

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 08 (2025)

Número monográfico: Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina

Número monográfico editado por: María Isabel Gaviria,
Almendra Espinoza Rivera

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Miriam Oesterreich; Franziska Neff;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: University Library Heidelberg

**Los textiles feministas contra la violencia de género:
engramas de memoria, testimonio y afecto**

Fecha de recepción: 15.09.2023

Fecha de aceptación: 21.04.2024

DOI: doi.org/10.11588/mira.2025.1.112190

Licencia: CC BY NC ND

Autorx: Karen Saban

Romanisches Seminar, Universität Heidelberg

Correo: karen.saban@rose.uni-heidelberg.de

Sugerencia de citación:

Saban, Karen. "Los textiles feministas contra la violencia de género: engramas de memoria, testimonio y afecto." Número monográfico *Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina*, editado por María Isabel Gaviria y Almendra Espinoza Rivera. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 8 (2025): 29-53, 10.11588/mira.2025.1.112190.

Los textiles feministas contra la violencia de género: engramas de memoria, testimonio y afecto

Karen Saban*

Abstract

Al calor de las luchas feministas en toda América Latina, ha empezado a cobrar forma un tipo de activismo político que se nutre de diversas expresiones artísticas, como la performance, la música, las artes plásticas, la danza y, entre ellas, también las prácticas de bordado o tejido, en las que se entrecruzan diversas tramas materiales, textuales y simbólicas para la construcción de nuevas lógicas de organización social paralelas a las del sistema heteropatriarcal. Diversos colectivos de mujeres, desde México hasta Argentina, salen de la domesticidad de sus casas para unirse al lema feminista “lo privado es político” y denuncian la violencia de género y feminicida que asola el presente, haciendo uso de prácticas que habían relegado a la mujer durante siglos a la invisibilidad y la obediencia. En este artículo se aborda la reapropiación de esas mismas prácticas con usos estéticos y políticos a partir de tres hipótesis de lectura. Los textiles como artes aplicadas al trabajo de denuncia política: 1. abrevan de formas expresivas y gestuales milenarias, “engramas de memoria” (Warburg 2010) transmitidos e intensificados mediante su transformación a lo largo del tiempo; 2. se sirven de un código triple, dado por su cualidad tanto textual y figurativa como háptica, abriendo nuevas posibilidades afectivas de conocimiento; y 3. funcionan como un documento testimonial, en los tres sentidos que conoció el género en su desarrollo histórico: por la urgencia de la denuncia que expresa, por su carácter vicario al dar voz a las víctimas y por su carácter autorreferencial y sensible.

Palabras clave: Textiles feministas • feminicidio • teoría del afecto • testimonio • artivismo • memoria colectiva

* Licenciada en Letras por la Universidad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Argentina (UBA). Dra. en Filología Hispanoamericana por la Universidad Ruperto Carola de Heidelberg, Alemania. Docente en el Instituto de Lenguas Romances, Departamento de Español, de la misma Universidad. Sus ámbitos de especialización son la literatura latinoamericana de los siglos XX-XXI, los estudios de memoria, violencia y trauma, así como fenómenos de transculturación y cultura popular. Además de diversos artículos en revistas especializadas, publicó el estudio monográfico *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina* (2013) y compiló el volumen *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata* (2015). Integra equipos de investigación UBACyT (en Argentina), FONDECyT (en Chile) y forma parte de La Red de Literatura y Derechos Humanos (Universidades de Turín y Milán). En la actualidad está desarrollando trabajos de investigación en torno a estudios feministas y artivismo, y codirige un proyecto educativo financiado por la Alianza Europea Universitaria (4EU+) junto con las Universidades de Varsovia, Praga y Milán, titulado “Fronteras, umbrales, confines: repensar la ciudadanía europea con la literatura migrante”.

Transculturación del bordado y el tejido feministas

Transformar las vacuas estadísticas de la prensa amarilla y la televisión en nombres e historias de vida; prestarle a las víctimas un poco del tiempo que les robaron; contrastar la fugacidad y la brutalidad de su muerte con la morosidad y la delicadeza de un bordado; expresar en lenguaje gráfico el trauma al que no puede ponérsele palabras; el ejercicio motriz, rítmico y pausado de la mano que borda o teje como práctica meditativa y liberadora; enlazar el dolor ajeno con el propio; encontrar a través del bordado o tejido colectivo la unión de cuerpos que se manifiestan para crear lazos de solidaridad; llamar la atención sobre la violencia de género y los feminicidios mediante la efectividad de una forma estética en apariencia inofensiva. Todo esto dicen en diversas entrevistas las bordadoras y tejedoras, como Minerva Valenzuela, fundadora del colectivo “Bordando feminicidios”,¹ abriendo así un abanico de significaciones y valores que transporta su trabajo: de lo terapéutico a lo político, de la manualidad al arte, del horror a la belleza, de la soledad a la comunidad, de la domesticidad a lo público, del silencio al mensaje contundente.

Existen hoy decenas de colectivos de tejido y bordado político feminista en toda América Latina, desde México hasta Argentina, que usan las artes textiles para visibilizar, concientiar, movilizar y denunciar la violencia de género y los feminicidios que asolan el continente, mientras ponen en valor prácticas estéticas manuales históricamente producidas por mujeres y por ello desvalorizadas como arte. Sin ánimo de exhaustividad, se registran, entre muchos otros, los siguientes colectivos o cooperativas, activos tanto en forma física —en asambleas, marchas, huelgas, talleres o juntas vecinales— como virtual —en blogs y redes sociales—. En Argentina: Ni una menos, La voz de la Mujer, Bordando disidencias, Frente de arte textil político, Tejiendo feminicidios, Agujas Rebeldes. En México: Fuentes Rojas, Asamblea de Pueblos, Barrios y Colonias de Pedregales, Bordamos feminicidios, Vivas nos queremos, Calles sin acoso, Las nombramos bordando, Siempre vivas, BordarEsReXistir, Agujas filosas, Sorora – Programa itinerante de bordado feminista, Conejo clandestino. En Brasil: Puntos de lucha, Bordar e resistir, Clube do bordado. En Uruguay: Nuevo reino, Mujeres del Sindicato de la Aguja, La violeta. En Chile: Colectivo Bordadoras Villa Frei, Mil agujas por la dignidad, Bordala libre, Laboratorio itinerante de experimentación textil, Memorarte. Arpilleras urbanas, Escuela libre textil, Bordadoras en resistencia. En Colombia: Bordadoras de la luna, De Puntadas y Pomarrosas, Tejedoras de Mampuján, Juntanza de bordado.

Todos estos colectivos surgen al calor de la última ola feminista que recorre el continente a partir de los años 2000, aunque el uso político que hacen de las artes textiles tiene larga data y enlaza con el protagonismo que habían tenido los pañuelos o las arpillerías para las asociaciones y organizaciones civiles de Derechos Humanos conducidas por mujeres en los años 70 y 80

¹ Entre otras muchas entrevistas en las que se escucha la voz de Minerva Valenzuela pueden consultarse: <https://desinformemonos.org/bordando-por-la-vida-y-la-justicia/> (entrevista del 11 de marzo de 2013) o <https://www.elobservador.com.uy/nota/-bordamos-feminicidios-la-protesta-contra-los-asesinos-detras-de-un-panuelo-201985155330> (entrevista del 7 de agosto de 2019). También se pueden escuchar testimonios de bordadoras en la página de youtube de la colectiva feminista “Luchadoras habitando el espacio público físico y digital” (<https://www.youtube.com/watch?v=TZYLeFXDJYE>)

del siglo XX para denunciar los crímenes de lesa humanidad que estaban cometiendo las dictaduras del Cono Sur. Recuérdese a Las Madres de Plaza de Mayo con los pañuelos de algodón blanco en la cabeza, bordados con los nombres de sus hijos y nietos desaparecidos, clamando por su reaparición con vida o información sobre su paradero. O piénsese en las arpilleristas chilenas, quienes tejían colectivamente para denunciar la represión pinochetista. Ambas agrupaciones irrumpían en el espacio público con fines estratégicos, convirtiendo en un asunto político el papel tradicional que se les había adjudicado como ciudadanas mujeres abocadas al cuidado y a la protección de la familia dentro de sus casas. En ambos casos, estas mujeres elegían vehículos textiles aparentemente caseros e inofensivos² como armas de lucha política, sobrescribiendo su propia identidad como mujeres activas en los mismos materiales que las habían relegado a lo largo de la historia a la pasividad, la domesticidad y el silencio. Tanto los pañuelos blancos como las arpillerías viajarían fuera de las fronteras de los Estado Nación,³ y la misma forma de lucha sería retomada en otros contextos por otros colectivos de Derechos Humanos de mujeres en otras partes de América del Sur y del mundo. Se encuentran arpillerías en Perú, que hablan de la violencia endémica vivida desde 1980; en Brasil, donde hubo mujeres que hilaron en arpillerías las desapariciones de sus familiares;⁴ y hasta en Irlanda, donde se relató mediante la tradición textil del quilt el conflicto armado etnopolítico que asoló el país de 1969 a 1998, periodo durante el cual se calcula que murieron o desaparecieron 3600 personas.⁵ Una transculturación semejante se evidencia en el caso del pañuelo blanco de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que se teñiría de verde durante los años 2000 en el movimiento feminista conocido como “marea verde” por el carácter masivo que cobró prontamente viajando por toda América Latina.⁶

2 En el caso de las Madres de Plaza de Mayo, los pañuelos eran pañales de tela. Las arpillerías, mientras tanto, tenían un origen bucólico en la Isla Negra, donde las mujeres de los pescadores empezaron a tejer motivos alegres y campestres. En los años 60, la cantautora Violeta Parra elegiría la arpilla para plasmar escenas sencillas de la vida popular, que estaba homenajeando también en sus canciones (Agosin 1985, 525). Esos usos primeros o primarios de los textiles contrastan en motivos e intenciones con las denuncias que ambos, pañuelos y arpillerías, harían durante las dictaduras.

