interactiva *Nivel de confianza* (2015a) de Rafael Lozano-Hemmer. La instalación se vincula

a la desaparición forzada<sup>1</sup> de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de la localidad de Ayotzinapa, municipio de Iguala, Guerrero, México. De acuerdo con Lozano-Hemmer, la obra se diseñó como expresión de un acto sociocultural para que el público pudiera interiorizar la búsqueda de los 43 estudiantes.

Cabe mencionar que la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa se asoció con la Masacre de Tlatelolco ocurrida en 1968, no solo por la temporalidad en la que se dieron los hechos, sino porque la violencia ejercida contra los estudiantes provino de corporaciones armadas o cuerpos de instituciones de seguridad pagados por el Estado. Así pues, al relacionar ambos crímenes de lesa humanidad se reconfiguró la construcción social de la memoria y el pensamiento colectivo sobre la violencia, el olvido y la impunidad, al tiempo que se redimensionaron los recuerdos en el tiempo al darles un sentido en el presente, así como una proyección hacia el futuro.

Artistas como Francisco Toledo, Rafael Lozano-Hemmer, Marcelo Brodsky y Ai Weiwei, al igual que grupos como Forensic Architecture, colectivo Redretro, el contingente Láser Tag, la Comisión +43, colectivos de artistas y la sociedad civil se han manifestado a través de prácticas artísticas y acciones políticas por la desaparición y muerte de los estudiantes de Ayotzinapa. Asimismo, cuestionaron lo que el entonces procurador general de la República, Jesús Murillo Karam —periodo de gestión: del 4 de diciembre de 2012 al 27 de febrero de 2015—, difundió como “verdad histórica”.

En el presente artículo solo se analizará la instalación *Nivel de confianza* con el fin de exponer la importancia de humanizar los sistemas biométricos como un acto de tolerancia ante lo diferente, lo opuesto, lo singular y lo desconocido. Para comenzar con el análisis será necesario exponer quién es y qué hace Rafael Lozano-Hemmer. Posteriormente se estudiarán las estrategias técnicas, así como las creativas, que el artista utilizó en la realización de la obra mediante un método descriptivo y cualitativo. Lo anterior se hará con la intención de reflexionar

1 La desaparición forzada se ha usado a menudo como estrategia para infundir terror en los ciudadanos. La sensación de inseguridad que esa práctica genera no se limita a los parientes próximos del desaparecido, sino que afecta a su comunidad y al conjunto de la sociedad. Por otro lado, la desaparición forzada se ha convertido en un problema mundial que no afecta únicamente a una región concreta. Estas prácticas de desaparición, que en su día fueron principalmente el producto de las dictaduras militares, pueden perpetrarse hoy en situaciones complejas de conflicto interno, especialmente como método de represión política de los oponentes.” (Organización de las Naciones Unidas-Derechos Humanos [ONU-DH], s. f.).

sobre la programación de los sistemas biométricos y la capacidad que tienen para representar prácticas de intolerancia y racismo al ser herramientas programadas.

La recepción que tuvo la instalación en la comunidad académica del Instituto de Artes se ve plasmada en las entrevistas que se hicieron a 20 estudiantes de la licenciatura en artes visuales. Del mismo modo, se refiere la entrevista que Andrea G. Cuevas le hizo al artista Lozano-Hemmer, en la cual se expone la forma en que surgió la idea de realizar el proyecto y el objetivo que persigue. Finalmente, para conocer el contexto en que se produce la obra, se revisará brevemente el artículo que escribió el doctor Tommaso Gravante entre septiembre de 2014 y 2015, mismo que se publicó con el nombre de “Desaparición forzada y trauma cultural en México: el movimiento de Ayotzinapa”.

## I. Método

### *Rafael Lozano-Hemmer, un artista de nuevos medios*

Rafael Lozano-Hemmer es un artista electrónico que nació en la Ciudad de México, pero vive y trabaja en Montreal, Canadá. Estudió Química y Física en la Universidad Concordia en Montreal, además de un diplomado en Arte. Es considerado un artista electrónico porque desarrolla instalaciones interactivas en las que se unen la arquitectura, las artes visuales y el *performance*. Uno de sus intereses es la creación de plataformas de participación pública utilizando una gran variedad de tecnologías de control. Fue el primer artista que representó a México en la *Bienal de Arte de Venecia* en el año 2007. Ha expuesto en las bienales de Sydney, Estambul, La Habana y Sevilla, al igual que en países como Singapur e India y otras ciudades como Nueva York, Valencia, Nueva Orleans, Montreal, Shanghái y Moscú. Ha ganado numerosos premios entre los que destacan un BAFTA, un Golden Nica en el Prix Ars Electronica, un premio Rave de la revista *Wired* por artista del año, una beca Rockefeller, el *Trophée des Lumières*, un Premio Internacional Bauhaus de Arquitectura, Arte y Diseño, un Premio del Gobernador General del gobierno de Canadá; además de todo lo anterior, tiene el título de Compagnon des arts et des lettres du Québec.

En la entrevista que organizó el 17, Instituto de Estudios Críticos dentro del marco del Laboratorio de Innovación Editorial y que se llevó a cabo el 16 de junio de 2021, el artista señaló que su trabajo es, más que arte público, un arte de público, es decir, un arte en el que el público es parte integral de la obra, ya sea como lector, aportador o incluso creador de la misma. Sus obras se centran

en textos literarios o críticos, y algunas han sido encargos hechos por diferentes instituciones. El artista trabaja con un grupo interdisciplinario integrado por 16 personas de siete países: México, Canadá, Alemania, Colombia, Estados Unidos, Ecuador y China. En este grupo, Lozano-Hemmer funge más como un director escénico que como un artista que trabaja entre la intersección de la arquitectura y el arte escénico. Como artista, se inspira en la fantasmagoría, el carnaval y los animatronics, sus trabajos de luces y sombras son “antimonumentos para la agencia alienígena” (Lozano-Hemmer, s.f, párr. 1).

El principal interés de Lozano-Hemmer es involucrar al público en sus obras. La mayoría de sus piezas surgen de un proceso generativo de repetición, es decir, dependen de un algoritmo o de un conjunto de instrucciones programadas para realizar una actividad determinada. Muestra de esto son algunas de sus instalaciones interactivas, que al ser de carácter textual son generadoras automáticas de poesía, para lo cual se requiere trabajar con especialistas de varios idiomas. Asimismo, este artista “crea plataformas diseñadas especialmente para la participación pública utilizando tecnologías como luces robóticas, fuentes digitales, vigilancia computarizada, muros de medios y redes telemáticas” (Lozano-Hemmer, s.f., párr. 1).

Actualmente, el artista se ha consagrado como un creador de objetos que, además de lo material, genera ideas, pues convierte en experiencias sensibles los conceptos que toma de la realidad. Para Lozano-Hemmer lo más importante de trabajar en equipo es el diálogo, la colaboración, la interdisciplinariedad y la generación de proyectos que estén fuera de control. Por otro lado, el artista elabora sus obras mediante dos métodos de trabajo. El primero consiste en diseñar una experiencia y al final desarrollar las herramientas. Claro ejemplo de esto son las obras que surgen de los encargos de instituciones públicas o privadas que solicitan al grupo interdisciplinario una pieza que conmemore algún evento. El artista y su equipo se encargan de diseñar una experiencia estética y desarrollar las herramientas necesarias para lograr que esa experiencia suceda. Muestra de ello fue la instalación interactiva *Voz Alta* (2008), la cual fue un encargo del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) para conmemorar los 40 años de la Matanza de Tlatelolco. El segundo método se basa en la experimentación pura, esto es, la realización de lecturas a partir de la observación de algoritmos y se lleva a cabo una discusión intelectual, la obra emerge de la interrelación entre arte, tecnología y ciencia, tal es el caso de la instalación *Nivel de confianza*.

### *Nivel de confianza* (2015)

En el año 2015, ante la falta de respuestas y claridad sobre el paradero de los estudiantes de Ayotzinapa, algunos artistas protestaron por la impunidad, así como por las violaciones a los derechos humanos que se dieron por la desaparición de los normalistas. Así pues, desde su práctica artística y considerando una postura política, estas personas artistas propusieron visibilizar en todo momento y lugar el rostro de los 43 estudiantes como un reclamo de justicia. Entre las obras destacadas está la instalación *Nivel de confianza* (2015) de Rafael Lozano-Hemmer. La pieza es un ejemplo de arte interactivo que refiere la impunidad que existe en torno a la desaparición de los normalistas y la inacción de la Procuraduría General de Justicia (PGJ) ante tal suceso. La instalación recurre a un sistema de algoritmos de vigilancia biométrica —Eigen, Fisher y LBPH— utilizados por fuerzas militares y policíacas para buscar individuos sospechosos, no obstante, en el caso de *Nivel de confianza* el artista utiliza el reconocimiento facial para buscar el rostro de los estudiantes desaparecidos. En entrevista con Andrea G. Cuevas, Lozano-Hemmer comenta que la idea surge con la intención de “crear una máquina cuyo único objetivo fuera buscar a los estudiantes incesantemente, desarrollando sistemas de vigilancia no para detectar sospechosos, sino al contrario, para encontrar a las víctimas” (2018, p. 1).

Si bien esta pieza se enfoca en rememorar un evento violento, no hay ninguna representación de la violencia ejercida ni de la impunidad que existe alrededor del trágico suceso. Las únicas imágenes que se presentan son los rostros de los 43 estudiantes en una pantalla digital. La cámara de reconocimiento facial invita al público a posicionarse frente a ella para que el sistema de precisión encuentre en sus rasgos faciales alguna semejanza con el rostro de los estudiantes. El porcentaje o nivel de coincidencia es lo que determina el *nivel de confianza* del algoritmo; de este modo se vinculan el acontecimiento y el título de la obra. Al respecto, Lozano-Hemmer (2018) comenta que el título está vinculado a la estadística del resultado en una búsqueda de rasgos faciales y también pretende evidenciar la incertidumbre que rodea a la tragedia al tiempo que pone en evidencia la ineptitud de las autoridades para ofrecer una respuesta a las familias afectadas.

Debido a que la instalación funciona únicamente con una cámara de reconocimiento facial, solo un participante a la vez puede interactuar con el dispositivo; no obstante, los niveles de coincidencia que arroja el algoritmo son visibles para todo el público a través de un monitor. De antemano se sabe que el sistema

nunca encontrará una coincidencia exacta con los rasgos de los estudiantes desaparecidos, ya que el 18 de agosto de 2022, el entonces subsecretario de Derechos Humanos, Alejandro Encinas Rodríguez, expuso en el *Informe de la Presidencia de la Comisión para la Verdad y Acceso a la Justicia del Caso Ayotzinapa*: “que no hay indicio alguno de que los estudiantes se encuentren con vida. Por el contrario, todos los testimonios y evidencias acreditan que éstos fueron artemeramente ultimados y desaparecidos” (Gobierno de México, 2022, p. 94).

Otra de las intenciones que tiene el artista y su grupo interdisciplinario es que el software del proyecto pueda descargarse gratuitamente desde su página web para que cualquier universidad, centro cultural, galería o institución pueda usarlo. Al distribuir y presentar la instalación en escenarios más distantes, se permite que la interacción entre el público participante y el dispositivo de la obra se potencialice, tal como sucedió en el año 2018 en el XII Simposio Internacional de Artes Visuales<sup>2</sup>, dentro del marco de la 3<sup>a</sup> Semana de las Artes, celebrado en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). Fueron, aproximadamente, unos 20 usuarios, cuya edad oscilaba entre los 18 y 22 años, quienes interactuaron con el software de reconocimiento (ver Tabla 1).

**Tabla 1. Género y edad de los usuarios que interactuaron con la instalación Nivel de confianza (2018), elaboración propia.**

Edad	Mujeres	Hombres
18	6	5
19	2	4
20	1	1
21	0	0
22	0	1
<b>Total</b>	<b>9</b>	<b>11</b>

*Nivel de confianza: la recepción y participación de la comunidad estudiantil del IA*  
 La instalación de Lozano-Hemmer se vale del concepto de ubicuidad para fomentar la participación del público en lugares más lejanos; así pues, cada vez que se activa el software de reconocimiento, el duelo colectivo se revive como una forma de mantener viva la memoria y de impedir el olvido.

2 La autora de la presente investigación gestionó con el grupo de Rafael Lozano-Hemmer la presentación de Nivel de confianza (2015a) ante la comunidad académica del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Una de las hipótesis planteadas al exhibir la pieza es que al visibilizar una y otra vez el rostro de los 43, la obra se manifestaba en el tiempo como anti-monumento, una forma de significación que responde al contexto de violencia que se vive en México. Por lo tanto, el propósito y planteamiento estético se enfocó únicamente en nombrar lo ausente como algo que sigue estando presente, contraponiéndose a la intención de los perpetradores al desaparecer a los estudiantes, tal como lo menciona el *Informe de la Presidencia de la Comisión para la Verdad y el Acceso a la Justicia del Caso Ayotzinapa*: “al filo de las 22:45 del 26 de septiembre de 2014, tras los hechos de violencia y persecución, se dio la orden de desaparecer a los estudiantes” (Gobierno de México, 2022, p. 94).

### *La recepción*

La instalación se presentó ante la comunidad académica del Instituto de Artes de la UAEH el 27 de septiembre de 2018 (ver Figuras 1 y 2). El público que asistió al simposio tuvo la oportunidad de interactuar con la obra. De los 20 usuarios que interactuaron con el software de reconocimiento, solo 12 de ellos respondieron las preguntas que se plantearon en dicha exhibición: 1) ¿qué te dejó esta experiencia?, y 2) ¿cómo te sentiste al ver los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos? El estudiante ocho, quien prefirió quedar en el anonimato, manifestó lo siguiente:

Creo que esta actividad, más que curiosa me resulta conmovedora, porque en mi caso, [el sistema] me arrojó un 43 % de similitud con uno de los desaparecidos y no solo por la cuestión física, sino que te pone a pensar en lo fácil que podría ser que tú o alguien cercano se encontrara en esa situación.