3 Las luchas políticas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y de las arpilleristas llegarían a conmover a la opinión pública internacional por distintos caminos, ambos indirectos. Las arpillerías porque se vendían en contrabando al extranjero, permitiendo a las mujeres buscar el sustento básico que les faltaba una vez desaparecidos o asesinados los jefes de familia, por entonces casi siempre hombres (Agosin 2007). La imagen del pañuelo blanco de las Madres empezaría su peregrinación internacional gracias a la cobertura que hizo de su desgarrador reclamo la TV holandesa, que en realidad había enviado a sus reporteros a Argentina por el Mundial de fútbol del 78. El video puede verse en: <https://www.telam.com.ar/notas/202006/470805-mundial-entrevista-madres.html>.

4 Esta historia poco conocida se recoge en el documental “Arpilleristas: atingidas por barragens bordando a resistencia”, disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AATb3TU>.

5 Muchas de estas obras textiles que documentan diversos conflictos violentos de muchas partes del mundo se encuentran reunidas en el archivo digital “Conflict textiles” originado en la exhibición “The Art of Survival: International and Irish Quilts” que tuvo lugar en la ciudad de Londonderry, en Irlanda del Norte en 2008. El archivo, de acceso libre, puede visitarse en: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>.

6 En este sentido Felitti y Ramírez llaman al pañuelo verde un “símbolo viajero” (2020, 114) de las luchas feministas en todo el mundo.



Fig. 1. Fisgona Colectivo de Fotógrafas (Argentina).⁷ Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen”, por primera vez en Berlín (2018), con el colectivo Karne Kunst, y también en Heidelberg en el marco de la muestra “Reclaiming the body: feminism, community, and territory”, organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst (noviembre 2022).

Del reclamo de aparición con vida de los hijos y nietos desaparecidos de la dictadura cívico-militar argentina al reclamo por las leyes de legalización del aborto y en favor de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres en lo que se conoció como la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito, lanzada en 2005, habían pasado casi 30 años y, sin embargo, como bien lo pregonaba la consigna que se escuchó durante el debate de la ley en el Congreso argentino (“los pañuelos no se guardan”), el impacto visual de un simple retazo de tela y la gestualidad que lo acompaña no había desaparecido, sino que incluso se había intensificado, dando la vuelta al mundo.⁸

7 Fisgona Colectivo de Fotógrafas nació en 2017. Su primer trabajo fue sobre el “Tetazo”, en febrero de ese año, luego el “8M”, el primer paro internacional de las mujeres, luego siguieron las marchas por el Ni Una Menos. En julio de ese mismo año expusieron en la Facultad de Sociales de la UBA la muestra “8M Empoderamiento en Marcha”, y en el Festival por más Derechos, Equidad y Paridad en los 70 años del voto femenino la serie “Presente en Lucha”, entre otras iniciativas. Una de las fotos recibió una mención del concurso de Abuelas de Plaza de Mayo para formar parte de la campaña de búsqueda de las/los nietas/tos.

8 La historia del pañuelo verde comienza a mediados de los años 90, con los versos de Susana Chávez, una poeta mexicana, pionera en denunciar los aberrantes crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez, quien escribe “Ni una mujer menos, ni una muerte más”, versos con los que CEPAL titularía un informe del año 2007 sobre violencia contra las mujeres. En enero de 2011, Chávez aparecería violada, asfixiada y mutilada, sus restos separados en bolsas en Chihuahua, ella misma víctima de los feminicidios contra los que había luchado. Sin embargo, sus palabras tendrían larga vida, y reaparecerían años más tarde en Argentina, cuando en 2015 movimientos feministas y organizaciones sociales convocaron una marcha para repudiar el crimen feminicida de Chiara Páez, de 14 años, embarazada al momento de su asesinato por su novio. La movilización fue masiva y gracias a su repercusión a través de las redes sociales cruzó las fronteras nacionales. En muchos otros países de América Latina se convocaron a partir de entonces marchas y concentraciones. La consigna se reeditó en los años subsiguientes en Argentina como “Vivas nos queremos” y fue impulsada además por las huelgas feministas del 8 de marzo que a partir de 2016 fueron masivas. En 2018 cobró un impulso definitivo para reclamar la despenalización del aborto. Miles de mujeres salieron a la plaza del Congreso con este distintivo para apoyar el debate del proyecto de ley en la cámara de diputados al grito de “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”. Todas estas movilizaciones estaban acompañadas por expresiones artístico-performativas (producciones audiovisuales, canciones, coreografías) que, gracias al aumento del uso de aplicaciones de internet, se viralizaron y tuvieron difusión en múltiples espacios tanto nacionales como internacionales. Así, a través del impacto visual del pañuelo verde y

El de los pañuelos bordados es un movimiento transcultural y transnacional al mismo tiempo. La piedra angular del bordado feminista de pañuelos surgió en México, con el colectivo Bordando feminicidios, a su vez inspirado directamente por el colectivo Bordando por la paz, surgido también en Ciudad de México en 2011 a partir de la experiencia de activismo político de asociaciones civiles como Fuentes Rojas⁹ y el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, que buscaban visibilizar y denunciar los más de 120.000 muertos y 26.000 desaparecidos que dejaba la mal llamada “guerra contra el narcotráfico” del entonces presidente Felipe Calderón y que resultaba ser responsable de la ola de violencia generada durante su período legislativo (2006 a 2012). Este movimiento de bordados políticos migró pronto a muchos otros estados y ciudades de México, fundando Bordados por la paz en Guadalajara, Puebla, Morelos, Chiapas, Zacatecas, entre otros, y también llevando el arte de la aguja y del hilo como instrumento de denuncia política hacia Puerto Rico, Honduras, Argentina y más allá del continente sudamericano hacia Japón, Países Bajos, España, Estados Unidos, Irlanda, Mozambique, Inglaterra, Francia, Canadá, países en los que existen colectivos que actúan bajo el mismo nombre. La propuesta era sencilla, pero de alto impacto.

Grupos de civiles, en su mayor parte mujeres, se reunían en la vía pública (en los bancos de las plazas, las escalinatas de edificios emblemáticos, en las calles de la ciudad) para bordar en pañuelos blancos los nombres de los asesinados en rojo, la de los desaparecidos en verde y la de los feminicidios en violeta, y hacer con ellos guirnaldas o banderas con las que salir a demostrar. Pronto la violencia de género cobró tal magnitud que el colectivo se separó y fundó Bordando feminicidios para concentrarse en el bordado de los nombres e historias de mujeres asesinadas por el simple hecho de ser mujeres. La idea volvería a viajar años más tarde a la Argentina con impacto similar, donde se fundaría el colectivo Tejiendo Feminismos, que surge en 2019 al calor de las luchas por la legalización del aborto, el cual se convertiría en ley en 2020. El colectivo convocó a bordadoras del país y de América Latina a sumarse al proyecto de tejer la bandera feminista más grande del mundo para reivindicar los derechos de las mujeres y hacer visible públicamente la violencia de género y en especial los feminicidios que asolan el continente.

Según el último informe disponible del Observatorio de igualdad de género en América Latina y el Caribe, solo en 2021 se produjeron 4.473 asesinatos que se pueden catalogar como feminicidios en 29 países y territorios de la región, lo cual representa por lo menos 12 muertes violentas de mujeres por razón de género cada día.¹⁰ La violencia de género alcanzó, por su atrocidad, especial difusión desde 1993 en Ciudad Juárez, frontera con EE. UU., con el caso de los feminicidios masivos¹¹ de mujeres violadas, torturadas, descuartizadas, quemadas,

de los hashtags en Twitter y Facebook, la lucha contra la violencia de género, que primero había viajado entre México y Argentina, se difundió globalmente (Juárez y Saban, 2023, cf. 274-275).

9 El colectivo se originó en 2011, en el contexto del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, a partir de una marcha en la Ciudad de México realizada por el poeta Javier Sicilia en memoria de su hijo asesinado. A partir de allí un grupo de mujeres se unió a la protesta pacífica, pero pública, tiñendo de rojo las fuentes emblemáticas de la ciudad, antes de pasar a usar el bordado como parte de la denuncia.

10 CEPAL: “Poner fin a la violencia contra las mujeres y niñas y al femicidio o feminicidio” (2022, 1-12).

11 Marcela Lagarde, antropóloga mexicana feminista, es una de las personalidades que más se comprometió con el esclarecimiento de esos crímenes crudos. Como diputada en el Congreso Federal mexicano entre 2003 y 2006 por el Grupo Parlamentario del Partido de la Revolución Democrática (PRD) promovió la creación de una comisión que investigó los crímenes

estranguladas, mutiladas y tiradas a la basura después de muertas o desaparecidos sus cadáveres.¹² Todas las especialistas en el tema coinciden en señalar dos cosas: 1. que el feminicidio es el punto máximo posible de una larga serie de violencias de género (psicológica, simbólica, física, económica, laboral, patrimonial, sexual, etc.), responde de forma endémica y estructural a la lógica de las sociedades patriarcales y tiene su base en las formas desiguales y discriminatorias de la mujer dentro de las relaciones de poder entre los sexos (Lagarde 2012, 200; Monárrez 2010, 377). 2. Que los feminicidios involucran al Estado, inepto para resolverlos, y a sus instituciones, que incluso colaboran para mantenerlos en la impunidad. La discriminación y la misoginia dentro de la justicia, que hace mucho por su invisibilización, haría de estos crímenes incluso violaciones a los Derechos Humanos (Lagarde 2008, 216), aspecto que Rita Segato dejaría aún más claro al acuñar el término “femigenocidio” (2016, 137). De este modo, los desaparecidos de ayer se enlazan con los feminicidios de hoy en una trama violenta y sin justicia que persiste hasta el presente. Esa trama que atraviesa los tiempos y las regiones es la que están bordando las mujeres en estos diferentes colectivos estético-políticos.

La engrama de la memoria en los bordados y las Pathosformeln de Aby Warburg

34

Existe una trama trágica y heroica que une a las mujeres con las prácticas del hilado. Allí está Filomela, quien, después de que su cuñado la viola y le corta la lengua para que no pueda contarla, borda su catástrofe en un pañuelo y hace llegar el mensaje a su hermana, Procne, con quien tomará venganza de Tereo. Ariadna es la encargada de sostener el hilo y guiar a Teseo hacia la libertad a través del laberinto, después de que su amante mate al minotauro. Penélope teje y desteje su tela en ausencia de Ulises para simular y engañar a los pretendientes que la acosan. En la mitología griega, en la literatura y el arte canónicos de la Europa occidental, pero también en las tradiciones milenarias de los pueblos originarios de América Latina y del mundo que pasan la sabiduría del bordado o tejido de generación en

y documentó el asesinato de más de 400 mujeres solo en ese municipio. Además, propuso clasificar y analizar dichos crímenes como feminicidios. En calidad de legisladora, consiguió que la justicia aceptara el término para tipificarlos. A ella se debe la introducción del término en el contexto hispanohablante, traducción suya de “femicide”, que habían usado por primera vez las feministas estadounidenses Diana Russell y Jill Radford (1992). La no trasposición del término inglés al castellano, sino su recreación con esta nueva categoría implicó un cambio de paradigma en los abordajes epistemológicos sobre los delitos contra mujeres, ya que reemplazó el hasta entonces existente de violencia intrafamiliar, que circunscribía los crímenes contra las mujeres dentro del derecho de familia y por lo tanto garantizaba su seguridad solo si se supeditaba a tal institución. La posibilidad de desagregar los crímenes por sexo y de encauzar las pesquisas policiales en términos de violencia de género solo fue posible después de que la “Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia” entrara en vigor en 2007. Resultado de una larga lucha, necesitó como contexto la modificación de la Constitución, que en México no contemplaba hasta entonces ni el derecho a la diversidad, ni la igualdad, ni el derecho a la no discriminación por género. Esta ley define todos los tipos y las modalidades de la violencia de género contra las mujeres y las coloca en el ámbito del delito, responde a más de 40 intervenciones internacionales de organismos de Naciones Unidas y delinea una política de Estado.

12 Una de las periodistas de investigación mexicanas que más ha hecho para denunciar los feminicidios, así otras redes criminales de esa humanidad vinculadas a la trata de personas, es Lydia Cacho, quien fue difamada, perseguida y hoy vive en España, exiliada. En sus trabajos figura el libro *Los demonios del Edén* (2003) y la serie de Podcast “La nota roja” <https://open.spotify.com/episode/1V07ZHi3GR0IpVDWf8OsVm>

generación, la iconografía que une a la mujer con la tela y el hilo ha sido central, a veces para fijar y reducir la identidad femenina, otras para definir el potencial creativo, comunicativo y político de la mujer. La relación de las mujeres con el bordado ha sido, por ello mismo, fuente de una enorme cantidad de trabajos académicos que en los últimos años han investigado el tema desde el arte, la antropología, la literatura, la psicología o la historia.¹³ Y si esta imaginería, su reproducción y representación han sobrevivido a los tiempos y han ido renovando su potencial hasta hoy, para deconstruirse y redefinirse en los textiles de nuestro estudio, es sin duda porque es parte de la memoria colectiva, tal como la entendió Aby Warburg, es decir, concentra una enorme cantidad de “valores expresivos” que funcionan como “engramas de experiencia”¹⁴ (Warburg 2010, 3). La imagen del bordado o tejido hecho por mujeres sería un documento en el que habría quedado plasmada una huella mnémica heredada del pasado que contiene y transmite afectos a través de un tipo recurrente de expresiones o gestualidades y que despertaría, al mismo tiempo, una serie de emociones y asociaciones cambiantes según contextos en el espectador.

Aby Warburg (1866-1929) fue uno de los primeros pensadores modernos en teorizar sobre la memoria. Partiendo de una concepción sociopsicológica y estético-expresiva de la historia del arte, intentó demostrar de qué manera los símbolos culturales almacenados en las obras de arte tienen la facultad de desencadenar recuerdos independientemente del lugar y del momento de su creación. Según esta idea, las pinturas, las esculturas y las artes aplicadas (a las que consideraba artefactos expresivos tan relevantes como el arte autónomo o más, ya que en ellas estaba ausente el control de la alta cultura) tendrían una intensidad afectiva inmanente y colectivamente objetivada que los haría portadores de una fuerza mnémica pasible de reactivarse en su viaje y circulación a través de la geografía y del tiempo. A Warburg le interesaba estudiar este fenómeno a partir de lo que denominó *Pathosformel* (formas patéticas, entendiendo “patético” según la segunda acepción de la palabra que ofrece el RAE: “Que commueve profundamente o causa un gran dolor o tristeza”); en su definición, se trataba de formas canónicas de “representación de la vida en movimiento” (Warburg 2010, 3) que

13 La mayoría de los estudios provienen de la academia angloparlante. Por mencionar solo algunos sin orden predefinido: Johanna Amos y Lisa Binkley, *Stitching the self. Identity and the needle arts* (2020); Cynthia Fowler, *The Modern Embroidery Movement* (2018); Ana María Árgeda Pino, *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna* (2022); Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of Feminine* (1984/ reeditado en 2010); Judy Chicago y Susan Hill, *The Dinner Party Needlework* (1980); Clare Hunter, *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of the Needle* (2019); Mary Schoeser, *World textiles: A concise History* (2016); Ray Materson y Melanie Materson, *Sins and Needles. A Story of Spiritual Mending* (2002); Sarah Corbett, *A Little Book of Craftivism* (2013); Deborah Deacon y Paula Calvin, *War Imaginery in Women's Textiles: An International Study of Weaving, Knitting, Sewing, Quilting, Rug Making and other Fabric Arts* (2014); Judith Tyner, *Stitching the World: Embroidered Maps and Women's Geographical Education* (2015); Barbara Burmann, *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking* (1999); Julia Bryan-Wilson: *Fray; Art and Textile Politics* (2017); Leanne Prain, *Strange Material: Storytelling through Textiles* (2014); Claire Wellesley Smith, *Mindful and Contemplative Textile Art* (2015); Matilda Felix, *Nadelstiche. Stickten in der Kunst der Gegenwart* (2010); Mary Jo Bona, *Woman writing cloth* (2016).

14 Algunos estudiosos de la obra de Warburg explican que el autor había tomado prestado el concepto de “engrama” de Richard Semon, uno de los primeros biólogos en investigar la huella mnémica en la corteza cerebral. Warburg habría buscado llevar esta idea de materialización a los artefactos artísticos que, igual que el cerebro en el caso del individuo, podrían almacenar y regular la capacidad cognitiva de la memoria en forma social y colectiva (Gombrich 1970, 241-243). El helenismo “engrama”, en griego “engraphein”, significaba además “inscripción”, de aquí que Warburg se sirviera del término para pensar que las imágenes heredadas por el arte constituyan una suerte de lenguaje en el que estaban inscriptos los afectos desencadenados por experiencias pasadas (Wedepholt 2014, 398).

descubría en el arte desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media hasta el Renacimiento. Ese poder mnémico que despiertan las imágenes a través de las épocas estaría contenido, en particular, en la gestualidad y la expresividad en la representación del cuerpo humano, creando un “lenguaje de gestos” (Warburg 2010, 3) que da forma a la afectividad. Como una historia viva de la memoria de la humanidad,¹⁵ el arte sería una fuerza renovable, que si desaparece en un momento de la historia es solo para volver a nacer siglos después; pero no como repetición, sino como fuerza transformada.¹⁶

Para explicarlo, Aby Warburg se sirve de una analogía lingüística: el arte se comportaría como las lenguas indogermanas y su carácter supletivo, capaz de dotar a las palabras de una intensificación de sentido (Warburg 2010, 3). De tal modo, los afectos ya habitarían las imágenes mismas, pero se reactivarían e intensificarían como emociones cada vez que el mismo objeto o la misma figura fueran reproducidos y representados independientemente de un movimiento lineal o cronológico.

Como es sabido, el entonces inusual proyecto de investigación gráfica que planificaba Warburg para comprobar su hipótesis, *Atlas Mnemosyne*, no encontró adeptos entre sus contemporáneos y tampoco llegó a término, ya que el autor murió antes de poder acabarlo. Habría que esperar hasta fines del siglo XX, cuando se estableciera el estudio de la memoria en forma interdisciplinaria en las ciencias humanas, para que se reparara en Warburg, quien ya había sentado las bases de los estudios culturales y de los trabajos comparativos entre la historia del arte, la filosofía y la antropología un siglo antes.

36

Si se da crédito a la teoría de que las imágenes que ofrece el arte sobreviven en la memoria colectiva ya que dan forma y hacen “revivir emociones humanas en toda la amplitud de su polaridad trágica” (Warburg 2010, 5), entonces se podría afirmar que las imágenes de las mujeres bordadoras o tejedoras del presente que vemos plasmadas en la actividad de una cantidad de colectivos feministas en su lucha contra el patriarcado para frenar la desigualdad, la violencia de género y los feminicidios anclan muy profundo en la historia de la gestualidad y de la expresividad, y por eso nos commueven.¹⁷

15 Warburg parece compartir esta idea con Lukács, quien, en su último trabajo, la *Estética*, continúa con la impronta que sentó en la teoría literaria marxista acerca de la recuperación de la tradición literaria burguesa para la democracia socialista, pero sistematiza esta concepción sobre la perdurabilidad de las formas literarias y la existencia en ellas de un sentido que se prolonga hacia el presente. Para Lukács, el arte es el medio privilegiado para recuperar lo que llama “autoconsciencia del género humano”, es decir su memoria. En la contemplación del arte podemos conocer vivencias de otras épocas históricas que bien pueden no haber tenido lugar jamás, pero que la mimesis estética crea como tales. En esos mundos ficcionales del arte pueden encontrarse continuidades en la conducta humana que subyacen a las variaciones de estructura que presentan los hechos históricos. Por eso el arte posee para Lukács una cualidad en virtud de la cual se sitúa por encima de los procesos sociales, económicos y políticos de su producción y conserva un valor recuperable por generaciones posteriores (Lukács 1966, 203-295).

16 Mucho más tarde, retomando justamente esta idea de una memoria latente y una memoria activa, Aleida Assmann acuñaría para esta distinción los términos de *Speicher- y Funktionsgedächtnis* [memoria de almacenamiento y memoria funcional] (1999, 130-149).