Me parece que todos debemos ser conscientes de lo que sucedió, pedir justicia por ellos y por los que aún estamos aquí. No olvidar que el caso de los 43 ya se volvió parte de nuestra historia, cuidar lo que sucedió antes y después, y buscar que esto no quede solo como un hecho, seguir la causa y buscar junto con las familias consuelo, porque no solo se fueron ellos, fuimos todos (comunicación personal, 2018).

**Figuras 1.** Registro 1 de la obra *Nivel de confianza* de Rafael Lozano-Hemmer (2018), archivo propio.



*Nota:* La instalación interactiva se presentó en el Instituto de Artes de la UAEH, dentro del marco del XII Simposio Internacional de Artes Visuales de 2018.

**Figuras 2.** Registro 2 de la obra *Nivel de confianza* de Rafael Lozano-Hemmer (2018), archivo propio.



Por su parte, la estudiante 5 expresó:

Mi experiencia fue muy extraña, sobre todo me pareció bastante increíble y desoladora por el tema que rodea esta obra. La “facilidad” con la que podemos identificarnos con algunos de los estudiantes me hace pensar que fácilmente todos nosotros podríamos desaparecer.

La situación que vivieron los estudiantes es y seguirá siendo espeluznante y horrible siempre (comunicación personal, 2018).

El estudiante 6 comentó lo siguiente:

Me parece que este ejercicio es muy importante para la sociedad, ya que, en estos días, la mayoría de las personas solo pensamos en nuestros intereses y no vemos por los demás.

De alguna forma, con este ejercicio reflexionamos sobre el acontecimiento con los normalistas que desaparecieron y vuelve este asunto a importarnos porque [está] más cerca de lo que imaginamos (comunicación personal, 2018).

En estas ideas se observa que la instalación interactiva, más allá de valerse de tecnologías de la información y la comunicación para enunciar un crimen de lesa humanidad, se plantea como una pieza artística que, desde una práctica de cultura y poder, sirve para redimensionar la construcción social de la memoria y la historia de México.

Cierto es que la memoria, a diferencia de la historia, se formula desde la interpretación colectiva de los hechos. Lo anterior se debe a que su reconstrucción nace de acciones como la creación de objetos de significado, así como de la participación ciudadana en las prácticas sociales, culturales y políticas. Esto se manifiesta en la instalación interactiva *Nivel de confianza*, que también es concebida como una forma de antimonumento o contramonumento. Sobre ello, en entrevista Andrea Cuevas le pregunta a Lozano-Hemmer (2018), si es que “¿se trata de hacer visible un acontecimiento que desde lo ‘oficial’ se quiere dejar en la opacidad?” (p. 2), a lo que el artista responde:

Hacer visible el acontecimiento es parte de los objetivos del proyecto, pero no lo es “preservar el pasado”. A estas alturas, cuando aún no sabemos el paradero de los estudiantes, es imposible e indeseable monumentalizar los hechos. Si acaso lo que deseamos es que se “personalice” la tragedia. En este sentido, me encantaría por ejemplo que Enrique Peña Nieto se viera ante este espejo biométrico y descubriera qué estudiante tiene los rasgos faciales más parecidos a los de él, para generar empatía, intimidad, una sensación de responsabilidad y parentezco [sic] (p. 2).

Sin embargo, debido a ciertas acciones relacionadas con la verdad histórica y la manipulación de las evidencias periciales, se puede suponer que el expresidente de México Enrique Peña Nieto —período de gestión: del 01 de diciembre de 2012 al 30 de noviembre de 2018—, o cualquiera de las autoridades e instituciones encargadas de investigar y perseguir los delitos de orden federal en el año 2014, ya sea el ex procurador Jesús Murillo Karam —de la extinta PGR— o Tomás Zerón de Lucio —ex director de la Agencia de Investigación Criminal—, ante la posible interacción con el sistema de reconocimiento, no tengan empatía por la desaparición de los estudiantes. La sociedad mexicana y, específicamente, los estudiantes señalan que, al interactuar con la instalación, se sienten afligidos por el hecho de la desaparición forzada, pero también se vinculan más con las víctimas. Sirva de ejemplo la respuesta que comparte el estudiante 7, quien dijo sentirse “solo, perdido, angustiado, [con] temor. Es lo único que siento al ver este rostro” (comunicación personal, 2018), mientras que el estudiante 1 mencionó:

Me provocó un poco de timidez, ya que al momento de que trataba de identificarme con uno, yo encontré a tres con un parecido [conmigo] y me inquietó un poco, no solo era uno, ¡eran 3!, y fue mucho más inquietante (comunicación personal, 2018).

Asimismo, el estudiante 4 comentó lo siguiente:

Al verme reconocido en la pantalla fue como descubrir mi muerte. El software tardó un rato en reconocer mi rostro que podría compararse [con los estudiantes desaparecidos. Así también], el cómo se tarda en encontrar un cuerpo sin vida de una persona, vi mi propio cadáver en la pantalla (comunicación personal, 2018).

### *La participación*

La recepción de *Nivel de confianza* también está relacionada con la *estética de la participación*, una tesis formulada por el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez (2005), cuyo interés se centra en encontrar en el arte contemporáneo nuevas formas de percepción que inviten al público a asumir un papel activo en la construcción del arte como una forma de manifestación y creación colectiva. Por ejemplo, durante la recepción de la instalación se dieron tres tipos de participación. La primera se produce con la interacción comunicativa suscitada entre público participante y los dispositivos que conforman la obra —la cámara de reconocimiento facial, el software instalado en un equipo de cómputo y la pantalla digital—. En este caso, la interacción depende del acercamiento físico entre la obra y el participante, ya que si éste se encuentra lejos de la cámara, se mueve o la cámara percibe movimientos faciales, es imposible que el software arroje un resultado confiable sobre la coincidencia entre los rasgos faciales.

Otro tipo de participación es la interacción social, la cual se produce también entre el usuario de la obra y el espectador de la interacción. Si bien solo una persona a la vez puede interactuar con la cámara, el resultado con los porcentajes de coincidencia termina por involucrar tanto al público pasivo como al activo. En *Nivel de confianza*, el debate se genera en torno al resultado tras comparar, clasificar o emitir juicios sobre la fisonomía. Cada vez que se activa el sistema biométrico de la instalación (ver Figura 3), se resignifica la violencia ejercida sobre los normalistas, y pensando en que pudo ser cualquiera de los participantes, se busca la reivindicación social de la justicia, tal como lo afirmó la estudiante 11:

En mi opinión, este tipo de proyectos me parecen interesantes y, a la vez, importantes debido a que las personas no logramos tener un sentimiento de empatía real con los familiares y amigos de los estudiantes. Nos olvidamos del hecho de que somos estudiantes [o] alguna vez lo fuimos y el sentimiento de lucha que existe en las mentes de cambio no es ajeno a nosotros, y como estamos acostumbrados a la desgracia, es común pensar en que fue su culpa por estar ahí.

La experiencia con esta pieza me pareció sorprendente debido a que mis rasgos los encontré en varios desaparecidos y observé los resultados de los [demás] compañeros. Puedo confirmar que debemos apoyar la lucha de justicia debido a que no somos diferentes, somos uno mismo (comunicación personal, 2018).

**Figura 3.** Registro 3 de la obra Nivel de confianza de Rafael Lozano-Hemmer (2018), archivo propio.



Por último, el tercer tipo de participación se basa en la duración de la experiencia del participante frente a la cámara, experiencia que también se relaciona con el concepto de acontecimiento y de intervención. En esta interacción, la experiencia pasa a ser de tipo performática, es decir, solo existe en el aquí y en el ahora, de modo que si no hay un participante, no sucede la obra, y dado que la intervención del usuario no deja rastros, el algoritmo del software regresa a su estado original. A lo único que aspira el objeto estético es a que el público participe de manera directa o indirecta en la construcción del mensaje o de la forma simbólica del arte (ver Figura 4).

**Figura 4.** *Registro 4 de la obra Nivel de confianza de Rafael Lozano-Hemmer (2018), archivo propio.*



## I. Resultados y Discusión

### *Humanizar los sistemas biométricos como un acto de tolerancia*

La instalación *Nivel de confianza* se ha presentado en países como Suiza, Canadá, Austria, Estados Unidos, España, Países Bajos, Japón, Estonia, Polonia, Portugal, Alemania, Reino Unido, Australia, Nueva Zelanda, Argentina y Corea del Sur. Es probable que en la gran mayoría de esas exhibiciones el porcentaje de coincidencia haya sido mínimo, incluso que el dispositivo haya emitido un mensaje de error y fallos en el sistema biométrico, tal como sucedió con algunos estudiantes del IA con rasgos caucásicos, particularmente con el estudiante 4. Aunque también hay que considerar que un error o fallo en el sistema puede deberse a varios motivos, el primero pudo ser por lo que a continuación describe el artista: “para poder hacer el programa era necesario usar muchas imágenes de cada estudiante, porque hay que ‘entrenar’ a los algoritmos para que puedan tener un perfil exhaustivo de los rasgos faciales buscados” (Lozano-Hemmer, 2018, p. 1). Al mismo tiempo, también afirma que, al no conseguir un mayor número de fotografías, el algoritmo tuvo que codificarse de acuerdo a las preconcepciones culturales del programador, siendo la persona que calibró y dirigió la máquina para que esta última tome decisiones bajo las intenciones y prejuicios de quienes la controlan.

El programador es quien determina la forma en que se lleva a cabo la intercomunicación entre el usuario y la máquina; a su vez, la intercomunicación está determinada por los cálculos matemáticos que acepta como información para los formatos de entrada y salida. Así pues, el método aleatorio con que el sistema biométrico encuentra similitudes entre los rasgos faciales de los estudiantes, así como del público participante depende de la programación con la que fue codificado el sistema y no de una respuesta definida por la máquina. Es por ello que un error o falla del sistema biométrico se atribuye completamente al programador:

El error primario de la lógica biométrica es asumir la consistencia de una identidad corporal fija y codificada culturalmente. Éste no es un error intrínseco a la tecnología, aunque responda a una condición básica de su existencia, sino un error heredado: las máquinas biométricas tienen que ser entrenadas por los científicos que las crean, las primeras categorías en las que basan su algoritmo son activadas

manualmente, y las pre-concepciones culturales de sus creadores quedan codificadas en el escáner biométrico (Labastida, 2015, pp. 16-17).

Desde esta perspectiva, el hecho de que el software se haya distribuido de manera gratuita para exhibirse en diferentes lugares del mundo ayuda a visibilizar y reconocer la desaparición forzada de los estudiantes como un crimen cometido por el Estado mexicano. La denuncia y difusión de este hecho se hacen mediante la proyección de 43 fotografías tamaño credencial de baja calidad sobre un monitor. La apariencia de los estudiantes, quienes en su mayoría tienen rasgos indígenas, también lleva a pensar si su desaparición tiene que ver con la idea racista y clasista de eliminar de la tierra todo aquello que sea diferente, opuesto o singular, sobre todo si pensamos en que aquellas personas que al no cumplir con el fenotipo del etnocentrismo dominante suelen ser discriminadas, minimizadas, descartadas, incriminadas y, en algunos casos, aniquiladas, como ha sucedido con los genocidios en el mundo. En el caso de *Nivel de confianza*, Lozano-Hemmer (2018) comenta que:

El verdadero objetivo de este proyecto, aparte de generar dinero para la comunidad afectada y aparte de continuar “haciendo presentes” a los estudiantes en los medios y en los lugares de exposición, es que el público interiorice la búsqueda, que se encuentre en cierta medida “en cada uno de nosotros” (p. 2).

Utilizar un sistema biométrico que interiorice la búsqueda de los 43 estudiantes cobra sentido al observar que “el concepto de biometría proviene de las palabras bio (vida) y metría (medida) lo que significa que los sistemas o equipos biométricos miden e identifican alguna característica propia, tanto física como de comportamiento de una persona” (Ruiz Marín *et al.*, 2009, p. 30). Ahora bien, si se considera que los sistemas biométricos, al ser programados por una persona, son susceptibles de reproducir prácticas de intolerancia y de racismo, se debe pensar en la relación que existe entre el reduccionismo biológico y el mundo de los estudios sistemáticos en materia criminal basados, principalmente, en los prejuicios socioculturales que existen alrededor de los rasgos indígenas, africanos y/o asiáticos. Al respecto, González (2024) señala que:

Los programas [de reconocimiento facial] albergan mayor error de identificación en personas de raza asiática, afroamericana o nativos americanos frente a la raza caucásica y en mujeres frente a hombres, dando lugar a falsos positivos. Las consecuencias de este sesgo pueden incluir detenciones y acusaciones erróneas (p. 504).

El médico italiano Cesare Lombroso (1835-1909) hizo sus aportaciones a la disciplina de la antropología criminal con su obra *El hombre delincuente* (1876), donde se desarrollaron diferentes teorías sobre la tipificación delincuencial. Para el criminólogo, “el delincuente es una persona con problemas que no ha llegado a evolucionar adecuadamente” (Juanico Mulet, 2023, párr. 2). Su hipótesis se basa en la teoría positivista de Darwin para clasificar criminales según las características antropológicas o formas del cráneo:

Para Lombroso los criminales presentan “estigmas” que los identifican con los humanos primitivos, como, entre otros, mayor espesor de algunos huesos, mandíbula robusta. [...] Además, la fe lombrosiana en la recapitulación es tan profunda que llega a proponer que algunos cráneos criminales muestran características que los asemejarían a algún tipo de cetáceo fósil, mientras que otras situarán a los cráneos correspondientes en un plano de similitud con los de los lémures (Da Re y Maceri, 2008, p. 110).

En el texto de Da Re y Maceri (2008) se menciona que, para Lombroso, los criminales natos son hombres de las cavernas que conviven en sociedades civilizadas y se les puede distinguir porque presentan estigmas morfológicos de una condición atávica constituyendo el “tipo criminal” (p. 100). Lombroso concibe el delito como el resultado del orden genético, el cual es posible observar en los rasgos físicos o fisonómicos de las personas (Juanico Mulet, 2023).

En la tipología de los criminales natos de Lombroso se caracteriza al delincuente loco moral, al epiléptico, al loco, al alcohólico, al histérico, al mattoide, al pasional, al ocasional, la delincuente femenina, los delincuentes pseudo-criminales, los criminaloides y los delincuentes habituales (Juanico Mulet, 2023). Si bien estas

tipologías fueron descritas hace más de un siglo, siguen estando presentes en el paradigma criminal europeo y norteamericano, principalmente porque recurren a la tesis de Lombroso al señalar que: “los pueblos no europeos [son] menos evolucionados y muchas veces [se les coloca] en el lugar casi de ancestros vivientes de la humanidad, para luego igualarlos con los criminales” (Da Re y Maceri, 2008, p. 111).

No obstante, Huertas-Díaz (2011) menciona que la teoría de Lombroso y las apreciaciones sobre razas inferiores o de segunda categoría, lejos de solucionar el tema de la criminalidad, abren la puerta a la intolerancia, la segregación y la arbitrariedad. Esto se debe, a que, al determinar quiénes son libres de caminar y quiénes no, eliminan la idea de que el individuo, para vivir en sociedad, debe seguir ciertas normas de comportamiento y las normas prescriptivas (Huertas-Díaz). Según la *Sociología criminal* (Sociología criminal) de Enrico Ferri:

El hombre está fatalmente determinado a cometer delitos por el hecho de vivir en sociedad, pues esta genera los motivos de delincuencia. De esta manera, el individuo se convierte en una marioneta conducida por los factores antropológicos, sociales y físicos, y, en efecto, se debe establecer el principio de responsabilidad social (Huertas-Díaz, 2011, p. 298).

Antes de generar un prejuicio sobre los estigmas físicos y sociales de las personas, será necesario considerar que la insociabilidad del individuo o sus características físicas muchas veces se deben a defectos congénitos, enfermedades hereditarias y hasta la mala nutrición determinada por el medio social (Huertas-Díaz, 2011). Por consiguiente, humanizar los sistemas biométricos que son utilizados para detectar delincuentes será un acto de tolerancia si desde su programación se consideran las diferentes fisionomías, sus singularidades y hasta los aspectos socioculturales de cada comunidad, pero sobre todo, si en su ejecución se promueven dos de los principios de la *Declaración sobre la raza y los prejuicios raciales* de la UNESCO (1979):

[Artículo 8.2.] En lo que respecta a los prejuicios, los comportamientos y las prácticas racistas, los especialistas de las ciencias naturales, las ciencias sociales y los estudios culturales, así como las organizaciones y asociaciones científicas, están llamados a realizar investigaciones objetivas sobre unas bases ampliamente interdisciplinarias; todos los Estados deben alentarles a ello (p. 17).

[Artículo 9.1.] El principio de la igualdad en dignidad y derechos de todos los seres humanos y de todos los pueblos, cualquiera que sea su raza, su color y su origen, es un principio generalmente aceptado y reconocido por el derecho internacional. En consecuencia, toda forma de discriminación racial practicada por el Estado constituye una violación del derecho internacional que entra en su responsabilidad internacional (p. 17).

En este sentido, el resultado que arroje cualquier sistema biométrico utilizado para identificar personas deberá ser verificable con otras técnicas de reconocimiento, ya que en la colecta de muestras o en la extracción de características físicas de un individuo pueden darse fallos o errores en el sistema. Y aunque estos errores son percibidos desde la lógica biométrica de la máquina, en realidad responden a una concepción cultural condicionada por su programador. En la actualidad, la identificación biométrica se ha vuelto cada vez más importante debido a sistemas de seguridad de alta complejidad. El uso constante de dispositivos digitales, tarjetas inteligentes, firmas electrónicas y claves personales ha reemplazado por completo los antiguos medios de seguridad, el control de acceso y la identificación personal. Se acerca el momento en que los sistemas biométricos sustituirán al Documento Nacional de Identidad (DNI) y, como se observa en las películas de ciencia ficción, los rasgos físicos podrán ser visibles a grandes distancias (Ruiz Marín *et al.*, 2009).

Cabe mencionar que algunas obras de Lozano-Hemmer se caracterizan por abordar temas de autorrepresentación mediante tecnologías de control. El autor encontró en el uso de la tecnología no solo una crítica hacia los sistemas de control, como lo son el sistema de precisión y de vigilancia utilizados en *Nivel de confianza*, sino que además, puso sobre la mesa la relación que existe entre la tecnología y el cuerpo como una forma de evidenciar la dependencia que el

ser humano tiene con la infraestructura tecnológica para subsistir en el mundo actual. Para el artista “no estamos ante tecnologías de emancipación[,] sino que estamos ante tecnologías de control” (Lozano-Hemmer, 2015b, p. 28).

Muestra de lo anterior es la obra *Tensión superficial* (1992), una instalación interactiva en la que un ojo humano persigue al público que la observa “y que en su momento fue un gran hito tecnológico porque no existía este tipo de interacción” (Lozano-Hemmer, 2015b, p. 27). La pieza se vincula a las cámaras de vigilancia, al igual que a las supuestas bombas inteligentes que toman decisiones sobre los blancos a los que van a dirigirse, al contrario de lo que sucede con *Nivel de confianza*, en donde el artista revierte el sistema de control y de vigilancia que utiliza la policía para generar un mecanismo que busca a los estudiantes. Al respecto el artista afirma:

Todos vivimos ya en un estado global de visibilidad total. Lo que hace falta son más iniciativas críticas y poéticas para la interpretación, crítica y transformación de los medios de vigilancia. A eso se aboca parte de mi obra desde hace 25 años (Lozano-Hemmer, 2018, párr. 11).

Además, menciona que *Nivel de confianza* “no es una [pieza de] protesta, es una forma de usar las investigaciones que hacemos en mi estudio [...] contra la barbarie” (Lozano-Hemmer, 2018, párr. 9). Sin embargo, por la forma en que ocurre la interacción entre la máquina y el público, lo que promueve la actividad de la instalación es la generación de una conciencia colectiva en torno al olvido, la amnesia y la aniquilación de la memoria sobre los eventos violentos, los abusos de poder, al igual que la violación a los derechos humanos ejercidos por el Estado.

En consecuencia, *Nivel de confianza* funciona como un artefacto que ayuda al público a hacer visible el duelo colectivo que enfrenta la sociedad mexicana por la desaparición de los 43 estudiantes, al tiempo que reconoce el estado traumático que dejó la Masacre de Tlatelolco, como lo manifiesta Tommaso Gravante (2018) en su artículo “Desaparición forzada y trauma cultural en México: el movimiento de Ayotzinapa”:

Además, la construcción del significado alrededor del trauma se vincula también a la dimensión emocional de las personas, en particular a emociones como la amenaza, el miedo y la inseguridad. La forma en que los sujetos interpretan sus emociones alrededor del evento traumático construye lo que Alexander (2004:10) llama estado traumático –*traumatic status*–. En el caso de Ayotzinapa, el estado traumático que emerge desde la desaparición de los estudiantes es determinado por la sensación de los ciudadanos de sentirse directamente amenazados, no solamente ellos sino también sus seres queridos (p. 18).

En el artículo de Gravante se desarrolla un análisis de tipo etnográfico que aborda las manifestaciones y movimientos sociales que se dieron entre 2014 y 2015 en solidaridad con los padres de los estudiantes desaparecidos, y se fundamenta en 70 entrevistas realizadas durante la manifestación nacional del 26 de septiembre de 2015. Partiendo de este análisis se observa que las fotografías proyectadas de los 43 normalistas en la instalación *Nivel de confianza* se fusionan con la memoria colectiva, así como al duelo por los estudiantes desaparecidos y los muertos en la plaza de Tlatelolco, pues las fechas de los aniversarios de la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa y de la Masacre del 68 son cercanas. Al ser eventos que afectaron a los mismos protagonistas, se perpetúa el estado traumático en la sociedad mexicana. Así lo indica el testimonio de un joven de treinta años que no vivió esos hechos: “A mí me recordó mucho lo del ‘68, una desgracia muy grande para el pueblo de México” (como se citó en Gravante, 2018, p. 21).

### Conclusiones

La desaparición forzada de los 43 normalistas representada en la instalación interactiva *Nivel de confianza* depende en gran medida del significado y de la dimensión afectiva en torno a la memoria y a las narraciones colectivas sobre la violación a los derechos humanos de los estudiantes en diferentes contextos de México. Asimismo, la interacción comunicativa que sucede entre el público participante y los dispositivos de la obra generan empatía con los familiares de los normalistas. Al mismo tiempo, se observa que la identificación emocional con las víctimas no depende de la proyección de imágenes de explícita violencia, pues basta con que se encuentre un parecido físico con el rostro de alguno de los normalistas.

Si bien debido al carácter efímero de la instalación se corre el riesgo de que se desvanezca en el tiempo, lo que trasciende es la experiencia estética y colectiva que invita a no repetir las mismas historias. Del mismo modo, la interacción social que se da entre el público activo y espectador de la obra promueve el diálogo en torno al significado de la memoria, de la violencia y al reclamo de justicia, sobre todo si se considera que las reflexiones expuestas surgen de la inconformidad que siente la sociedad ante la manipulación de la verdad y del impacto que ésta tiene sobre la construcción social de la identidad, de la memoria, al igual que de la historia. Así lo apunta Lozano-Hemmer al responder el cuestionamiento que hizo la autora del presente trabajo en la presentación que tuvo el artista con 17, Instituto de Estudios Críticos: ¿Crees en la escritura de la historia? Lozano-Hemmer respondió que sí: “Yo creo con mucha pasión, pero con la capacidad de contravenir [...], pues, yo creo que es muy sano creer en la escritura de la historia o de las historias, en plural” (17, Instituto de Estudios Críticos, 2021, 56m53s).

Su argumento se relaciona con la reflexión que hace Paul Ricoeur en su libro *Memoria, historia y olvido* (2008), en donde afirma que los acontecimientos y las narraciones colectivas forman parte de la historia. Ambas ideas encuentran eco en el comentario del estudiante 12, quien escribió:

me parece un proyecto muy interesante [...]. Me deja pensando en que definitivamente pudo ser cualquiera de nosotros, y es un excelente trabajo para asimilar la memoria y no dejar desapercibida la historia que todos tenemos en cuenta, pero no todos conocemos (comunicación personal, 2018).

La Masacre de Tlatelolco y los desaparecidos de Ayotzinapa han propiciado el estado traumático en el que se encuentra la sociedad mexicana, pero con ello también se ha reforzado la cohesión social. En suma, las prácticas artísticas, como *Nivel de confianza*, se establecen como un artefacto sociocultural para promover en la sociedad un cambio de pensamiento, reconfigurar sus valores y compartir los afectos que le permitan convivir en un mejor futuro.

## Referencias

- 17, Instituto de Estudios Críticos. (16 de junio de 2021). *Laboratorio de Innovación editorial con Rafael Lozano-Hemmer* [Archivo de video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=a\\_jWLWH5c-k&t=177s](https://www.youtube.com/watch?v=a_jWLWH5c-k&t=177s)
- Da Re, V., y Maceri, S. (2008). La antropología criminal de Lombroso como puente entre el reduccionismo biológico y el derecho penal. (Primera Parte). *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 3(17), 99-115. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83601705>
- Gobierno de México. (18 de agosto de 2022). *Informe de la Presidencia de la Comisión para la Verdad y el Acceso a la Justicia del Caso Ayotzinapa*. Secretaría de Gobernación. <https://www.gob.mx/segob/documentos/informe-de-la-presidencia-de-la-comision-para-la-verdad-y-acceso-a-la-justicia-del-caso-ayotzinapa>
- González, C. (3-5 de julio de 2024). Estrategias de ofuscación. Prácticas artísticas para evitar ser reconocidas [Conferencia]. *EX+ACTO. VI Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV*. Valencia, España. <https://riunet.upv.es/server/api/core/bitstreams/3180e127-838d-42c0-afde-bfb3c85b0677/content>
- Gravante, T. (2018). Desaparición forzada y trauma cultural en México: el movimiento de Ayotzinapa. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, (77), 13-28. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-14352018000200013](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352018000200013)
- Huertas-Díaz, O. (2011). Aproximaciones a la antropología criminal desde la perspectiva de Lombroso. *Revista Criminalidad*, 53(1), 293-306. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-31082011000100007&lng=en&tlang=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-31082011000100007&lng=en&tlang=es)
- Juanico Mulet, A. (18 de mayo de 2023). *Tipología de criminales según Cesare Lombroso*. PsicoActiva. <https://www.psicoactiva.com/blog/tipologia-de-criminales-segun-cesare-lombroso/>
- Labastida, A. (2015). Tercero incluido o La máquina y su doble. En Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), *Rafael Lozano-Hemmer: Pseudomatismos* (pp. 20-61). Museo Universitario de Arte Contemporáneo; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lozano-Hemmer, R. (s.f.). *Biografía del artista*. Rafael Lozano Hemmer. <https://www.lozano-hemmer.com/bio.php>