17 No es la primera vez que se usan los textiles como armas de lucha política. Existen estudios que exploran las afinidades entre el tejido y el bordado en las luchas feministas del presente con las del pasado, desde las sufragistas británicas del siglo XIX, quienes ya habían usado los textiles en pancartas y prendas con las que reclamaron el derecho al voto y defendieron la emancipación de la mujer (Ruiz Garrido 2018, 143-168) hasta los movimientos feministas de 1970, que los usaron para desarmar las estructuras

Las figuras humanas en movimiento reconcentrado, rítmico y paciente que reproducen las fotografías que circulan sobre su trabajo (torsos inclinados sobre el regazo, manos que se afanan con aguja e hilo, un ambiente que imaginamos a la vez silencioso y comunitario) anclan con otras imágenes heredadas del pasado. Por un lado, con la tradición del arte europeo occidental que llega a América Latina de la mano de la modernidad. Por otro, con las prácticas ancestrales latinoamericanas de tejido y bordado. Ambas “sobreviven como patrimonio conservado en la memoria” (Warburg 2010, 3) en los bordados feministas y son “engramas” que se intensifican según una serie de connotaciones que me gustaría explorar.¹⁸



Fig. 2. Sorora. Programa itinerante de bordado feminista (México).¹⁹ Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen” por primera vez en Berlín (2018), con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg en el marco de la muestra “Reclaiming the Body: feminism, community, and territory” organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst (noviembre 2022).

dominantes de género, en la misma medida en que elevaban lo que se consideraba una mera artesanía al estatuto de arte (Parker 2010). A partir del análisis de la “Womanhouse”, el célebre proyecto educativo de arte feminista de Judy Chicago y Miriam Shapiro, Carro Fernández sostiene que el feminismo radical introdujo al menos dos novedades en la apreciación estética: si lo privado es público, entonces el trabajo artesanal y cotidiano, originariamente reducido a una simple manualidad, bien puede transformarse en objeto estético; de la misma forma, el arte ya no es producto de una excelencia individual o del liderazgo de un genio, sino producto de estructuras de trabajo colaborativas (Carro Fernández 2012, 115-147).

18 Tal vez esta sobrecarga gestual que proviene de muy lejos y se reactualiza en estas imágenes, transformada, sea justamente posible y necesaria en un contexto presente de medialidad acelerada y saturación en las redes de imágenes que se superponen con una velocidad desquiciante que promueve la evanescencia, la superfluidad y el olvido. A contrapelo, las imágenes de las mujeres bordadoras activistas impacta con su presencia y persistencia.

19 El colectivo mexicano Sorora tiene el propósito de generar sororidad entre mujeres jóvenes y adolescentes, tomar el feminismo como teoría y el bordado como práctica. Además, buscan crear comunidad, reflexionar en conjunto, deconstruir y empoderar en diferentes espacios, mediante una labor que por años ha sido etiquetada como una actividad doméstica y sin importancia. Con ese fin, se proponen ser subversivas desde el propio acto de llevar al bordado fuera de las casas, utilizarlo para expresar lo que significa ser mujer en una sociedad machista. La segunda edición de Sorora, de la cual proviene la foto, se llevó a cabo durante la Tercera Jornada de colaboración y autoedición IAGO en mayo del 2018 en la Ciudad de Oaxaca, México.

En primer lugar, las *Pathosformeln* propias del bordado feminista traen reminiscencias, por su revés, de la herencia pictórica europea. Por ejemplo, de *La encajera de bolillos* de Vermeer (1666-1668) con el claroscuro de la luz que crea intimidad y conduce la mirada del espectador al vestido y el peinado de esa mujer de clase acomodada, así como a la delicadeza de los dedos en los que se entrelaza un delgado hilo casi invisible. Recuerdan también al tardío Renoir de *La tarde de las niñas en Wargemont* (1884) en un ambiente burgués del siglo XIX decorado con muebles estilo Luis XIV, donde la mayor de las hermanas ya no lee ni juega como las menores, sino que está reconcentrada en su labor, tal vez su ajuar, preparándose para ser ama de casa y esposa, mientras que la única niña que nos mira desafiante es la más chica, tal vez una promesa de nuevas generaciones que saldrían del molde ceñido que le tocaba ocupar al género femenino. Todas estas imágenes ponen el foco en el adoctrinamiento de las mujeres, quienes no tienen ojos sino para su hilado o bordado, y quedan aisladas del entorno que las rodea, subrayando su docilidad, serenidad y diligencia, virtudes domésticas de las mujeres hasta entrado el siglo XX, tan caras al patriarcado.²⁰

Las fotos de los colectivos de bordadoras feministas retoman este motivo de la mujer y su labor manual como huella mnémica, pero la transforman y resignifican de manera radical. Las mujeres ya no están solas ni en una habitación cerrada, sino en asamblea o espacios abiertos a la comunidad. Ya no tienen la mirada sumergida en la manualidad a la que se abocan, sino que se miran entre ellas, conversan, intercambian relatos, son expresión de una “inteligencia colectiva, que es algo más que la suma de individuos y también algo más que un consenso” (Gago 2019, 165), tal como dice Gago de las asambleas y marchas feministas del presente.

Estas imágenes de los colectivos de bordadoras también se distancian de otra serie de cuadros que, sin embargo, están presentes como patrimonio histórico y conforman una memoria de figuras, formas y gestos. Es el caso de las imágenes de costureras e hilanderas que aportaría el realismo social del siglo XIX, centradas en las clases humildes y trabajadoras, y en las largas jornadas sin seguridad, ni higiene, ni estabilidad, propias del mundo obrero de la revolución industrial. En pinturas como *La niña obrera* del catalán Joan Planella o en *La hilandería* del italiano Alessandro Milesi, ambas de fines del siglo XIX, se retrata el trabajo infantil en talleres textiles con la aparición de telares e hiladoras mecánicos que no exigían personal cualificado. A diferencia de esos lúgubres cuadros, las imágenes de los colectivos de mujeres que bordan en la actualidad rezuman felicidad por la soberanía de sus acciones, proyectos autogestionados y relación de poder directo sobre los medios de producción y sobre el producto manufacturado. Sin embargo, los textiles feministas toman como soporte material un elemento estrechamente ligado con la explotación del trabajo femenino aún en la actualidad, en la industria maquiladora, escena que, según demostraron tanto sociólogas como antropólogas feministas, es un espacio directamente relacionado con la gestación de

20 Y si las bordadoras del arte occidental no eran mujeres de la burguesía adiestradas en los patrones de conducta del patriarcado, entonces eran obreras cuya labor, creatividad y pericia quedaron silenciadas por la historia. El legado del tapiz de Bayeux radica, por ejemplo, solo en “the historical and social value [...], not as a triumph of women’s needlework but as a chronicle of war, of French victory, of political propaganda and as a visual archive of medieval life” (Hunter 2019, 12). Según la autora, nada se dice en el museo que lo expone sobre las mujeres que lo bordaron, que quedan en el absoluto anonimato.

la brutal violencia que se comete contra las mujeres en la frontera de México con EE. UU.²¹ En 2019, el Museo de Arte de Ciudad Juárez presentó una exposición sobre el trabajo de las mujeres en la maquila para denunciar las precarias y peligrosas condiciones de trabajo en estas líneas de fábrica. La muestra estuvo integrada, entre otras piezas, por esculturas de manos fragmentadas y retorcidas, como prótesis sin vida, hechas por las mismas obreras de la maquila en forma conjunta.



Fig. 3. Obra colectiva, *Proceso 1. Materia prima*, escultura sobre el trabajo de las mujeres en la maquila. Museo de Arte de Ciudad Juárez, México. Inbal Mexico, Boletín N° 1417-17 (September 2019). <https://inba.gob.mx/prensa/12985/el-museo-de-arte-de-ciudad-juarez-presenta-exposicion-sobre-el-trabajo-de-las-mujeres-en-la-ma-quila>.

Las bordadoras de los distintos colectivos feministas prestan ahora sus manos a las víctimas y les restituyen un cuerpo colectivo y una voz, reconvirtiendo, por un lado, las escenas solitarias y opresivas del bordado en el arte canónico burgués occidental y, por otro, los de la explotación fabril de la mujer por la industria textil de ayer y hoy en una reminiscencia intensificada y transformada, que se aleja en ambos casos de la explotación simbólica o económica de la

21 Caucedo introduce un instrumento metodológico que denomina “escenarios del femicidio” y define como: “los contextos socioeconómicos, políticos y culturales en los que se producen o propician relaciones de poder entre hombres y mujeres particularmente desiguales y que generan dinámicas de control y violencia” (Caucedo 2010, 15). Aclara que, si bien cualquier lugar puede ser el escenario del crimen, existen algunos espacios en los que la desigualdad entre hombres y mujeres es más patente y que resultan, por ende, más propensos a la violencia en forma extrema. Así, la asignación de un escenario específico podría ayudar a hacer la distinción de un femicidio más operativa. El ámbito familiar, las relaciones de pareja, el ataque sexual, la prostitución son en este sentido escenarios históricos del femicidio. A estos se suman, sin embargo, algunos escenarios antes no conocidos que surgen por las nuevas dinámicas socioeconómicas y políticas de explotación y abuso como productos del sistema neoliberal de la región: la maquila, las mafias o las redes delictivas como el narcotráfico o la lógica sexista dentro de las maras.

mujer a través de los tiempos. También en el cine contemporáneo vemos ejemplos de tales “engramas de experiencia” resignificados en la representación de su memoria. La película *Ruido*, de Natalia Beristáin (2022), relata la historia de Julia en la infructuosa búsqueda de su hija desaparecida, víctima de un feminicidio, así como el entorpecimiento del caso por la Justicia, inoperante y corrupta. Tras nueve meses de espera y silencio, Julia “sale a la luz” y se encontrará con otros familiares de desaparecidos, en especial mujeres, que “hacen ruido” en marchas y demostraciones en la vía pública para hacer escuchar el reclamo de justicia de las mujeres desaparecidas. Julia, que es artista plástica y ha estado bordando el rostro de su hija, colgará su pañuelo junto a otros miles que hacen de telón de fondo del estruendoso reclamo en las marchas organizadas por los colectivos feministas de Derechos Humanos.²² Así pues, la silenciosa y apocada expresión de las bordadoras del pasado se transforma en los bordados feministas del presente en la articulación de un grito común.