- Lozano-Hemmer, R. (2008). *Voz Alta*. Rafael Lozano Hemmer. [https://www.lozano-hemmer.com/voz\\_alta.php](https://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php)
- Lozano-Hemmer, R. (2015a). *Nivel de confianza*. Rafael Lozano Hemmer. [http://www.lozano-hemmer.com/level\\_of\\_confidence.php](http://www.lozano-hemmer.com/level_of_confidence.php)
- Lozano-Hemmer, R. (2015b). Conversación frente a una maqueta con la disposición de las obras. En Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), *Rafael Lozano-Hemmer: Pseudomatismos* (pp. 20-61). Museo Universitario de Arte Contemporáneo; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lozano-Hemmer, R. (11 de febrero de 2018). *Entrevista a Rafael Lozano-Hemmer por Andrea G. Cuevas*. [https://nanopdf.com/download/nivel-de-confianza\\_pdf](https://nanopdf.com/download/nivel-de-confianza_pdf)
- Organización de las Naciones Unidas-Derechos Humanos. (s.f.). *Desaparición Forzada*. Naciones Unidas, Derechos Humanos. Oficina del alto comisionado. [https://hchr.org.mx/cajas\\_herramientas/desaparicion-forzada/](https://hchr.org.mx/cajas_herramientas/desaparicion-forzada/)
- Ricoeur, P. (2008). *Memoria, historia y olvido* (Trad. A. N. Calvo). Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz Marín, M., Rodríguez Uribe, J. C., y Olivares Morales, J. C. (2009). Una mirada a la biometría. *Revista Avances en Sistemas e Informática*, 6(2), 20-38. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/avances/article/view/20295/21415>
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- UNESCO. (1979). *Declaración sobre la raza y los prejuicios raciales*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000039429>

# ENSAYOS CRÍTICOS

# *Scroll, click y resistencia: artivismo digital y pedagogía afectiva en la era de los memes*

*Scroll, click and resistance: digital artivism and affective pedagogy in the age of memes*

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2018

*Luis Alfredo López Cañas*

Universidad Autónoma de Querétaro

Querétaro, México

[luis.alfredo.lopez@uaq.mx](mailto:luis.alfredo.lopez@uaq.mx)

ORCID: 0000-0002-2289-4629

Recibido: 16/08/2025

Aceptado: 27/10/2025

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



## Resumen

Este ensayo crítico examina el potencial del artivismo digital como herramienta pedagógica en la enseñanza del diseño y la comunicación visual, a través del análisis de seis cuentas de redes sociales que entrelazan narrativas visuales, activismo y estrategias de alfabetización mediática. La investigación se enmarca dentro de los paradigmas de la pedagogía crítica y afectiva (Freire, 1970/2014; Giroux, 1992; hooks, 2021) y se enriquece con aportaciones recientes sobre activismo digital y alfabetización visual crítica (Blaagaard y Roslyng, 2022; Hellman y Häikiö, 2024). Se fundamenta además en la noción de *aula expandida* (Scolari, 2015 y 2021), entendida como la integración de entornos digitales con prácticas de aprendizaje tanto formales como informales.

La selección de casos se basó en su intencionalidad educativa o política, así como en la diversidad de formatos y su potencial para fomentar la reflexión crítica. El análisis se estructura en torno a tres modalidades de interacción con la enseñanza: seguimiento autónomo, integración deliberada y aprendizaje incidental; las cuales se correlacionan con tres niveles pedagógicos: formación visual extramuros, análisis crítico en el aula y utilización como recurso didáctico. El texto sostiene la imperiosa necesidad de un rol docente mediador, que sea capaz de contextualizar y resignificar estas prácticas con el fin de fortalecer la alfabetización visual, así como el pensamiento crítico, en el marco de los lenguajes culturales contemporáneos.

**Palabras clave:** artivismo digital, pedagogía crítica, pedagogía afectiva, alfabetización visual, cultura digital

## Abstract

*This critical essay examines the potential of digital artivism as a pedagogical tool in the teaching of design and visual communication through the analysis of six social media accounts that intertwine visual narratives, activism, and media literacy strategies. The study is situated within the paradigms of critical and affective pedagogy (Freire, 1970/2014; Giroux, 1992; hooks, 2021) and is further enriched by recent contributions on digital activism and critical visual literacy (Blaagaard & Roslyng, 2022; Hellman, & Häikiö, 2024). It is also grounded in the concept of the expanded classroom (Scolari, 2015, 2021), understood as the integration of digital environments with both formal and informal learning practices.*

*The selection of cases was based on their educational or political intent, as well as on the diversity of formats and their potential to foster critical reflection. The analysis is structured around three modes of interaction with teaching: autonomous engagement, deliberate integration, and incidental learning; each correlated with three pedagogical levels: extramural visual formation, critical analysis in the classroom, and the use of digital resources as didactic material. The essay argues for the urgent need of a mediating teaching role capable of contextualizing and re-signifying these practices in order to strengthen visual literacy and critical thinking within contemporary cultural languages.*

**Keywords:** digital activism, critical pedagogy, affective pedagogy, visual literacy, digital culture

### **Introducción. El scroll como gesto político**

Dentro del aula universitaria, es habitual observar a los estudiantes realizando un desplazamiento táctil sobre la superficie de sus dispositivos móviles, un gesto que, a primera vista, podría parecer trivial. Sin embargo, esta acción, que se manifiesta con una precisión casi coreográfica, trasciende su naturaleza mecánica y se presenta como una práctica cultural impregnada de significados profundos. El scroll no se limita a ser una técnica de navegación digital; se configura como un medio contemporáneo de acceso a la cultura, una estrategia de curaduría de contenidos y un mecanismo para la construcción de la identidad, todo ello enmarcado en la performatividad de lo cotidiano. En determinados contextos, este gesto puede incluso transformarse en un acto de resistencia simbólica y en una herramienta para la edificación de saberes colectivos, evidenciando su relevancia en la dinámica social y cultural actual.

El presente ensayo se posiciona en la confluencia del activismo digital, la pedagogía crítica y la cultura visual hipermedial, con el objetivo de investigar cómo diversas plataformas digitales —incluyendo TikTok, Instagram, así como cuentas colectivas y personales— están emergiendo como espacios significativos para la pedagogía afectiva, al igual que para la intervención política. A través de un análisis detallado de seis cuentas seleccionadas que integran arte, crítica y educación, se propone una reflexión sobre la manera en que las prácticas digitales no solo median discursos sociales, sino que también constituyen formas válidas de producción de conocimiento y acción cultural contextualizada (Jenkins *et al.*, 2013; Manovich, 2005).

Autores como Freire (1970/2014), hooks (2021) y Giroux (1992, 2019) plantean que la educación emancipadora requiere un diálogo crítico que reconozca la experiencia y el afecto como dimensiones centrales del aprendizaje. En paralelo, Jenkins (2008) y Manovich (2005) explican cómo las culturas participativas y la estética del *remix* reconfiguran las prácticas expresivas, mientras Scolari (2015, 2021) aporta el concepto de *ecología de medios* para comprender la hibridez cultural que se despliega en entornos digitales. Este entramado teórico sustenta la hipótesis central del ensayo: que las narrativas digitales efímeras y virales son vehículos de alfabetización visual ampliada, al mismo tiempo que aprendizajes rizomáticos con alto potencial crítico.

Es así como, en la última década, el activismo digital ha sido conceptualizado como un fenómeno eminentemente conectivo y afectivo, en el que el cuerpo (y su performatividad mediada por la pantalla) se presenta como un eje central de interpellación política y de articulación comunitaria (Blaagaard y Roslyng, 2022). Simultáneamente, la cultura del meme resignifica los modos de circulación del sentido, la agencia ciudadana y las dinámicas de deliberación pública, incorporando el humor, la ironía y la crítica como estrategias de movilización simbólica, así como de producción discursiva (Mihăilescu, 2024).

### I. Criterios y enfoque de análisis

Aunque el presente trabajo no constituye un estudio empírico formal en sentido estricto, su estructura responde a un enfoque cualitativo-interpretativo, orientado a los procesos de construcción de significado y las prácticas discursivas en entornos digitales. La decisión de prescindir de un diseño de investigación empírica se basa en el objetivo central de comprender los procesos culturales y pedagógicos emergentes, más que en la verificación de hipótesis mediante instrumentos cuantitativos. Como afirma Freire (2008), “no hay docencia sin investigación ni investigación sin docencia” (p. 30); así, el ejercicio reflexivo aquí planteado se sitúa en el ámbito de la indagación crítica sobre prácticas sociales y mediáticas.

Aun sin recurrir a técnicas formales de levantamiento de datos, el análisis se sustentó en una sistematización rigurosa de la información, basada en la observación estructurada y la categorización de contenidos conforme a parámetros previamente establecidos. Se realizó una selección intencionada de seis cuentas activas en el periodo comprendido entre enero de 2022 y diciembre de 2024,

asegurando la coherencia temática en torno al artivismo digital, al igual que a la pedagogía crítica. Los criterios de inclusión considerados fueron los siguientes:

- a) la importancia estratégica en la generación de contenido visual orientado a objetivos educativos o políticos;
- b) la diversidad de formatos empleados, tales como memes, *reels*, micro-*performances* e infografías;
- c) el alcance e interacción con audiencias pertenecientes tanto al sector juvenil como al ámbito académico; y
- d) la capacidad para promover la reflexión crítica en contextos educativos tanto formales como no formales.

El procedimiento analítico se estructuró a partir de una observación comparativa y una categorización temática metódica, lo que permitió identificar ejes recurrentes tales como la resignificación de símbolos visuales, la utilización de la ironía como estrategia pedagógica, la hibridación entre elementos de la cultura popular y el discurso educativo, así como la construcción de afectos en entornos digitales. Como afirma hooks (2021), “el pensamiento crítico es el principal ingrediente que abre la posibilidad del cambio [...]; sin la capacidad de pensar de manera crítica sobre nosotras mismas y nuestras vidas nadie puede avanzar, cambiar, crecer” (p. 260), este principio metodológico orientó la interpretación de las narrativas visuales y afectivas presentes en las cuentas seleccionadas para el análisis.

En relación con la especificidad de la plataforma seleccionada, se privilegió el análisis de contenidos originados en TikTok, dada su naturaleza predominantemente audiovisual, su lógica algorítmica orientada a la captación de la atención y su elevada penetración en segmentos etarios jóvenes. En términos teóricos, Scolari (2021) describe las interfaces como parte de un ecosistema y propone analizarlas desde un modelo ecoevolutivo para identificar un conjunto de leyes emergentes. En este sentido, la elección de TikTok obedece a su potencial para la indagación de pedagogías visuales y afectivas. Sin embargo, se incorporaron observaciones complementarias en Instagram, con el propósito de contrastar las dinámicas de interacción y los procesos de transferencia de contenido entre ambas plataformas.

A pesar de las diferencias observadas en cuanto al número de seguidores, el enfoque temático y el grado de formalidad pedagógica entre las cuentas examinadas, dichas cuentas convergen en la utilización de estrategias visuales y narrativas orientadas a promover procesos de alfabetización visual expandida, así como al desarrollo del pensamiento crítico. Bajo esta premisa, Giroux (1992) sostiene que

los maestros deben ubicar las nociones de crítica y conflicto en el centro de sus modelos pedagógicos [...] para desarrollar una comprensión del papel que desempeña el poder al definir y distribuir el conocimiento y las relaciones sociales que median la escuela y la experiencia en el salón de clases (p. 91).

Esta perspectiva fundamenta el interés de la presente investigación en articular el análisis cultural con la praxis educativa. Ya sea desde el activismo político, la crítica cultural, la educación comunitaria o el humor didáctico, las experiencias visuales analizadas contribuyen a procesos formativos interrelacionados con el diseño, la comunicación visual y la educación crítica. De tal manera que, se evidencia la potencialidad de estos recursos para incidir en la construcción de subjetividades críticas y en la transformación de los marcos interpretativos tradicionales.

Al definir los criterios metodológicos, así como el enfoque interpretativo, es imprescindible situar el análisis en un marco cultural y educativo contemporáneo que posibilite la comprensión de las transformaciones epistemológicas inherentes al aprendizaje en la era digital. La educación actual se inscribe en un entorno caracterizado por la convergencia de múltiples lenguajes semióticos, la inmediatez y la ubicuidad de la información, así como por la participación activa y colaborativa de los sujetos en la construcción y circulación de saberes. En este escenario, los espacios digitales se configuran como aulas expandidas, a la vez que dinámicas, en las que las interacciones mediadas por imágenes, sonidos y narrativas efímeras se articulan con los procesos de formación visual, crítica y afectiva, promoviendo nuevas modalidades de apropiación y producción de conocimiento. Este panorama se articula con la evolución reciente del campo de estudio relativo al activismo digital en redes sociodigitales, la cual ha sido

caracterizada por la diversificación de los repertorios de acción colectiva, la ampliación de los actores involucrados y la complejización de las mediaciones comunicativas de entornos en la red (Castillo-Esparcia *et al.*, 2023).

## **II. Lenguajes emergentes y pedagogía crítica: lo digital como *aula expandida***

La educación contemporánea ha evolucionado más allá de los confines tradicionales de las aulas físicas y de los recursos didácticos convencionales como los libros y las pizarras. En la actualidad, nos encontramos inmersos en una cultura hipermedial, caracterizada por la circulación del conocimiento a través de una diversidad de formatos, lenguajes y plataformas. Este entorno digital permite a los estudiantes acceder a saberes, emociones e identidades de manera inmediata. En este contexto, es imperativo reconsiderar el proceso educativo, no como un acto de transmisión unidireccional de información, sino como una construcción rizomática, situada y participativa. Este enfoque debe estar en diálogo con los lenguajes emergentes que predominan en el ámbito de las redes sociodigitales y el arte digital, promoviendo así una experiencia de aprendizaje más inclusiva y dinámica.

Desde la perspectiva de la pedagogía crítica, Paulo Freire (1970/2014) enfatiza la imperiosa necesidad de concebir el conocimiento como una práctica dialógica que emana de la experiencia vivencial del sujeto. En este contexto, bell hooks (2021) retoma y contextualiza esta noción en el aula contemporánea, considerándola un espacio de emancipación donde el proceso de aprendizaje se entrelaza con dimensiones sensibles, afectivas y políticas. La incorporación de elementos artísticos, la ironía, el juego y la *performance* en el ámbito educativo se manifiesta como una forma de resistencia ante el orden disciplinario hegemónico, tal como lo argumenta Henry Giroux (1992). Esta intersección entre pedagogía, arte y crítica social sugiere un enfoque educativo que desafía las estructuras tradicionales, promoviendo de esta manera una praxis transformadora.

Henry Jenkins (2008) introduce el concepto de *cultura participativa* para caracterizar las dinámicas mediante las cuales los usuarios, en particular los jóvenes, generan, distribuyen y reconfiguran contenidos como una forma de involucramiento tanto cultural como político. Esta lógica de participación se entrelaza con lo que Lev Manovich (2005) denomina la *estética del remix*, que

encapsula gran parte de las prácticas expresivas contemporáneas. Esta estética se fundamenta en la recontextualización de elementos preexistentes, transformándolos en nuevos discursos que a menudo están impregnados de ironía, crítica o resistencia.

Desde el enfoque de la alfabetización visual crítica, no es suficiente identificar la circulación de imágenes y narrativas, debido a que se hace imprescindible una mediación pedagógica que articule la lectura de imágenes con una producción situada, permitiendo así integrar la experiencia estética, el análisis de las relaciones de poder y la asunción de responsabilidad social (Hellman y Häikiö, 2024). Este planteamiento implica un desplazamiento desde una perspectiva centrada en la decodificación técnica hacia prácticas reflexivas y éticas orientadas a la creación, reutilización y resignificación de contenidos digitales.

La intersección entre los ámbitos estético, político y educativo se manifiesta de manera significativa en el fenómeno del artivismo digital, el cual se define como una práctica artística que se desarrolla en el entorno virtual con el objetivo de propiciar transformaciones sociales (Escobar y Aguilar, 2019). En este contexto, el aula se reconfigura como un nodo dentro de una red ampliada, en la que se generan saberes a través de un diálogo dinámico con narrativas virales, formatos efímeros y lenguajes híbridos que cuestionan y desafían las estructuras convencionales del conocimiento.

La intersección entre cultura digital, pedagogía crítica y prácticas artivistas está transformando radicalmente los modos de producción y circulación del conocimiento en la actualidad. Los entornos hipermediales no solo diversifican o amplían los lenguajes expresivos, sino que también propician la emergencia de nuevas modalidades de aprendizaje colaborativo, fundamentadas en la participación activa, la dimensión afectiva y la construcción colectiva de sentido. En este contexto, tanto docentes como estudiantes se configuran como sujetos activos dentro de una ecología educativa ampliada, en la que el diálogo, la empatía y la reflexión crítica se articulan estrechamente con los procesos creativos. Así, el artivismo digital y la cultura del *remix* se constituyen en auténticos laboratorios epistemológicos y pedagógicos, al conjugar la agencia política con la experimentación estética, así como con la alfabetización visual, promoviendo prácticas educativas orientadas a la transformación social y la resignificación de los saberes.

De este modo, la transición de los lenguajes emergentes hacia los paradigmas pedagógicos no implica una discontinuidad, sino más bien una profundización conceptual y metodológica. Es en la convergencia entre lo crítico, lo afectivo y lo tecnológico donde se articulan, a la vez que se configuran, los nuevos horizontes para la enseñanza y el aprendizaje en contextos digitales, posibilitando la emergencia de prácticas educativas más complejas, integradoras y situadas.

### **III. Secuencia didáctica: del *scroll* a la resistencia**

La implementación pedagógica resultante de este enfoque se constituye como un proceso multimodal, crítico y afectivo, dirigido a la formación de subjetividades visuales competentes en el análisis, la reinterpretación y la producción de discursos en contextos digitales. A continuación, se presenta una secuencia didáctica de carácter flexible, que puede adaptarse a diversos contextos educativos en los campos del diseño, la comunicación visual y la educación artística. Esta propuesta toma como eje articulador el tránsito simbólico entre las acciones de desplazamiento (*scroll*), selección (*click*) y resistencia, entendidas como prácticas significativas en la construcción de sentido y en la interacción crítica con los entornos digitales.

#### *Observación y curaduría del entorno digital (scroll)*

La primera fase implica la exploración y selección de contenidos digitales disponibles en plataformas como TikTok o Instagram, fundamentándose en criterios relacionados con la intención comunicativa, así como con consideraciones estéticas y éticas. De esta manera, el *scroll* deja de constituir un gesto pasivo para convertirse en una estrategia de observación crítica, mediante la cual el estudiante es capaz de identificar patrones temáticos recurrentes, así como estrategias visuales y narrativas orientadas a generar impacto emocional.

Posteriormente, el docente orienta la actividad mediante la formulación de preguntas detonadoras, que promueven la reflexión y el análisis crítico por parte de los estudiantes: ¿qué discursos o imaginarios se reproducen en los contenidos que consumimos cotidianamente?, ¿cuáles son los recursos visuales o sonoros que contribuyen a la eficacia persuasiva de estos mensajes?, ¿qué respuestas emocionales o constructos cognitivos suscita en nosotros, en calidad de espectadores?

Este ejercicio se fundamenta en la pedagogía crítica de Freire (1970/2014), quien plantea que todo proceso educativo debe partir de la comprensión crítica de la realidad vivida, previa al dominio formal del lenguaje escrito, orientando el proceso educativo hacia la interpretación reflexiva y consciente de los mensajes visuales. De este modo, se privilegia el desarrollo de una mirada crítica que antecede y enriquece la decodificación textual, promoviendo la formación de sujetos capaces tanto de analizar como de comprender los contextos socio-culturales que subyacen a las representaciones visuales.

#### *Análisis y resignificación colaborativa (click)*

El segundo momento favorece la reflexión colectiva y la resignificación crítica de los materiales analizados. Desde la perspectiva de la pedagogía afectiva propuesta por hooks (2021), se pretende que los estudiantes articulen sus percepciones y experiencias emocionales en relación con los contenidos abordados. De esta forma, se favorece la construcción de un espacio dialógico horizontal en el que las diferencias sean valoradas como oportunidades para el aprendizaje colectivo.

En este contexto, el *click* se concibe como un acto de compromiso y participación activa, que implica la adopción de una postura crítica frente a los contenidos visualizados y compartidos. Considerando lo anterior, en pequeños grupos, los estudiantes pueden desarrollar mapas conceptuales, guiones estructurados o collages digitales que sinteticen y representen visualmente sus hallazgos, evidenciando de manera articulada las interrelaciones entre los ámbitos de la estética, la política y la educación.

#### *Producción y difusión de piezas críticas (resistencia)*

La tercera fase culmina con la producción de obras artivistas digitales (tales como videos, *reels*, memes, microperformances o narrativas visuales) orientadas a problematizar los discursos hegemónicos y a articular propuestas alternativas fundamentadas en principios éticos, inclusivos y creativos. Esta fase materializa el paradigma del *aula expandida* (Scolari, 2016) y la *cultura participativa* (Jenkins, 2008), al posicionar el aula como un nodo dinámico de producción cultural y de construcción colectiva del conocimiento.

En esta etapa, la resistencia se materializa a través de la praxis creativa, ya que los estudiantes no se limitan a la recepción pasiva de información, sino que asumen un rol protagónico como agentes activos en la esfera digital al intervenir

y reconfigurar el entorno virtual. De este modo, contribuyen a la resignificación de la red como un espacio dinámico de construcción de conocimiento y de transformación social (ver Tabla 1).

**Tabla 1.** *Síntesis metodológica del enfoque “Scroll, Click y Resistencia” (2025), elaboración propia.*

Momento	Acción central	Paradigma pedagógico	Resultado esperado
<i>Scroll</i>	Observación crítica de contenidos digitales.	Pedagogía crítica (Freire).	Lectura visual y conciencia del discurso mediático.
<i>Click</i>	Diálogo y resignificación colectiva.	Pedagogía afectiva (hooks).	Comprensión empática y pensamiento colaborativo.
<i>Resistencia</i>	Creación y difusión de piezas artivistas.	Aula expandida (Scolari, Jenkins).	Producción crítica y transformación simbólica.

*Nota.* Elaboración propia a partir de los aportes teóricos de Freire (1970/2014), hooks (2021), Scolari (2016) y Jenkins (2008). La tabla resume los tres momentos de la secuencia didáctica planteada en el presente apartado, que vinculan observación crítica, reflexión afectiva y producción creativa dentro del paradigma de la pedagogía crítica y expandida.

#### **IV. Reels, memes y protesta: prácticas digitales como artivismo situado**

Este análisis se fundamenta en la observación sistemática de seis cuentas activas durante el periodo comprendido entre enero de 2022 y diciembre de 2024, seleccionadas en virtud de su afinidad temática con el artivismo digital y la pedagogía crítica. A pesar de presentar divergencias en cuanto a formato, perfil de audiencia y registro discursivo, todas ellas convergen en la implementación de estrategias comunicativas que articulan ironía, denuncia y participación colectiva. Más allá de la mera descripción de casos particulares, el objetivo central radica en identificar regularidades en el empleo de lenguajes visuales (tales

como *reels*, memes, infografías y microperformances) como vehículos para el aprendizaje y la resistencia cultural. A partir de ello, las prácticas examinadas posibilitan una comprensión más profunda de las redes sociodigitales como espacios de formación estética, afectiva y política.

En el contexto de la cultura digital contemporánea, los *reels*, memes y microperformances audiovisuales se configuran como dispositivos privilegiados de articulación simbólica y política. Estos lenguajes efímeros, sustentados en la lógica de la economía de la atención y en dinámicas de circulación viral, operan como formas emergentes de expresión colectiva que condensan elementos de ironía, afectividad y crítica social. Su potencia pedagógica radica en la capacidad de suscitar procesos de pensamiento a partir de la inmediatez, resignificando la experiencia visual cotidiana como un acto de reflexión y agencia social.

Desde una perspectiva fundamentada en la pedagogía crítica, estas prácticas pueden ser conceptualizadas como manifestaciones de alfabetización visual expandida, en las cuales la audiencia asume un rol de intérprete activa y co-constructora de significado en relación con su entorno sociocultural. Tal como sostiene Freire (2003), “la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra” (p. 94); en el contexto de los entornos digitales contemporáneos, esta lectura del mundo se traduce en la capacidad de decodificar y analizar críticamente los discursos subyacentes presentes en imágenes, *hashtags* y expresiones corporales que circulan en las plataformas digitales. De este modo, el *scroll*, así como el *click*, se resignifican como prácticas de lectura crítica y posicionamiento ético ante el incesante flujo de información digital.

Los memes, por ejemplo, se han convertido en un lenguaje social de resistencia. A través de ellos se articulan prácticas discursivas que, a través de la parodia, la exageración y el humor, posibilitan la deconstrucción de jerarquías, la denuncia de injusticias y la ironización de la autoridad institucional. En términos políticos actuales, la memética digital funciona como un dispositivo de agencia y participación ciudadana que reconfigura el espacio discursivo público, posibilitando la emergencia de repertorios de acción tanto afectiva como conectiva (Mihăilescu, 2024).

Manovich (2005) desarrolla la lógica que sustenta lo que denomina la *estética del remix*, entendida como una práctica cultural basada en la recombinación creativa de materiales preexistentes. Bajo esta premisa, explica que la cultura del ordenador “consiste en la selección y combinación de elementos preexis-

tentes, y demuestra también el auténtico potencial que tiene dicha lógica para crear nuevas formas artísticas" (p. 190). En este proceso, la creatividad adquiere una dimensión política, en tanto que la imagen aparentemente trivial es resignificada y convertida en un mensaje disruptivo.

Los *reels* y videos cortos constituyen espacios de micro-narrativas pedagógicas en los que confluyen la performatividad, el *storytelling* y el activismo visual. Mediante la articulación sincrónica de cuerpo, texto y sonido, estos formatos posibilitan la transmisión de emociones e ideas que promueven la reflexión crítica y la acción colectiva. En consonancia con lo planteado por hooks (2021), quien sostiene que "cuando el eros está presente en el contexto de aula, es seguro que va a florecer el amor" (p. 255), y es aquí donde la producción de contenido audiovisual desde una perspectiva crítica puede entenderse como una práctica de cuidado, además de una intervención afectiva sobre lo social. Así, estas piezas, cuando se generan desde la empatía y la colaboración, funcionan como aulas efímeras en las que el aprendizaje se produce a través del diálogo visual y la coconstrucción de significados.

El activismo digital, entendido como una práctica creativa que une arte, política y pedagogía, condensa el potencial educativo de estos formatos. Escobar y Aguilar (2019) explican que "el activismo forma parte de la cibercultura de dos formas: como expresión de las luchas y como estrategia de comunicación de los movimientos" (p. 147). De esta manera, los *reels*, memes y demás manifestaciones de la *cultura participativa* funcionan como espacios de resistencia situada, donde los sujetos reapproprian los lenguajes mediáticos para expresar disenso, generar conciencia y construir comunidad.