En una segunda instancia, la memoria transcultural y transhistórica presente en estos trabajos alberga una crítica a la modernidad heteropatriarcal violenta desde una perspectiva decolonial. En las mallas de algodón y lana usadas para enlazar nombres, iconografías diversas y textos en los pañuelos del bordado feminista, reviven las tradiciones mestizas de la América Latina ancestral, que conviven con las asociaciones del imaginario occidental y burgués del arte. No es casual que el bordado y el tejido como actos de resistencia cultural en la actualidad latinoamericana recuperen una práctica artística milenaria y tradicional de las culturas precolombinas de América Latina, cuyos ricos huipiles, warakas, hondas, arpillerías, ruanas y otros trenzados y técnicas de costura y telar documentan la cosmogonía de los pueblos amerindios y reaparecen como práctica de una multiplicidad de colectivos feministas.²³ La teoría de Warburg sobre las imágenes en movimiento, aunque desde una figuración eurocéntrica, previa al giro decolonial, propone una crítica fundamental a la idea de la historia del arte como un desarrollo unívoco y cronológico y abre, por eso mismo, la posibilidad de entender la memoria con una lógica heterogénea, plena de requiebres y coexistencias, distinta a la impuesta por la modernidad. El cruce de ambas perspectivas permite ver en la globalidad del fenómeno feminista de los bordados tanto memorias de la experiencia vital de los pueblos originarios del continente latinoamericano como lecturas a contrapelo de la herencia del arte occidental.

Por razones de espacio, no es posible ampliar aquí la propuesta de análisis decolonial de los bordados feministas. Sin embargo, en trabajos posteriores sería posible profundizar, por ejemplo, en las formas de trabajo colectivo, basado en la cooperación y la búsqueda de autonomía, que rompen con la idea del trabajo con autoría individual, propia de la modernidad capitalista, masculina y de una lógica instrumental y productivista. O también, habría que

22 Agradezco la recomendación de esta película, así como de gran parte de las referencias bibliográficas que se citan en este trabajo a la generosa indicación de Gladys Ilarregui.

23 Algunas de las comunidades que han fundado colectivos y/o cooperativas textiles son la de mujeres zapatistas Mujeres por la dignidad en el caracol de Oventik (Estado de Chiapas, México) o el emprendimiento Flordelana de mujeres de La Palma, valle del Lunarejo (Estado de Rivera, Uruguay). En ambos casos, estas acciones de bordado les han dado la posibilidad de sostenerse autónomamente y crear lazos de solidaridad entre ellas. Sobre este último emprendimiento existe un lírico cortometraje que documenta su formación y su actividad: *Tejedoras* (2021) de Agustina Willat y Ana Micenmacher.

estudiar en forma pormenorizada la reescritura de la historia del arte que albergan estos bordados feministas, ya que abren toda una serie de alternativas subalternas y minoritarias de narración no exclusivamente escrituraria, hasta hoy no tenidas en cuenta, mostrando que la Historia con mayúsculas no puede contarse, sino que, en todo caso, se trata de historias en plural que destellan en cada una de las imágenes y materialidades particulares. En lo que sigue se propongo, en cambio, un análisis semiótico del bordado feminista como vehículo de memoria afectiva, testimonio colectivo y objeto de activismo estético-político, teniendo en cuenta su triple código de comunicación: material, textual e iconográfico.

Conocer con las manos. El sentido del tacto y la afectividad en los textiles feministas

A menudo las participantes de diversos colectivos señalan que la razón de elegir el bordado o el tejido como vehículos de activismo político radica en las texturas, la suavidad o la capacidad de dar cobijo, aspectos clave para expresar afecto, cuidar la memoria de las víctimas o dar calor a procesos de transformación en contextos de brutalidad e indiferencia: “Los bordados en los pañuelos y en las sábanas son detalles de ternura [...]. Porque, aunque las balas, el rencor y el machismo nos digan lo contrario, tenemos derecho a la ternura [...] con el propósito de no perder nuestra humanidad en medio de tanto dolor” (Colectivos Bordados por la paz et al 2014 s/p). Asimismo, el colectivo Memorarte, que convocó el uso de bordados y arpilleras colectivos durante el estallido popular chileno de octubre de 2019 para reclamar en contra de la violencia militar, asegura que dichos textiles “cobijan, protegen, abrigan los principios de lo que será una Matria más justa y buena para todos”,²⁴ en referencia a la necesidad esbozada durante la revuelta de dar calor al proyecto de una nueva Constitución.

El soporte material elegido es central para el recuerdo de las víctimas y el reclamo de justicia. Katia Olalde escribe acerca del sentido del uso de pañuelos, chalinas y arpilleras en la protesta: “Empleamos telas para cubrirnos las heridas, asearnos o resguardarnos del frío. Con ellas arropamos a los bebés y en algunos contextos las usamos todavía como pañal. Los textiles están directamente asociados con el cuerpo” (Olalde Rico 2019, 315). Finos y livianos, los pañuelos, se podría agregar, son una extensión de la piel con la que tocar el cuerpo propio y del otro, envolverlo, curarlo, acompañarlo, abrigarlo. A menudo los bordados se hacen incluso con prendas de ropa de las víctimas, de modo que despiertan la memoria a modo de sinédoque, ya que evocan o suplen el cuerpo desaparecido o asesinado que le falta tan dolorosamente a los familiares o amigos.

La íntima relación que une los textiles bordados con el cuerpo, tanto de la víctima como de la bordadora, es material, mnémica y afectiva al mismo tiempo. En el inventario de fotografías y reproducciones de obras de arte y otros artefactos artísticos de Warburg, eran precisamente los gestos y las expresiones tangibles los responsables de dejar huellas en la

24 En: Revista *Ermancipa*, 9.1.2019, <https://revistaermancipa.org/2019/12/09/chile-se-cubrio-de-bordados-feministas/>.

memoria colectiva, lo cual ha llevado a pensar que la de Warburg era no solo una teoría de la memoria sino también una teoría de los afectos *avant la lettre* ligada a la historia del arte y la memoria (Woldt 2018, 133-157); en este sentido, también el bordado feminista, en tanto expresión artístico-política multisensorial, en la que se inscriben, sobrescriben y reescriben valores expresivos y gestualidades heredados de la historia de la humanidad, constituye un archivo visual y mnémico, pero sobre todo táctil, ligado fuertemente al mundo de los afectos.

Según ha sido señalado, en “las últimas décadas, afecto y emoción se han transformado en conceptos claves del discurso académico en las ciencias sociales y las humanidades” (Dhondt y Mandolessi 2022, 14), dando origen a un giro afectivo (Clough 2007), al estudio de la transformación de los afectos en el capitalismo avanzado (Illiouz 2007) y a “la política cultural de las emociones” (Ahmed 2014) e incipientemente también a un análisis en relación con las formas de la memoria y del trauma (Atkinson y Richardson 2013; Gallardo y Saban 2021, 13-42). Si antes la atención estaba puesta en las estrategias narrativas o representacionales de los textos culturales, ahora el interés recae en la carga afectiva que los mismos transmiten, lo cual implica tanto las modulaciones que adquieren estas expresiones artístico-culturales del activismo como la forma en la que, como lectores o espectadores, somos afectados por ellas. En este contexto es útil tener en cuenta la diferenciación que hace Jo Labanyi entre los conceptos de “emoción” y “afecto”. Mientras que la emoción sería consciente y podría nombrar los sentimientos por ella generados, el afecto sería una respuesta corporal a estímulos precognitivos y prelingüísticos (Labanyi 2010, 224). De este modo, los afectos escapan de cualquier registro, medición, reflexión, interpretación o juicio de valor y apuntan, en cambio, a lo imprevisible o a lo que escapa a estructuras de sentido unívocas y fijas. El giro epistemológico de los afectos llamó la atención acerca de la imposibilidad de conocer solo a través del lenguaje y revalorizó la posibilidad de hacerlo también con todos los otros sentidos implicados en el cuerpo, convocados a percibir, escuchar, degustar y tocar las materialidades que lo rodean. Esta sería la razón por la cual, según Macón, habría que entender los afectos también de un modo performativo, ya que estos introducen la disolución entre el polo activo y pasivo, de modo tal que “el sufrimiento no implica ya pasividad, el trauma no resulta ya en el exclusivo ensimismamiento del ego” [...], y “tocar es siempre ser alcanzado, acariciar, elevar, conectar, envolver y también entender a otras personas o fuerzas naturales en tanto involucradas en el mismo proceso” (Macón 2014, 169).

Me gustaría postular, a partir de aquí, que los pañuelos bordados son objetos de afecto performáticos en dos sentidos. En primer lugar, porque entran en contacto con el sujeto artífice del bordado para afectarlo empáticamente, justo en la misma medida en que la mano que los borda ha dejado en ellos formas de expresión de los afectos implicados en el proceso de memoria y sanación,²⁵ de lucha y reivindicación, lidiando en forma blanda y sensible con las

25 Clare Hunter da cuenta del uso terapéutico que se le dio al bordado en asilos y hospitales para excombatientes de la Primera Guerra Mundial, práctica a través de la cual los hombres aprendían una nueva habilidad, ganaban confianza en sí mismos y reconectaban con el mundo exterior, mientras serenaban manos y mente, volvían a entrenar la coordinación y motricidad fina, y de paso aprendían un oficio que les daría una pequeña renta (Hunter 2019, 34-48). Un siglo más tarde, las bordadoras feministas hacen hincapié en lo mismo: la mano que borda rítmicamente, en forma pausada, que puede demorarse en la precisión de una puntada, resulta meditativa y liberadora (blog Proyecto Kahlo, “Bordado y Feminismo: creando lazos de sororidad”, en: <https://proyecto-kahlo.com/bordado-y-feminismo-creando-lazos-de-sororidad/>).

contradicciones, las incertidumbres, el amor, la rabia, la indignación, el dolor, la desesperación, los vacíos de conocimiento, y encauzando, por medio de los instrumentos de costura y el sentir de diferentes texturas que entran en contacto con la piel (suave, áspero, liso, rugoso) todos estos afectos desordenados, vitales, humanos que se intenta tramar con hilos de colores. En segundo lugar, porque los pañuelos se crean en un círculo colectivo poderoso, la asamblea,²⁶ e irrumpen en el espacio público, volviendo comunitario, material y tangible los feminicidios, que adquieren a través de ellos una presencia corpórea, vicaria y decisiva que, de otro modo, quedarían en las crónicas periodísticas como meros crímenes privados o datos estadísticos, provocando su normalización y conduciendo a la insensibilidad.²⁷ Como lo muestran las fotografías, los pañuelos son portados como banderas en las marchas y huelgas, cubren veredas, plazas y paredes, y llegan a los ojos de otros manifestantes o paseantes desprevenidos (con)moviéndolos a través del efecto ético y estético de su presencia. Del “tacto” como sentido (la mano que toca la tela), al “tacto” como cometido del arte, y esto en los dos sentidos de la palabra. Los bordados buscan establecer (con)tacto con el otro, llamar la atención en la vía pública, y la forma que eligen para hacerlo es una expresión “con tacto”, es decir, delicada, no invasiva ni violenta, que tiene en cuenta las particularidades de cada contexto. Los pañuelos y textiles feministas bordan con mesura, haciendo uso de medios en principio silenciosos; sin embargo, insisten con precisión, constancia y minuciosidad en su cometido y llegan, por su calidad performativa, al otro. Es como si el vehículo del bordado, con todas sus materialidades (tela, arpilla, tejido de punto), (des)bordara los límites previstos del discurso para expresar de una forma más cercana, cautelosa y tangible los afectos implicados en la memoria de los cuerpos desaparecidos, dándoles a las mujeres muertas violentamente una suerte de sobrevida en virtud de la conexión afectiva con el otro.