Este tipo de producción visual no reemplaza la educación formal, sino que la complementa al diversificar los modos de aprendizaje, percepción y comunicación en el contexto de un *aula expandida*. La apropiación crítica de estos recursos posibilita la integración de prácticas digitales en los procesos educativos, favoreciendo el desarrollo de la creatividad y el pensamiento crítico. En una dimensión más profunda, tales prácticas constituyen ejercicios de lectura del poder y escritura de la esperanza, en los términos propuestos por Giroux (1992), donde la acción pedagógica se articula con la praxis política.

En este panorama, las prácticas digitales contemporáneas no solo configuran formas de expresión cultural, sino también entornos de aprendizaje afectivo y espacios de resistencia simbólica donde confluyen arte, activismo y pedagogía.

Los lenguajes virales, los formatos breves y la ironía visual funcionan como dispositivos de mediación educativa que articulan la emoción con la crítica, al igual que la estética con la ética. Para comprender de qué modo estos procesos se manifiestan en distintos niveles de interacción (desde la educación informal hasta la acción política digital), el siguiente apartado propone una reorganización interpretativa de los casos analizados, distinguiendo dos núcleos temáticos: uno centrado en las prácticas educativas y culturales, que despliegan pedagogías afectivas y horizontales; y otro orientado a las intervenciones políticas y sociales, donde la ironía, la denuncia y la empatía operan como estrategias de resistencia simbólica. Esta clasificación permite observar cómo la secuencia “*Scroll-Click-Resistencia*” se traduce en dinámicas concretas de formación crítica y acción ciudadana en el entorno digital contemporáneo.

#### **V. Aplicación didáctica y modelo metodológico: *Scroll-Click-Resistencia***

La secuencia metodológica *Scroll-Click-Resistencia* trasciende la mera enumeración de acciones en el entorno digital, constituyéndose como una arquitectura de aprendizaje situado. Dentro de esta secuencia, la observación crítica, la reflexión afectiva y la producción simbólica se configuran como dimensiones interrelacionadas del pensamiento visual contemporáneo. En el ámbito pedagógico, este modelo posibilita que el docente actúe como mediador entre la *cultura participativa* y la educación formal, reconceptualizando el aula como un espacio experimental de resignificación crítica. Con el fin de exemplificar la operatividad de este enfoque, los casos analizados se agrupan a continuación en dos ejes temáticos: 1) el ámbito educativo y cultural, caracterizado por la preeminencia de enfoques pedagógicos afectivos, así como metodologías experimentales; y 2) el artivismo político y la resistencia social, en los cuales el gesto creativo se transforma en una intervención pública, a la vez que en una manifestación de crítica ciudadana.

##### *Educación y cultura: pedagogías afectivas y horizontales*

Las prácticas reunidas en este eje (@museodelosmuseos, @vidasincole y el proyecto educativo de Carlos Vig desarrollado en su cuenta @profecarlosvig)<sup>1</sup> evidencian un desplazamiento paradigmático en los modelos de enseñanza,

<sup>1</sup> El periodo de observación de todas las cuentas comprende de enero de 2022 a diciembre de 2024. Todos los perfiles son públicos tanto en TikTok como en Instagram.

orientándose hacia enfoques colaborativos, sensibles y desinstitucionalizados. En particular, @museodelosmuseos emplea el meme como dispositivo semiótico para deconstruir los códigos de autoridad y legitimidad que estructuran el campo artístico. Mediante el recurso del humor y la ironía institucional, esta cuenta articula una pedagogía del desmontaje que, en términos freireanos, habilita la posibilidad de leer el mundo antes que limitarse a reproducirlo (Freire, 1970/2014). Su potencial educativo reside en la capacidad de visibilizar y problematizar las jerarquías inherentes al discurso museal, transformando la crítica cultural en un proceso de aprendizaje colectivo y reflexivo.

Por su parte, @vidasincole se configura como un laboratorio de pedagogías afectivas en el que madres, hijas e hijos exploran la libertad y el juego como vectores fundamentales del aprendizaje. Los videos, así como los microrelatos audiovisuales que produce, ejemplifican lo que hooks (2021) conceptualiza como *espacios de aprendizaje amoroso*, mismos que hacen referencia a contextos en los que el conocimiento emerge de la experiencia cotidiana y el afecto reemplaza a la coerción propia de las instituciones educativas convencionales. Esta práctica evidencia el potencial de las plataformas digitales para operar como aulas expandidas, en las que convergen crianza, creación y reflexión en un acto de resistencia frente al paradigma escolar hegemónico.

El caso de @profecarlosvig encarna la apropiación lúdica del espacio áulico formal. Su praxis docente, fundamentada en el humor y la creatividad, pone de manifiesto que la afectividad y la espontaneidad constituyen estrategias pedagógicas capaces de subvertir las lógicas autoritarias inherentes al sistema educativo tradicional. Si bien su intervención se inscribe en el ámbito de la educación básica, su enfoque metodológico resulta susceptible de ser extrapolado a contextos de enseñanza en diseño y comunicación visual, evidenciando que la participación activa, al igual que el juego, operan como dispositivos para la alfabetización crítica en diversos niveles educativos.

En conjunto, estas experiencias ilustran el primer plano del modelo *Scroll-Click-Resistencia*, a saber, la observación y resignificación del entorno cotidiano como espacio potencial de aprendizaje. Al desplazar la centralidad del aula hacia la experiencia vivida, se constituye una cultura pedagógica sustentada en la reciprocidad, el cuidado y la creatividad colectiva.

### *Artivismo político y resistencia social*

El segundo bloque temático integra a @amnistiamexico, @veroteigeiro y @carlaescoffie, cuyas estrategias comunicativas se distinguen por la articulación de un lenguaje visual orientado a la denuncia, el humor y la interpellación afectiva. En este eje, la praxis digital se configura como acción política mediada por la estética, en la que la performatividad visual y discursiva adquiere centralidad en la producción de sentido, así como en la movilización social.

Por un lado, @amnistiamexico despliega una comunicación institucional que se entrelaza con una narrativa visual centrada en los derechos humanos. Sus campañas y materiales audiovisuales integran testimonios, ilustraciones e infografías, constituyéndose en auténticas lecciones públicas de ciudadanía. En términos de Scolari (2015), estas producciones operan como narrativas transmedia con una finalidad eminentemente educativa, puesto que transforman la información en experiencia y promueven el aprendizaje cívico a través de la empatía visual, facilitando así procesos de apropiación crítica del conocimiento.

Por su parte, @veroteigeiro recurre a una estética de collage digital y *performance* para reconfigurar los discursos patriarcales y capacitistas desde una perspectiva irónica. Cada microvideo se presenta como una microperformance pedagógica que interpela los imaginarios hegemónicos mediante la corporalidad y el humor, generando un efecto de desnaturalización ideológica que, en la línea de Freire (1970/2014), resulta fundamental para la formación de una conciencia crítica. Su obra evidencia que el humor, lejos de trivializar, puede constituirse en un dispositivo de resistencia estética y emocional.

El caso de @carlaescoffie, abogada y activista feminista, encarna una modalidad paradigmática de pedagogía afectiva en el entorno digital. Su producción de contenidos conjuga la precisión del discurso jurídico con un tono empático y humorístico, facilitando la traducción de conceptos complejos en saberes accesibles. El empleo de Bill Cipher, personaje proveniente de la cultura popular, opera como recurso retórico y performativo: una figura de ironía que mediatiza el diálogo entre la racionalidad legal y la sensibilidad ciudadana. A través de este diálogo ficcional, Escoffie humaniza el lenguaje jurídico, promueve la alfabetización legal y genera lo que hooks (2021) conceptualiza como aprendizaje en clave emocional. Su práctica digital resignifica el acto de hacer *click* como gesto de compromiso y participación consciente, al igual que la resistencia como ejercicio de ciudadanía crítica en la esfera digital.

Este conjunto de casos ejemplifica la dimensión pública del modelo *Scroll-Click-Resistencia*, una pedagogía concebida como acción social, en la que el conocimiento se produce y circula en red. En estos ejemplos, la afectividad se traduce en responsabilidad colectiva, mientras que el humor se configura como una modalidad de agencia política.

#### *Síntesis metodológica y cierre operativo*

El análisis de los casos a partir de los ejes, tanto el de educación y cultura como el de artivismo político y social, posibilita una visualización más precisa de cómo las prácticas digitales examinadas funcionan de manera simultánea como estrategias de alfabetización visual, así como procesos de sensibilización y concienciación social. Desde la perspectiva del docente-mediador, el modelo *Scroll-Click-Resistencia* se consolida como un dispositivo metodológico flexible que permite articular la teoría crítica, la dimensión afectiva y la praxis educativa. En este marco, el *scroll* se resignifica como una forma de observación situada; el *click*, como un acto de participación empática; y la resistencia, como una producción simbólica orientada a la transformación social, en coherencia con los enfoques recientes que integran alfabetización visual crítica y responsabilidad social como ejes de la formación en entornos digitales (Castillo-Esparcia *et al.*, 2023; Hellman y Häikiö, 2024).

En síntesis, los entornos digitales no deben ser concebidos exclusivamente como fuentes de distracción o espacios de entretenimiento, sino como escenarios pedagógicos en los que se experimentan y configuran nuevas modalidades de ciudadanía cultural. La incorporación de estos recursos en el ámbito universitario, mediados por una perspectiva crítica y ética, exige reconocer que la alfabetización visual contemporánea implica, de manera inseparable, dimensiones emocionales y políticas. Como señala Giroux (2019), educar en la actualidad implica asumir una pedagogía comprometida con la responsabilidad social y democrática; en este marco, cada *reel*, meme o microperformance puede entenderse como un acto pedagógico de resistencia, con el potencial de transformar la experiencia estética en conciencia colectiva.

## Implicaciones y conclusión

La conceptualización del *aula expandida* supone el reconocimiento y la articulación de espacios extracurriculares en los que los estudiantes ya participan activamente en la producción, circulación y resignificación de sentidos. A partir de este enfoque, se distinguen tres modalidades de interacción pedagógica: 1) seguimiento autónomo, evidenciado cuando los estudiantes introducen espontáneamente contenidos pertinentes en el entorno áulico; 2) integración deliberada, que se manifiesta cuando el docente incorpora dichos contenidos en instancias de discusión, análisis semiótico o desarrollo de proyectos; y 3) aprendizaje incidental, referido a la incidencia de los códigos y estéticas propias del estudiantado en la producción creativa, incluso en contextos ajenos a las mediaciones formales. Estas dinámicas, observables tanto en prácticas educativas y culturales como en intervenciones artivistas de índole política y social, dialogan con los postulados de la pedagogía crítica y afectiva (Freire, 1970/2014; hooks, 2021; Giroux, 1992), sin requerir la reiteración exhaustiva de su andamiaje teórico en cada exemplificación.

Las modalidades identificadas se corresponden con tres estratos pedagógicos de aplicación: 1) la formación visual extramuros, concebida como un repositorio dinámico de referentes y discursos socioculturales; 2) el análisis crítico intra-áulico, orientado a la alfabetización visual, la interpretación semiótica y la lectura transmedia; y 3) la integración curricular de recursos, que habilita la producción discursiva con intencionalidad social o política. Este marco conceptual provee una estructura operativa para la planificación didáctica, la elaboración de rúbricas y la definición de criterios evaluativos en los campos del diseño y la comunicación visual. Al incorporar los ejes de educación/cultura y artivismo/política, el modelo trasciende el ámbito institucional, evidenciando cómo las redes sociodigitales configuran entornos de aprendizaje afectivo, ético y ciudadano.

En el plano de la praxis educativa, la función docente se reconfigura como una mediación estética, afectiva y cultural, que implica: la selección, contextualización y problematización de los contenidos curriculares; la promoción de una lectura crítica de los mensajes visuales; y la traducción de estos insumos en proyectos que posibiliten la interacción reflexiva del estudiantado con los lenguajes contemporáneos. El objetivo no radica en la validación acrítica de todo el material circulante en redes sociodigitales, sino en su resignificación como oportunidad para el aprendizaje situado, además del diálogo entre culturas educativas

y prácticas sociales emergentes. En este proceso, la enseñanza se concibe como un ejercicio de interpretación crítica y acompañamiento sensible, donde el conocimiento se construye en interacción con los afectos, la ironía y la experiencia cotidiana.

Finalmente, si el *scroll* condensa las tensiones constitutivas de la contemporaneidad —velocidad, fragmentación, búsqueda de sentido y necesidad de vínculo—, cada *click*, *reel* o meme puede ser resignificado como una oportunidad para la construcción de conocimiento, así como la expresión de una ciudadanía crítica y afectiva. En la pedagogía del diseño y la comunicación visual, estos gestos mínimos se constituyen en actos de lectura del poder y escritura de la esperanza (Giroux, 1992), donde la creación visual deviene en acto pedagógico de resistencia. Así, el modelo *Scroll-Click-Resistencia* no solo sintetiza una metodología de análisis, sino que interpela a repensar la docencia como práctica política del cuidado, la imaginación y la transformación cultural.

## Referencias

- Amnistía Internacional México. [@amnistiamexico]. (s.f). *Publicaciones* [Perfil de TikTok]. TikTok. Recuperado 28 de enero de 2026 de [https://www.tiktok.com/@amnistiamexico?\\_r=1&\\_t=ZS-93S6Iy3LdnF](https://www.tiktok.com/@amnistiamexico?_r=1&_t=ZS-93S6Iy3LdnF)
- Blaagaard, B., y Roslyng, M. M. (2022). Rethinking digital activism: The deconstruction, inclusion, and expansion of the activist body. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*, 38(72), 45-64. <https://doi.org/10.7146/mk.v38i72.125721>
- Castillo-Esparcia, A., Caro-Castaño, L., y Almansa-Martínez, A. (2023). Evolución del activismo digital en los medios sociales: oportunidades y retos. *Profesional de la información*, 32(3). [https://www.researchgate.net/publication/370641959\\_Evolution\\_of\\_digital\\_activism\\_on\\_social\\_media\\_opportunities\\_and\\_challenges/fulltext/645b99de6090c43d0f5e8879/Evolution-of-digital-activism-on-social-media-opportunities-and-challenges.pdf](https://www.researchgate.net/publication/370641959_Evolution_of_digital_activism_on_social_media_opportunities_and_challenges/fulltext/645b99de6090c43d0f5e8879/Evolution-of-digital-activism-on-social-media-opportunities-and-challenges.pdf)
- Escobar, S., y Aguilar, M. F. (2019). Artivismo en la cultura digital. Dos casos en México: #IllustradoresConAyotzinapa y #No estamos todas. *Index, revista de arte contemporáneo*, (8), 142-150. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.273>
- Escoffié, C. [@carlaescoffie]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil de TikTok]. TikTok. Recuperado 28 de enero de 2026 de [https://www.tiktok.com/@carlaescoffie?\\_r=1&\\_t=ZS-93S6cGxEK00](https://www.tiktok.com/@carlaescoffie?_r=1&_t=ZS-93S6cGxEK00)
- Freire, P. (2003). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Siglo Veintiuno Editores.
- Freire, P. (2008). *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa*. Siglo Veintiuno Editores.
- Freire, P. (2014). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1970).
- Giroux, H. A. (1992). *Teoría y resistencia en educación. Una pedagogía para la opresión*. Siglo XXI; UNAM.
- Freire, P. (2019). *La guerra del neoliberalismo contra la educación superior*. Herder.
- Hellman, A., y Häikiö, T. K. (2024). Visual Strategies in (Visual Arts) Education: A Critical Perspective on Reading and Making Images. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 8(1), 39-52. <https://doi.org/10.23865/jased.v8.5845>

- hooks, b. (2021). *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad. Capitán Swing.*
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación.* Paidós.
- Jenkins, H., Ford, S., y Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture.* New York University Press.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Paidós.
- Marta Educación Libre. [@vidasincole]. (s.f). *Publicaciones* [Perfil de TikTok]. TikTok. Recuperado 28 de enero de 2026 de [https://www.tiktok.com/@vidasincole?\\_r=1&\\_t=ZS-93S65NHOHzx](https://www.tiktok.com/@vidasincole?_r=1&_t=ZS-93S65NHOHzx)
- Mihăilescu, M.-G. (2024). Never Mess With the “Memers”: How Meme Creators Are Redefining Contemporary Politics. *Social Media + Society*, 10(4). <https://doi.org/10.1177/20563051241296256>
- Museo de los Museos. [@museodelosmuseos]. (s.f). *Publicaciones* [Perfil de TikTok]. TikTok. Recuperado 28 de enero de 2026 de [https://www.tiktok.com/@museodelosmuseos?\\_r=1&\\_t=ZS-93S69C7xZD7](https://www.tiktok.com/@museodelosmuseos?_r=1&_t=ZS-93S69C7xZD7)
- Scolari, C. A. (2015). *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones.* Gedisa.
- Scolari, C. A. (2016). *Estrategias de aprendizaje informal y competencias mediáticas en la nueva ecología de la comunicación.* Telos: Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología, (103), 1-14.
- Scolari, C. A. (2021). *Las leyes de la interfaz: diseño, ecología, evolución, tecnología.* Gedisa.
- Teigeiro, V. [@veroteigeiro]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil de TikTok]. TikTok. Recuperado 28 de enero de 2026 de [https://www.tiktok.com/@veroteigeiro?\\_r=1&\\_t=ZS-93S6SsAUjE9](https://www.tiktok.com/@veroteigeiro?_r=1&_t=ZS-93S6SsAUjE9)
- Villarreal Guajardo, C. [@profecarlosvig]. (s.f). *Publicaciones* [Perfil de TikTok]. TikTok. Recuperado 28 de enero de 2026 de [https://www.tiktok.com/@profecarlosvig?\\_r=1&\\_t=ZS-93S61ZobAfY](https://www.tiktok.com/@profecarlosvig?_r=1&_t=ZS-93S61ZobAfY)

# RESEÑAS

# El tejido como práctica feminista y comunitaria, una experiencia colectiva. Tejidos y tramas en Quito, Ecuador

*Weaving as a feminist and community practice, a collective experience. Fabrics and weaves in Quito, Ecuador*

DOI: 10.5281/zenodo.18381809

*Jennifer Carolina Borja Salazar*

Investigadora independiente

Quito, Ecuador

caroborja.salazar@gmail.com

ORCID: 0009-0009-1161-3172

Recibido: 19/08/2025

Aceptado: 26/09/2025

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



Tejidos y tramas es una comunidad de tejedoras conformada por mujeres de barrios de la periferia del sur y norte de la ciudad de Quito, que se convocan en el centro histórico para tejer en colectivo. Cada quince días desde mayo del año 2022 nos reunimos para tejer. Juntar(nos) en colectivo es una estrategia propia del *activismo textil*, una acción feminista que usa al tejido con fines políticos, cuestionando la feminización de los quehaceres que históricamente han sido dados como naturales a las mujeres y cuerpxs feminizadxs. Frente a ello, el tejido activista permite resignificar el oficio de tejer a algo más subversivo y político.

Roberta Bacic (2014), destaca cómo históricamente el quehacer textil ha sido echado a menos como trabajo artesanal o femenino. Asimismo, autoras como Elizabeth Groeneveld (2010), Anne Beth Pentney (2008), Jessica Bain (2016) o Maura Kelly (2014) reflexionan sobre la mutación de los quehaceres domésticos dirigidos exclusivamente a las mujeres y la posibilidad de convertirse en un acto político de resistencia. Tejer es una actividad feminista, de tal forma que ningún tipo de labor textil es una mera ocurrencia. La técnica pasó de femenina a feminista, de lo privado a lo público, de un quehacer decorativo a una práctica artística (Barba, 2017). En el quehacer textil político la técnica es algo secundario, lo que cobra mayor importancia son las actividades de socialización entre mujeres.

En la primera década del siglo XXI surge, desde el norte global, el interés de que las mujeres regresen a las actividades textiles artesanales como el tejido de punto, pero ya no solo como un pasatiempo sino como acción político feminista. Igualmente, en el sur global se gestionaron acciones similares, incluso mucho tiempo antes, ya que a partir de la década de los setenta se tienen registros principalmente de los costureros de la memoria. Estos grupos continúan vigentes y están conformados por mujeres que denuncian y exigen verdad, así como reparación en contexto de guerra, migración forzada o diversos conflictos políticos que surgen en los países del sur. Las arpillerías en Chile son ejemplo de ello.

Así también, en Latinoamérica nacieron iniciativas de mujeres que luchan por el reconocimiento de lo textil como patrimonio cultural, con el fin de frenar el saqueo sistemático de sus técnicas por la industria de la moda (Sánchez-Aldana *et al.*, 2019). En este sentido, la práctica textil es un pasatiempo que, además de realizarse con concentración, destreza e inteligencia, tiene implicaciones políticas. De este modo, el tejido activista o los activismos textiles

crean lazos solidarios y comunitarios, al mismo tiempo que contribuyen a cuestionar la idea de feminidad que los quehaceres textiles han encarnado a lo largo de la historia al confinar la vida de las mujeres al espacio privado.

En este contexto, el espacio comunitario de Tejidos y tramas surge por el interés de convocar a mujeres diversas a dialogar desde sus vidas y experiencias con la finalidad de que sean consideradas, así como escuchadas en un espacio horizontal, tomando como excusa la labor textil, el tejido. Entre los años 2022 y 2025, se realizaron varios proyectos tejidos: autorretratos para conversar sobre nuestros intereses, lo que nos gusta y lo que no; guirnaldas para adornar el espacio en donde nos reunimos; *grannys* para un mantel colectivo que nos sirve tanto de adorno como de recordatorio de que cada una es parte del espacio y que juntas somos fuertes. También hemos tejido pañuelos en conmemoración del 8M, participamos en la convocatoria de la manta “Textiles por la dignidad y la justicia” para manifestarnos en el contexto del Paro 2022 en Quito. Hemos tejido sacos y prendas de vestir jugando con la metáfora del abrigo para reflexionar sobre los cuidados, al igual que en la autonomía de las mujeres.

Durante la creación de las piezas textiles, surgieron diálogos sobre la falta de espacios de ocio y socialización propios, que no estén ligados al cuidado de tercerxs. En este contexto, es importante mencionar que, según el portal en línea *Primicias en Ecuador*, las mujeres dedican 28,7 horas a la semana a actividades no remuneradas frente a las 11,4 horas dedicadas por los hombres (González, 2025).

Frente a la falta de espacios de socialización para mujeres, Tejidos y tramas se ha sostenido a lo largo de tres años como un medio para tejer(nos). Con ello se reafirma que el tejido ha mutado en expresiones creativas politizadas, sobre todo por su capacidad de convocar acciones concretas con el objetivo de modificar y cuestionar los mandatos patriarcales. Pentney (2008) plantea que los proyectos activistas que utilizan el tejido hecho a mano contribuyen a la justicia social, además de construir comunidad. Es así como se plantean diálogos que valoran las experiencias de las mujeres, desde la enseñanza del tejido hasta enseñanzas de vida en torno al amor, la economía, la salud y la sexualidad. Entre risas, carcajadas y lágrimas surgen aprendizajes que transforman las vidas de todas, generando relaciones desde la *palabracción*, idea sostenida por Paulo Freire (1989) para comprender cómo lo que se dice debe conectar con lo que se hace.

A partir de la palabra se han gestionado ejercicios de reflexión profunda y conciencia, en busca de un espacio más justo y horizontal (Freire, 1989). Esto hace frente a la constatación de las desigualdades y las discriminaciones profundas que se viven a diario por el hecho de ser mujeres. Además, va en contra de una de las estrategias con las que se pretende mantenernos separadas, es decir, la premisa de que las mujeres somos las enemigas de las otras. Lo anterior pone en evidencia cómo socialmente hay una internalización de valores, modos de ser y la forma de ver el mundo en el que intereses externos e impuestos se constituyen como nuestro sentido común (Torres, 2018). Lo anterior se debe a que hemos tomado por hecho que separadas estamos mejor y que juntas somos peligrosas, mientras que, por el contrario, las acciones demuestran como juntas construimos comunidad al compartir nuestros saberes de formas generosas y afectivas.

El espacio de Tejidos y tramas no es perfecto, constantemente ha tenido que parar y resignificar sus sentidos. Se han creado bandos y se han dejado pasar situaciones que profundizan las desigualdades, por ejemplo, las compañeras leídas como privilegiadas han sostenido dinámicas, las cuales atentan al sentido dialógico e igualitario que se espera construir. La solución ha sido conversar al respecto y poner límites. Aunque esto no soluciona las inequidades que encontramos en la cotidianidad, permite apuntar a desnaturalizar las formas injustas como nos relacionamos.

Basar nuestro ejercicio textil en criterios educativos populares y feministas permite que cada acción, discurso o proyecto elegido esté dispuesto a cuestionamientos, así como a incitar autocríticas, por tanto, el quehacer textil se encuentra en permanente tensión. El propósito es resignificar las diversas opresiones para generar espacios de complicidad, solidaridad, afecto, cuidado y empatía potenciando, de ese modo, los activismos feministas a través de la capacidad creativa que guarda el tejer.

Generar espacios de diálogo en conjunto desde la horizontalidad permite que las mujeres asistentes al grupo se sientan parte de un colectivo, de un tejido que más allá de la metáfora se construye y entreteje en cada encuentro, en cada diálogo. La experiencia de Tejidos y tramas responde a las estrategias, las cuales históricamente hemos sostenido las mujeres. Hemos decidido que hay otras formas de manifestarnos, que la lucha tiene diversos matices, que en

el diálogo sostenido también ocurren cambios y se gestan resistencias. Estos últimos pueden parecer imperceptibles, pero ocurren. En el diálogo se regulan emociones, se crean alianzas, se muestran afectos, se bajan las culpas, nos manifestamos, protestamos, luchamos.

Existen varias experiencias que surgen a partir del arte de tejer y la protesta, ejemplo de ello es la colectiva Sangre de mi Sangre en Zacatecas, en la cual madres buscadoras y la comunidad que se siente convocada, teje grandes piezas de color rojo que simulan la sangre de sus desaparecidos y mujeres víctimas de feminicidio. “Los tejidos como objeto de la memoria expresaron de forma creativa y colectiva lo que ha sido silenciado o lo que no ha podido ser dicho por el miedo” (López y Linares, 2024, p. 83). Otro ejemplo son las mujeres colombianas del Costurero de Moravia, ubicado en el barrio homónimo en Medellín, que convoca a mujeres del barrio a encuentros semanales.