Dice Pablo Maurette sobre el afecto: “Affectus del verbo afficio (ad + Facio) refiere a toda acción que produce un cambio de estado, que deja una marca, que perturba, que inicia un movimiento [...]. La afectividad no es simplemente una variedad más del fenómeno háptico, sino su plataforma originaria, su grado cero” (2016, 59-60). A partir de esta etimología y doble acepción de la palabra “afecto”, queda aún más clara su calidad performática. Las bordadoras toman la tela, sujetan la aguja en los dedos, apoyan el textil en el regazo, bordan pacientemente los nombres y las historias de las víctimas de feminicidio y se sienten comprometidas con la tarea de memoria. El tacto permite esta cualidad de simultaneidad de

com/2017/08/bordado/9

26 Para Judith Butler, la asamblea es una forma de “acción política de coaliciones” (Butler 2017, 125), es decir, de sujetos interdependientes que tensionan la esfera privada y la pública. En ella se descubre que la precariedad es una imposición social y política, y que existen modos para transformar la vulnerabilidad en nuevas formas de poder ciudadano, así como en resistencia a las condiciones que destruyen “la vida digna de ser vivida” (Butler 2017, 129). En un sentido similar, Verónica Gago propone que la asamblea es “un modo laborioso de estar con otros [que] nos quita de una relación pasiva o cínica con la crueldad que las violencias machistas machacan de modo tal que pretenden hacerse paisaje cotidiano. Nos desplaza también del modo victimista de padecer los ajustes que precarizan las existencias, que las quieren hacer austeras y miserables, y de encerrarlas en el gueto de género que codifica los padecimientos y las reparaciones [...]. Porque eso afirma el proceso del paro: salir de la victimización y del estado de duelo permanente al que se nos quiere someter” (Gago 2019, 163).

27 Rita Segato llama “pedagogía de la crueldad” a la manera en la que los medios de comunicación y la industria del espectáculo (televisión, reggaetón, publicidad) colaboran para que los espectadores se hagan paulatinamente indiferentes a la noticia, entrenándolos para “la rapiña y el despojo” (Segato 2016, 171).

ser artífice del producto y receptor al mismo tiempo. De tal modo, la bordadora no solo está interviniendo la tela, afectándola en el sentido de transformarla en su materialidad, sino que está entrando en contacto ella misma con esa vida otra, esa historia; siendo “tocada” (no solo literalmente) por el recuerdo de la víctima como si se tratara de una piel que se acaricia,²⁸ o en el caso de no haber conocido a la víctima, creando una trama de empatía y solidaridad con ella.

En otro lugar argumentamos que el término afecto podría vincularse con el trauma en la teoría psicoanalítica (Gallardo y Saban 2020: 21-22), ya que el afecto, tal como la condición del trauma, no es consciente, y permanece en un momento previo a la articulación del lenguaje, por ende, también fuera de las leyes de la represión con sus estrategias de negligencia u omisión. El concepto de trauma está asociado a experiencias sumamente dolorosas que no pueden ser comprendidas en forma cognitiva y escapan a las herramientas del trabajo de memoria. Según Freud, para su cura, el psicoanalista tiene que ayudar al paciente a abrirse paso por debajo del discurso maníaco y, gracias a pequeñas claves que se van punteando en la malla del discurso, hacer una “transcripción consciente de la idea reprimida” (Freud 1915, 108). El método psicoanalítico para abordar el trauma no consiste en hacer una reconstrucción de todas las huellas, sino en volver a tejer el punto que se soltó de la trama. El afecto parece tener el mismo destino. Para darle expresión auténtica y conseguir que la memoria fluya, a menudo la ficción elige tramar con pocos hilos, darle solo un contorno a lo que no puede ser relatado (Saban 2013, 121-126). Los bordados feministas vuelven esta teoría materia palpable. No se trata de encontrar un sentido a las muertes ni aplacar el dolor de su ausencia, sino de volver a encontrar una figuración posible para darles un borde, hacer un pespunte a los afectos implicados.

Los textiles colectivos como vía de conocimiento fue un tema explorado por Pérez-Bustos, quien los (a)borda no solo a partir de la teoría, sino también mediante el llamado “a bordar” junto con las mujeres implicadas en el colectivo, situando y encarnando la metodología conductora, poniendo el cuerpo para correr al sujeto analítico de la mirada escudriñadora externa, “destejer ese lugar” (2016, 58) y transformarlo en parte del fenómeno investigado que sostiene y acompaña. El conocimiento se produce menos por la explicación verbal de la técnica, meramente accesoria, y mucho más a través de lo que, en otro lugar, Tapia de la Fuente llama una “atmosfera afectiva” (2022, 255), un intercambio construido por los movimientos guiados de una mano sobre la otra y de la sensibilidad a la vez visual, motriz y táctil de los ojos y los dedos que se permean mutuamente dando lugar a un tipo de conocimiento corporal y colectivo. Hay que recordar que muchos colectivos son interseccionales e intergeneracionales, de modo que muchas veces bordadoras o tejedoras expertas se juntan con otras inexperimentadas o que recién se inician; en otros casos, más de una bordadora trabaja sobre la misma tela o una continúa el trabajo de otra, escenas todas de sororidad que a menudo pueden verse en las fotografías que documentan estos encuentros.

28 Katia Olalde, siguiendo la propuesta de José Guadalupe Sánchez Suárez, describe la actividad del bordado de pañuelos como consuelo, ya que permite un “acercamiento entrañable” y cuerpo a cuerpo con el otro querido (Olalde 2022, 201).



Fig. 4. Mujer mayor bordando en un grupo con otras jóvenes, Conejo clandestino, México.²⁹ Fotografía exhibida en la exposición itinerante “Wir Kämpfen” por primera vez en Berlín (2018), con el colectivo Karne Kunst y también en Heidelberg en el marco de la muestra “Reclaiming the Body: feminism, community, and territory” organizada por el colectivo Un curso propio y el Romanisches Seminar (Universität Heidelberg) en colaboración con Karne Kunst (noviembre 2022).

De la textura, del texto y del testimonio. El bordado y el tejido como artivismo

Esta estrecha relación entre la costura, el tejido y el bordado con otra serie de actividades propiamente intelectuales está plasmada en el lenguaje, que recurre a menudo al campo semántico de las artes textiles y la motricidad fina en ellas implicada para expresar procesos cognitivos complejos. Así, en español, decimos “no dar puntada sin hilo”, para obrar con intención premeditada, “atar nudos” para asociar, “poner punto final” para concluir, “entretejer sentidos” para expresar ideas secundarias, “perder, tirar del o retomar el hilo” de una argumentación, “un botón de muestra” para dar ejemplos, “prender con alfileres” cuando una idea no tiene consistencia, “muchas telas para cortar” cuando el tema es demasiado amplio, “encontrar una aguja en un pajar” para dar cuenta de un imposible, “tramar una historia” asociando el tejido con la hechura de un relato, además de una cantidad de palabras que, provenientes del mundo de la costura, tienen segundas acepciones figuradas: “enlazar”,

²⁹ Conejo Clandestino es un colectivo que apuesta por la cultura como herramienta de empoderamiento de la sociedad civil. Desde 2012 realiza actividades culturales con trasfondo político para llevar a la reflexión sobre problemáticas sociales. Debido al alto índice de violencia, que trae como consecuencia un alto número de desapariciones y feminicidios en la región de Orizaba, Veracruz, México, Conejo Clandestino decide realizar jornadas de manifestación pacífica a través del bordado, en donde se plasman los nombres de mujeres asesinadas en el estado de Veracruz.

"tejido", "costurones", "remendar", "retazos", "urdimbre", "enredo", "hilvanar", etc. De la misma forma, el bordado de pañuelos y el tejido feminista pueden entenderse como metáforas, porque expresan con una construcción y un rodeo, mediante el enlazar de hilos, manos e historias, un entramado doliente de afectos inefables, un relato común³⁰ por medio de colores y nudos que pide ser leído e interpretado. Si de leer se trata, salta a la vista el código triple de estos bordados, que tienen elementos significantes tanto materiales, como gráficos y alfabeticos. En primer lugar, los pañuelos son telas bordadas con inscripciones lacónicas pero contundentes, que ponen nombre, fecha y mencionan las circunstancias del asesinato; si la víctima es anónima, se relatan las circunstancias del feminicidio. Propongo pensar que funcionan como epitafios desplazados.³¹ En su origen etimológico griego (sobre o al pie de la tumba), el epitafio es un ícono religioso para la liturgia de la Pascua que consiste en una tela bordada y adornada con imágenes del evangelio, en especial del cuerpo muerto de Cristo. La palabra, en la actualidad, remite a la inscripción "que se pone, o se supone puesta, sobre un sepulcro o en la lápida o lámina colocada junto al enterramiento" (RAE). Los bordados de colectivos como "Bordamos feminicidios" hechos además sobre pañuelos, iconografía prototípica del duelo, la paz y los lazos amorosos entre familiares que se separan,³² pueden ser leídos como epitafios itinerantes que serán acarreados por las activistas hacia la calle, expandiendo hacia otros lugares y otros tiempos la lamentación y el reclamo de justicia por la muerte violenta.