La lentitud como cualidad del proceso, el silencio como premisa de las reflexiones, así como la escucha atenta y respetuosa, son elementos de las enseñanzas tanto pedagógicas como metodológicas que han quedado de estos años de gestión cultural y comunitaria, y que se han convertido en una propuesta para generar sentidos colectivos. El textil es un recurso, a la vez que un medio para hablar sobre conceptos, categorías, violencias, derechos, además de ser una propuesta para alzar la voz a través de consignas tejidas que ayudan a las mujeres a identificarse, crear diálogos, compartir aprendizajes y abordar de forma creativa sus textiles. El tejido activista, como expresión artística, es una práctica que reivindica las actividades realizadas por las mujeres y que históricamente fueron pensadas como triviales. Se trata de una actividad que permite crear una comunidad autónoma que se vincula y dialoga constantemente con las experiencias, al igual que con las vivencias propias. Por lo tanto, puede resignificar las diversas opresiones para generar espacios de complicidad, solidaridad, afecto, cuidado y empatía, potenciando, de este modo, los activismos feministas.

Tejer en colectivo es un acto político, en donde lo importante radica en los cuidados, en el que todas nos sintamos cómodas de asistir y sostenernos, que se cuestiona para continuar. Seguimos en la construcción de un colectivo que escucha y se escucha a sí mismo, que recupera el diálogo de las memorias, así como los sentidos individuales que se convierten en colectivos. La lentitud es parte de nuestro proceso, de nuestra pedagogía, hemos tomado a la pausa y a la quietud

como metodologías, mientras que consideramos a los silencios como imprescindibles frente al ruido vital que abruma y exige cada vez más de todas.

Por todo lo mencionado, por los aprendizajes, los abrazos y las risas, agradezco a Saydi, María, Mariana, Magui, Tere, María de Lourdes, Paula, Betty, Ceci, Norma, Natalia, Edith y a todas las que han pasado por este espacio, que sigue siendo suyo.

## Referencias

- Bacic, R. (2014). *The Art of Resistance, Memory, and Testimony in Political Arpilleras*. En M. Agosín (Ed.), *Stitching Resistance. Women, Creativity, and Fiber Arts* (pp. 65-74). Solis Press.
- Bain, J. (2016). “Darn right I’m a feminist... Sew What?” the politics of contemporary home dressmaking: Sewing, slow fashion and feminism. *Women’s Studies International Forum*, 54, 57-66. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2015.11.001>
- Barba, S. (14 de junio de 2017). *Tejer es una actividad feminista*. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/arte/tejer-es-una-actividad-feminista/>
- Freire, P. (1989). *Pedagogía del oprimido*. Logos.
- González, P. (2025). *Las mujeres en Ecuador dedican el triple de horas que los hombres a las tareas del hogar*. *Primicias*. <https://www.primicias.ec/economia/mujeres-hombres-tareas-hogar-desigualdad-trabajo-105049/>
- Groeneveld, E. (2010). “Join the Knitting Revolution”: Third-Wave Feminist Magazines and the Politics of Domesticity. *Canadian Review of American Studies*, 40(2), 259-277. <https://doi.org/10.1353/crv.2010.0006>
- Kelly, M. (2014). Knitting as a feminist project? *Women’s Studies International Forum*, 44(1), 133-144. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.10.011>
- López, J., y Linares, M. (2024). *El tejido colectivo como práctica estético-política frente a las violencias en México*. *Alteridades*, 34(68), 77-89. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172024000200077](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172024000200077)
- Pentney, A. B. (2008). Feminism, activism, and knitting: Are the fibre arts a viable mode for feminist political action? *Thirdspace: A Journal of Feminist Theory & Culture*, 8(1). <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/pentney/210>
- Sánchez-Aldana, E., Pérez-Bustos, T., y Chocontá-Piraquive, A. (2019). ¿Qué son losivismos textiles?: Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 19(3), 1-24.
- Torres, R. (2018). *El sentido de lo común: Pensamiento latinoamericano*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://www.alainet.org/es/articulo/194122>

Cúbrenos con tu manto de indiferencia

*Cover us with your mantle of disregard*

DOI: [10.5281/zenodo.18381829](https://doi.org/10.5281/zenodo.18381829)

*Paulina Macías Núñez*

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Museo Regional de Querétaro

Querétaro, México

[paumacias@gmail.com](mailto:paumacias@gmail.com)

ORCID: 0009-0009-8132-478X

Recibido: 18/08/2025

Aceptado: 25/09/2025

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



Rodeada de rosas y querubines esqueletos, la *Virgen Cthulhupe* (ver Figura 1) flota sobre un ser aparentemente marino con alas de murciélagos. Su cara de pulpo contrasta con sus manos en postura de oración, así como con el manto estrellado que caracteriza a la Guadalupana. “Cúbrenos con tu manto de indiferencia”, dice Ricardo Mosterín, artista visual, en una de sus historias de Instagram para promocionar la venta de los últimos prints en serigrafía que hará de la Virgen Cthulhupe (comunicación personal, diciembre del 2024).

**Figura 1.** *Virgencita Cthulupe* (2021), Ricardo Mosterín.



Nacido en 1983, Mosterín se ha dedicado a la creación de imágenes en diversos soportes, principalmente realizando caricatura y muralismo. Dibuja desde niño, “prácticamente desde que puedo sostener un lápiz” (R. Mosterín, comunicación personal, 24 de junio del 2025) y tiene guardados algunos de sus primeros dibujos entre los centenares de ilustraciones que conforman su archivo. Sus trazos seguros y su capacidad de expresar ideas complejas tomando una postura crítica a través de una sola imagen, dejan ver todos los años que lo preceden en el manejo de un lenguaje característico de su estilo. Esto lo hace no solo desde la provincia, sino también desde los márgenes del campo cultural y de las instituciones — con las que a veces dialoga y a las que a veces desprecia — de la ciudad en donde vive.

Aunque nació en la Ciudad de México, vive en Querétaro desde que tiene siete años. Este lugar es el sitio que lo ha visto crecer y equivocarse, pero aún más importante, ha sido su campo para experimentar la vida. Lo anterior se nota sobre todo en las ilustraciones que realiza. Es una ciudad que le ha dado mucho, pero que, al mismo tiempo, le provoca ciertas neurosis que se perciben en los relatos que cuentan sus imágenes. *Queerétaro* (ver Figura 2), se menciona en una de sus últimas creaciones, donde un personaje sado penetra por detrás a uno masoquista.

**Figura 2.** *Queerétaro* (2025), Ricardo Mosterín.



Moste, seudónimo con el que firma sus ilustraciones y sus stickers, o Silomi, nombre que usa en los *tags* que deja por las calles, tiene Instagram desde hace 10 años. Le interesa mucho lo que sucede en una plataforma como esa, pues la encuentra divertida. Sobre todo, aprecia la respuesta en tiempo real que le ofrece porque le permite estar al día sobre el tipo de imágenes que están en el debate público. Esto último le ayuda a tomar decisiones visuales.

“Todos los medios te hacen sentir escuchado de una forma diferente” (R. Mosterín, comunicación personal, 24 de junio del 2025). Le interesa la retroalimentación que recibe de las redes, de la misma forma que pasa en una galería o en la calle. Le gusta la versatilidad de mostrar su trabajo en diferentes puntos, lo que lo ha llevado a relacionarse con su audiencia de una manera muy directa y cercana, logrando un gran impacto al colocar su trabajo tanto en el espacio público como en el digital.

Esto me hace volver a la Virgen Cthulhupe. ¿Por qué me interpela con tanta vehemencia? ¿Qué me atrae del gesto subversivo de intervenir una imagen tan sacra de manera tan obvia?

Partamos del hecho atrevido<sup>1</sup> de intervenir a la Guadalupana. Consideremos la edad de Ricardo y la mía; tenemos 42. Seguramente nuestras familias y formaciones fueron muy distintas. Mientras él iba a conciertos de punk local a empujarse entre hombres en el *slam*, yo me alaciaba el pelo para asistir a los quince años de alguna niña de escuela católica que competía con sus amigas por gustarle a más adolescentes; sin embargo, crecimos en la misma comunidad. Una ciudad apenas creciente que mostraba de a poco la posibilidad de ser distinto y tener un lugar. No sé quiénes son los papás de Ricardo, pero estoy segura de que alguno de ellos, alguna tía, abuela o mamá de un amigo era devota de la virgen de Guadalupe. Aunque con distancia, constato en él un conocimiento cercano de una devoción, de una fe; la veo porque la tengo. Yo recé el rosario algunos años todos los días, fui a una escuela católica y me sé, además de los mandamientos y el padrenuestro, la salve...

Hablo de la edad porque también imagino el mundo en el que creció Ricardo; el acceso más o menos temprano a la música pirata, el interés por eso otro, lo que

<sup>1</sup> En una reciente conversación con Valerio Gámez —también artista visual— en el Max, cantina gay de Querétaro, hablamos sobre el retiro de su pieza Guadalupapi en ese recinto. Valerio me contó que la foto había estado colgada un tiempo, pero la retiraron porque los asistentes a la cantina se quejaban; es decir, incluso en contextos de apertura como una cantina cuyos clientes son personas de la comunidad LGBTQ+, la intervención de la imagen de la Virgen de Guadalupe puede ser vista con recelo o incluso rechazo.

no es propio; el desencanto adolescente con la religión, la búsqueda del refugio que te daba creer en algo. Para intervenir una imagen hay que quererla, hay que mirarla con mucho detalle. La iconoclasta antes de destruir, venera. Es un ritual de sacrificio. Sangre para la tierra. Matar para llamar de nuevo a la vida. Ricardo conoce bien a la Guadalupana y su devoción, por eso se anima a apropiarla.

Hay un disfraz que Ricardo sabe usar muy bien. “Dibuja diario” afirma y dibuja historietas, ilustraciones todas con un lenguaje complejo, pero que llama a lo infantil o a lo juguetón, más bien. Los colores son fracos y brillantes, los matices no tienden a la sombra, sino a la luminosidad. Parece que Ricardo siempre se está riendo. O ese es el velo que le da a su obra para que, quien lo detalla, encuentre un contenido intelectual profundo, serio, a veces hasta existencial: cábrenos con tu mando de indiferencia, oh Virgen Cthulupe, patrona del fin del mundo (¿o del inicio, con todas esas referencias acuáticas?), monstruo primigenio que nos recuerdas que venimos y vamos a la nada: “pues polvo eres, y al polvo volverás” (La Biblia de las Américas, 1986, Génesis, 3:19).

No podría definir claramente cuál fue mi primer contacto con el arte visual, pero sé perfecto cuál fue mi primer acercamiento a la poesía; fue la oración. Las jaculatorias del rosario, sobre todo, la misa. Esa respuesta que se expresa en coro antes de la comunión. “Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanar mi alma” (La Biblia de las Américas, 1986, San Mateo, 8:8). Una plegaria dicha en colectivo antes de que esa oblea, símbolo del cuerpo de cristo, la palabra y el verbo encarnado, entre por la boca llena de saliva a nuestros cuerpos-casa. Plegaria que celebra el sacrificio, es decir, la salvación a través del canibalismo, la animalidad en el ritual que trajo a la humanidad a esto que llamamos civilización.

Lovecraft —a quien Ricardo leía cuando comenzó a bocetar la idea de Cthulupe— publicó a inicios del siglo XX el cuento *La llamada de Cthulhu*, una historia que alerta a nuestra especie sobre el regreso de un antiguo terror y el peligro de traspasar nuestros límites. Labatut (2021), en su ensayo *La piedra de la locura* publicado en los Nuevos Cuadernos de Anagrama, menciona sobre el cuento:

“La llamada de Cthulhu” fue inspirado por un sueño del propio Lovecraft. Lo describió en una carta que envió a su amigo, Reinhardt Kleiner: durante su ensoñación, Lovecraft intentaba vender un espejuznante bajorrelieve, que había esculpido con sus propias manos

a un museo de antigüedades en Providence, su ciudad natal. Cuando el anciano curador del establecimiento se burló del escritor por tratar de hacer pasar una obra de arte recién manufacturada por una verdadera antigüedad, Lovecraft le respondió: «Por qué dices que este objeto es nuevo. Los sueños del hombre son más antiguos que Egipto, más arcaicos que el misterio de la Esfinge o que los jardines de la eterna Babilonia. Y esto fue creado en mis sueños» (p.11).

Eso hace Ricardo. Traer una ensoñación tan vieja como el misterio de la Esfinge y la publica en Instagram, con un lenguaje divertido, y a la vez audaz, que deja entrar con las defensas bajas el poderoso misterio que transporta. Entonces pienso en la oración que rezaba mi mamá en el auto al inicio de cualquier viaje en carretera: “Virgen de Guadalupe, cúbrenos con tu manto. Guárdanos y defiéndenos de todo mal y peligro. Así sea”. Pero ¿cómo nos cubre Cthulhupe?, ¿cómo Cthulhupe, llena de indiferencia, puede hacer frente al mal que ella misma transporta?

Pareciera que la operación intelectual y visual de Ricardo entonces es la de invalidar a la virgen como protectora. Al convertirla en Cthulhu, en monstruo, deja de poder defendernos. Sin embargo, la Cthulupe de Ricardo no nos ataca, nos ignora. Y en este pequeño detalle, en esta mirada aguda, más que atacar el ícono, lo subvierte. Ricardo no está huyendo de la espiritualidad, ni la está negando. Lo que hace en realidad es encontrar otra forma de esta o devolverle a lo espiritual su vínculo con la naturaleza, con lo siniestro, con el misterio. La Cthulhupe es esa virgencita que no nos mira, que se sucede a pesar de nosotros. Esa madre naturaleza implacable e indiferente que deja que sus hijos crezcan y se defiendan solos: que se adhieran a su seno como puedan, a través del arte, a través de la guerra, a través del amor.

**Referencias:**

- Labatut, B. (2021). *La piedra de la locura*. Nuevos Cuadernos Anagrama.
- La Biblia de las Américas [LBLA]. (1986). *La Biblia de las Américas*. Bible Gateway. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=G%C3%A9nesis%203%3A18-20&version=LBLA>