Además, los pañuelos plasman un lenguaje gráfico que puede expresar mediante el bordado de pájaros, flores u otros dibujos que tenían algún significado en la vida de la víctima aquello a lo que no se puede poner palabras: el trauma del abuso, de experiencias de dolor o indignación radicales asociadas a la muerte violenta. Al mismo tiempo, los hilos trasladan a la tela lemas o poemas que anclan en la biografía tanto de las víctimas como de las bordadoras, quienes a veces firman con su propio nombre, haciendo literal la metáfora del texto como entramado ya que construyen entre su cuerpo y el bordado un lazo de unión. La palabra "texto" viene del latín *texere-textum* que significa tejer/tejido, de modo que la cohesión de palabras y frases queda ligada a la textura de una red hecha de hilos. Así, la manualidad o técnica del tejido o hilado y la minuciosidad o precisión de la malla que es su producto se asocia a la hechura también cuidada y escrupulosa de un texto coherente. Ambos, tejido y texto, son construcciones que exigen un cierto grado de pericia. Si los bordados son textos y los textos

30 Sastre Díaz habla de los tejidos colectivos (en su estudio se trata de las arpillerías chilenas) como narraciones, en el sentido que dio Walter Benjamin al término, es decir, cuando –la autora cita al filósofo– "la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro [...], como experiencia propia" (2010, 10). De igual forma, en los bordados que aquí se analizan quedan impresas las huellas de las bordadoras, quienes incluso a menudo los firman, dándoles a cada uno un sello propio, un estilo distinto.

31 En algún sentido, los bordados que llamo "epitafios desplazados" podrían también ser considerados como "antimonumentos", a partir de la definición que de estos últimos ofrecen Díaz Tovar y Ovalle: se caracterizan por apropiarse caóticamente del espacio público, ser producto de comunidades y movimientos sociales de víctimas o cercanas a las víctimas, ser efímeros, ser expresión del duelo o la resistencia y ofrecer narrativas incluyentes y un espacio para la reconstrucción y la proyección a futuro (2018, 6-7).

32 También durante la Segunda Guerra Mundial, los padres que enviaban a sus niños judíos fuera de Alemania para salvarlos les daban, a menudo por todo recuerdo, pañuelos blancos bordados. En el Museo del Holocausto pueden verse algunos ejemplares de estos pañuelos pertenecientes a los niños refugiados del *Kindertransport*. Al recibir el Premio Nobel, muy en tono con esta historia, Herta Müller dio un bello discurso en el que habló de las significancias del pañuelo como objeto a la vez utilitario, de consuelo, afecto, memoria y resistencia.

son tejidos que estructuran los pensamientos mediante redes calculadas y precisas, entonces los bordados, como los textos, nos dicen algo acerca de la estructura que los hace posibles, a la vez que son esencialmente comunicativos. Muchas estudiosas del feminicidio hacen hincapié en la necesidad de entender los crímenes de odio de mujeres y cuerpos feminizados desde una perspectiva de género, lo cual significa considerar cada muerte como parte de un sistema y no en forma aislada (Lagarde, 2008, 215; Monárrez 2000, 64; Segato 2016, 143). Es más, si un tejido tiene, según vimos antes, cantidad de usos y, por tanto, de sentidos: sirve para cuidar el cuerpo del frío, mimarlo con ternura, cubrirlo de las miradas ajenas, curar sus heridas, servirle de paño de lágrimas o adornarlo, y si el texto es como el tejido, entonces un texto debe tener también una serie de usos pragmáticos precisos y variados. Un desborde de lo meramente textual o gráfico que se hace cuerpo. “Tejido” es también sinónimo de piel.

El bordado es un texto con valor extraliterario o extra artístico, lo cual me lleva a postular en tercer lugar que los pañuelos feministas pertenecen al género testimonial por tres razones que radican, a su vez, en las tres características preponderantes del género a lo largo de su historia. Me refiero a la unión, en estos bordados, de tres modelos de construcción literaria o artística que son, a la vez, distintos paradigmas de lectura: el modelo político-reivindicativo, el modelo de la representación de la subalternidad y, por último, el modelo subjetivo de los afectos. (Saban 2019, 100)

En primer lugar, estos bordados son herederos lejanos de aquellos primeros testimonios escritos sobre todo durante o inmediatamente después de las dictaduras latinoamericanas de los años 70; igual que aquellos, estos bordados siguen expresando una denuncia, aunque esta ya no sea del “silencio oficial de los Estados terroristas” (Calveiro 2006, 65), sino de las instituciones estatales o los medios de comunicación que en postdictadura omiten, normalizan o siguen haciendo posible el crimen feminicida. Como en los orígenes del género, estos bordados buscan “llamar la atención de la opinión pública internacional” (Rodríguez Freire, 2010, 115) y apuestan a cambiar una serie de hechos que son urgentes (Beverly 1992, 11). La atrocidad de los feminicidios tiene este carácter y los bordados desprivatizan su tratamiento; son su testimonio, los hacen públicos para hacer visible la explotación de la mujer por parte del patriarcado. Sin duda por esta razón es que, a estos bordados, textos texturados que hablan y denuncian como textos que piden ser leídos y escuchados, Gladys Ilarregui los llama “teXtimonios” (2023).³³

En segundo lugar, estos bordados son testimoniales porque, obedeciendo al segundo período de evolución del género, tal como se dio en los años 80, tras la publicación de

33 Gladys Ilarregui resignifica en su conferencia la “lo extraño y lo cotidiano. La ausencia en el México de la violencia. Los texties como una narrativa de la invisibilidad en Latinoamérica” (2023) para el ámbito de la lucha feminista un término proveniente de la lucha de trabajadores textiles durante la dictadura chilena. *Textimonio* es el título de un libro publicado en 2015 por Heriberto Medina Avilez, interventor de Textil Progreso, una fábrica ejemplar por su impacto social durante el período de Salvador Allende y la Unión Popular, cuyos trabajadores organizados resistirían luego la brutalidad desatada después del golpe de Pinochet (*Textimonio 1971-1973*, ed. Nehuenche, 2015). En una operación de préstamo y transposición, Ilarregui enlaza la historia de los trabajadores perseguidos y sin justicia en tiempos de violencia dictatorial con la historia de los cuerpos de mujeres muertas, también desechables y sin justicia de la actualidad.

las memorias de Rigoberta Menchú en colaboración con Elizabeth Burgos, representan un “modo progresista y solidario de compromiso” (Oberti, 2015, 484) de las clases intelectuales con los “subalternos” (Spivak 1988) o, como en este caso, con las mujeres humilladas y violentadas.

Para Agamben la condición propia del testimonio es lacunar, existe como voz de un sobreviviente que habla en lugar de quien no está en condiciones de hacerlo porque ha sucumbido o enmudecido frente al horror, es decir, repone en ausencia la voz de Otro sin voz (Agamben 1998). El marco narrativo de estos pañuelos, hechos por mujeres vivas – familiares, amigas o bordadoras anónimas– que reciben una historia del archivo para hacerla aparecer, están en primera persona. Margarita Flores, activista de “Vivas en la memoria”, dice al respecto: “Decidimos ser guardianas de estas mujeres, que su memoria persista [...] A veces no sabemos ni sus nombres, pero escribimos como si fuéramos ellas” (Ruiz 2021). La bordadora, como si realmente se tratara de un testimonio en colaboración, ha ofrecido su mano para bordar la voz de la mujer asesinada.

En tercer lugar, los bordados son testimonios porque coinciden en gran parte con el giro afectivo que ha conocido el género en la actualidad, al poner el acento en el trabajo psicológico y memorialista, pero, en este caso, utilizando además elementos propios del artivismo. Según la definición que ofrece Yanina Vidal, artivismo implica tres cosas: 1. un tipo de arte que se aleja de la voluntad de mímisis y del “textocentrismo” (2020, 25), 2. “un acto público [...] vinculado a una lucha social [...], una forma de militancia” (2020, 26) y 3. un arte que revalora “formas de representación que no se encuentran en la escena hegemónica y por lo tanto no se podrán someter a una valoración [...] tradicional” (2020, 26). Verzero, por su parte, define artivismo como un tipo de expresión artística que tiene por fin construir “micropolíticas alternativas” y “tácticas de intervención en el espacio público” (2020, 11). Lejos de la cultura del entretenimiento, pero también del arte de protesta o de vanguardia, ya Nelly Richard, aunque sin usar el concepto de “artivismo”, había elogiado un arte que hoy podríamos considerar como tal, al que llamó “arte crítico-político”. Ella situaba este tipo de expresiones artísticas en un punto intermedio, lejos de los espejismos del arte comprometido, referencial y didáctico, pero también lejos de un lenguaje meramente formal de ruptura estética o antiinstitucional. Richard ve en la “Escena de Avanzada”, que surge durante la dictadura chilena, una posibilidad de conjugar un triple deseo: la politización del arte mediante un “eje transemiótico de energías pulsionales”, la experimentación formal que no se queda en un mero “gesto de desacato” y el espíritu crítico que incluye una “autoreflexividad significante” (Richard 2011, s/p). En una línea semejante, Laura Scarabelli llamó “narr-acciones” (2021 y 2024) a un corpus de textos en los que se plasma una “actitud escritural” de tres tipos. Son textos que no solo “simulan el mundo real y se hacen testigos del presente” sino que actúan sobre él, se vuelven “praxis, gesto que ‘pone’ las palabras en discurso, expansión de estas mismas palabras” y, por último, textos que pasan necesariamente por el cuerpo y generan “una experiencia encarnada de la escritura” (Scarabelli 2024, 303-404). A partir de todas estas definiciones, propongo que los bordados feministas son intervenciones artivistas testimoniales, narr-acciones, tanto afectivas, como políticas y críticas, que se desmarcan de

las políticas de Estado insuficientes en democracia, neoliberales y patriarcales, mediante el uso renovado de materiales sensibles a los que resignifican y mediante los que consiguen la corporeización de afectos como vía crítica de conocimiento y acción.

En suma, los textiles feministas constituyen un tipo de texto particular, multisensorial y de codificación múltiple, capaz de evocar imágenes, expresiones y gestualidades ligadas a mundos en los que la mujer se vio sometida a la inacción, pasados cuyas ideologías, sin embargo, no están del todo erradicadas y que presentan, por ende, un resto sin conclusión por subsanar.³⁴ A veces, se convierten en epitafios itinerantes para continuar el trabajo de memoria o son extensión material del cuerpo para la creación de lazos sanadores. Otras, son texturas de sentido, mensajes cifrados, en los que leer las claves del funcionamiento sociopolítico del feminicidio. Siempre, formas de artivismo, testimonios vivos y objetos de uso político para el reclamo y la denuncia.

De tal modo, estos bordados conjugan las tres vertientes que se conocen del testimonio, precipitando sus sentidos –otrora opuestos–, en una síntesis utópica: denuncian la violencia feminicida sin ser panfletarios; dan cuerpo a las mujeres asesinadas a través del tejido o el bordado que las representa en forma vicaria, sin caer en ilusiones lastimeras y tranquilizadoras para el estado de hecho, y, por último, construyen puntada a puntada un trabajo afectivo, ético y estético sin perderse en los laberintos intimistas o subjetivistas, ni tampoco en el efectismo y la banalidad de los medios. Estos bordados traman un relato para la memoria, reúnen y enlazan al tejido social, tienen efectos evocadores y al mismo tiempo disruptivos que los convierte en una causa común para todos y todas.

34 Ernst Bloch ve que lo arquetípico habita en ciertas expresiones artísticas o culturales del pasado en forma de “excedente cultural” (Bloch 1993, 36), esto es, una estructura que trasciende lo acabado del pasado y permanece en forma de latencias no desarrolladas como función utópica. La vuelta al bordado en los colectivos estético-políticos del presente podría ser una señal de que la ideología que sustentaba aquella iconografía burguesa de la mujer bordadora no se ha hundido con las sociedades que la crearon, sino que en tales imágenes existe encapsulado un ideal por desarrollar. Si la utopía no ha sido alcanzada, entonces es necesario volver al bordado para registrar todo lo que aún queda por realizar. En otras palabras: el fundamento de su recuperación está en el presente y en la perspectiva de un movimiento hacia adelante.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 1998. "Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo." *Homo Sacer* III. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos.
- Agosin, Marjorie. 1985. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas." *Revista Iberoamericana* 51, no. 132: 523-29.
- . 2007. *Tapestries of Hope. Threads of Love. The Arpillera movement in Chile*. Rowman & Littlefield: Lanham MD.
- Ahmed, Sara. 2014. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Atkinson, Meera y Richardson, Michael. 2013. *Traumatic affect*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Beristaín, Natalia (Dir.). 2022. *Ruido* (Película).
- Beverley, John. 1992. "Introducción." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36: 7-19.
- Bloch, Ernst. 1993. "Antología de textos: La conciencia anticipadora." Suplementos. Materiales de trabajo intelectual. Número Extraordinario (Número especial dedicado a Ernst Bloch: La utopía como dimensión y horizonte de su pensamiento). *Antrophos* 41: 27-51.
- Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Traducido por María José Viejo Pérez. Buenos Aires: Paidós.
- Caecedo, Ana, coord. 2010. *No olvidamos ni aceptamos. Femicidio en Centroamérica 2000-2006*. San José, C.R.: Asociación Centro Feminista de Información y Acción.
- Calveiro, Pilar. 2006. "Testimonio y memoria en el relato histórico." *Acta Poetica* 27, no. 2: 65-86.
- Carro Fernández, Susana. 2012. "De la ética a la estética feminista: intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista." *Cuadernos Kore. Revista de historia y pensamiento de género* 1, no. 6: 115-147.
- CEPAL. 2022. "Poner fin a la violencia contra las mujeres y niñas y al femicidio o feminicidio". En https://oig.cepal.org/sites/default/files/22-01013_fin_violencia_esp_web.pdf.
- Clough, Patricia Ticineto, ed. 2007. *The affective turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press.
- Colectivos Bordados por la paz, et al. 2014. *Bordados de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*. Coordinación editorial: Porfirio Torres Postof, María Eugenia Camacho y Alfredo López Casanova. México. <https://ia800900.us.archive.org/22/items/BordadosDePaz/BordadosDePazMemoriaYJusticia.pdf>.

- Colectivo Memorarte. 2019. “Chile se cubrió de bordados feministas”. *Revista emancipa*, 9,1. <https://revistaemancipa.org/2019/12/09/chile-se-cubrio-de-bordados-feministas/>.
- Dhondt, Reindert, Silvana Mandolessi y Martín Zícari, eds. 2022. *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid: Iberoamerica.
- Díaz Tovar, Alfonso y Lilian Paola Ovalle. 2018. “Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México”. *Aletheia* 8, no. 16. https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf.
- Felitti, Karina y Rosario Ramírez Morales. 2020. “Pañuelos verdes por el aborto legal: historia, significados y circulaciones en Argentina y México.” *Encartes* 3, no. 5: 111-145.
- Freud, Sigmund. [1915] 1979 “La represión.” *Obras completas*. Tomo XIV. Editado por J. Strachey. Traducido por L. José Etcheverry. 135-152. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Gallardo, Milena y Saban, Karen. 2021. “Búsquedas estéticas para el afecto y la desafección. La memoria de hijos de sobrevivientes y desaparecidos en Chile y Argentina.” *Acta Poética* 42, no.1: 13-42.
- Gombrich, Ernst Hans. 1970. *Aby Warburg: An Intellectual Biography, with a Memoir of the Library*. Editado por F. Saxli. London: The Warburg Institute.
- Hunter, Clare. 2019. *Threads of Life. A History of the World Through the Eye of the Needle*. Londres: Sceptre.
- Ilarregui, Gladys. 2023. Comunicación “Lo extraño y lo cotidiano. La ausencia en el México de la violencia. Los textiles como una narrativa de la invisibilidad en Latinoamérica.” *Simposio Internacional Libros viajes y viajeros: El discurso de lo extraño en América Latina*. Turín. 20-24 junio.
- Illouz, Eva. 2007. *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Trad. Joaquín Ibarburu. Buenos Aires: Katz.
- Juárez, Esteban y Saban, Karen. 2023. “Cuerpo y violencia. Aproximaciones a las perspectivas biopolíticas y feministas.” En *Razones de fuerza mayor. Aproximaciones teóricas a la violencia*, compilado por Ana María Zubieta, 191-282. Buenos Aires: Eudeba.
- Labanyi, Jo. 2010. “Doing things: emotion, affect, and materiality”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 11 no. 3-4: 223-233.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. 2008. “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos.” En *Retos teóricos y nuevas prácticas*, coordinado por Margaret Louise Bullen y María Carmen Díez Mintegui, 209-240 San Sebastián: Ankulegi.
- . 2012. *Del feminismo en mi vida. Hitos, claves y utopías*. México D.F.: Gobierno de la ciudad de México, Instituto de Mujeres del Distrito Federal.

- Lukács, Georg. 1966. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Tomo II. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- Macón, Cecilia. 2014. “Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema.” *Debate Feminista* 49. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0188-9478\(16\)30009-3](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0188-9478(16)30009-3).
- Maurette, Pablo. 2016. *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mar dulce.
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. 2008. “La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez 1993-1999.” *Frontera norte* 12, no 23: 87-117.
- . 2010. “Las diversas representaciones del feminicidio y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez: 1993- 2005.” En *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*, editado por J. Monárrez, L. Cervera, C. Flores Ruvio, 361-395. México: El Colegio de la Frontera Norte/ Miguel Ángel Porrúa Editores.
- Oberti, Alejandra. 2015. “Potencia y acción: el testimonio en América Latina.” *Revista Cambios y Permanencias* 6: 479-499.
- Olalde Rico, Katia. 2019. *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. México DF: Red mexicana de estudios sobre los movimientos sociales.
- . 2022. “Poner a las memorias en movimiento: Pañuelos bordados para las personas muertas y desaparecidas en México.” Número monográfico Cuerpos/Modas en las Américas 2, editado por Franziska Neff y Miriam Oesterreich, *Miradas. Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 6: 199-212.
- Parker, Rozsika. 2010. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of Feminine*. Londres: Tauris.
- Pérez-Bustos, Tania. 2016. “Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento.” *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 26: 47-66.
- Richard, Nelly. 2011. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones.” Santiago de Chile: ARCIS University. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>.
- Rodríguez Freire, Raúl. 2010. “Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina.” *Atenea* 501: 113-126.
- Ruiz Garrido, Belén. 2018. “Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos. Del sufragismo al contra-feminicidio.” *Dossiers feministes* 23: 143-168.
- Ruiz, María. 2021. “Contra el olvido, el bordado.” *Nacla. Reporting on the Americas* 22.
- Russell, Diana y Jill Radford. 1992. *Femicide. The politics of woman killing*. Nueva York: Twayne Publishers.
- Saban, Karen. 2019. Rodolfo Walsh, antecedente de la novela testimonial latinoamericana.

- Sobre la matriz narrativa policial en *Operación masacre*. *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 24: 97-121.
- . *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Heidelberg: Winter.
- Sastre Díaz, Camila Fernanda. 2010. “Las arpilleristas y politización femenina en la dictadura chilena.” *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria. III Seminario internacional políticas de la memoria*. Centro cultural Haroldo Conti: Buenos Aires. En <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/seminario.php>.
- Scarabelli, Laura. 2021. “Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr-acción e historias ejemplares.” *Nuevas formas del testimonio*, compilado por Carolina Pizarro Cortés. 33-52. Santiago: Universidad de Santiago.
- . 2024. “Imagino luego existo. Narr-acciones chilenas de cara al pasado.” *Constelaciones. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, editado por Lorena Amaro y Fernanda Bustamante. 383-404. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Spivak, Gayatri. 2022 “*Can the Subaltern Speak?*” *Marxism and the Interpretation of Culture*. Editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana: Illinois UP, 1988.
- Tapia de la Fuente, María Belén. 2022. “Círculo digital de bordado como método de investigación feminist.” *Revista CS* 38: 252-274.
- Verzero, Lorena. 2020. “Prólogo. Cuerpos en red: entretejiendo el artivismo feminista.” En *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*, editado por Vidal Yanina, 11-24. Montevideo: Estuario.
- Vidal, Yanina, 2020. *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario.
- Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Traducido por Joaquin Ch. Mielke. Madrid: Akal.
- Wedepholt, Claudia. 2014. “Mnemonics, Mneme And Mnemosyne. Aby Warburg’s Theory Of Memor.” *Bruniana & Campanelliana* 20, no. 2: 385-402.
- Woldt, Isabella. 2018. “Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg.” *Interfaces. Image, Texte, Language* 40: 133-157.