

*PONER EL CUERPO EN EL PAPEL Y LA TELA. REFLEXIONES
SOBRE COMUNICACIÓN, IMAGEN Y BORDADO*

Malely Linares Sánchez*
Sandra Ivette González Ruiz**

RESUMEN. Describir el cuerpo desde una perspectiva feminista implica un trayecto teórico, político y epistemológico que ha sido clave para la teoría, la investigación y el activismo feminista. Desde los estudios de la comunicación, retomamos el carácter expresivo y simbólico del cuerpo para analizar, desde un enfoque situado, feminista y autoetnográfico, cómo se configura como vehículo comunicativo en prácticas visuales. A partir del proyecto textil “bordar para sanar” y de la experiencia fotográfica comunitaria con Mujeres por la Memoria de Cherán, mostramos que el bordado y la fotografía feminista operan como dispositivos para nombrar el dolor, producir memorias encarnadas, tejer redes de cuidado y disputar las narrativas hegemónicas sobre el cuerpo de las mujeres.

PALABRAS CLAVE. Cuerpo y comunicación; prácticas visuales feministas; bordado feminista; fotografía feminista; autoetnografía feminista.

* Docente-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Zacatecas y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Correo electrónico: betmalisa@uaz.edu.mx

** Profesora de la licenciatura en Comunicación de la FES Acatlán, México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Correo electrónico: san27gon@gmail.com

PUTTING THE BODY ON PAPER AND FABRIC: REFLECTIONS ON COMMUNICATION, IMAGE, AND EMBROIDERY

ABSTRACT. Describing the body from a feminist perspective entails a theoretical, political and epistemological journey that has been central to feminist theory, research and activism. Drawing on communication studies, we resume the expressive and symbolic dimensions of the body to analyze, from a situated, feminist, and autoethnographic approach, how it is configured as a communicative vehicle in visual practices. Based on the textile project “embroidering to heal” and the community photography experience with *Mujeres por la Memoria de Cherán* (Women for Memory of Cherán), we show that feminist embroidery and photography operate as devices for naming pain, producing embodied memories, weaving networks of care and challenging hegemonic narratives about women’s bodies.

KEY WORDS. Body and communication; feminist visual practices; feminist embroidery; feminist photography, feminist autoethnography.

INTRODUCCIÓN: CUERPO VISTO DESDE LA REFLEXIÓN FEMINISTA

Hablar del cuerpo desde las reflexiones feministas implica realizar un recorrido teórico, político y epistemológico por uno de los ejes fundamentales de la teoría, la investigación y el activismo feminista. A lo largo de estas trayectorias, el cuerpo ha pasado de ser concebido únicamente como una categoría biológica para ser resignificado como un territorio de disputa simbólica, política y epistémica. Desde las primeras críticas feministas hasta las formulaciones más contemporáneas, el cuerpo ha sido interrogado, reconceptualizado y activado como un espacio donde confluyen estructuras de poder, tecnologías de control, procesos de subjetivación y prácticas de resistencia (Blazquez y Castañeda, 2016; Butler, 2007; de Lauretis, 1987).

Para la investigación feminista ha sido relevante la pregunta sobre los sujetos que investigan y producen conocimientos, es decir, la noción de conocimiento situado (Castañeda, 2008; Haraway, 1995), introducida por las epistemólogas feministas hace varias décadas para reconocer que el conocimiento está anclado a un cuerpo situado en un contexto particular y en un lugar específico de la trama de poder. El conocimiento encarnado de la investigación y las teorías feministas puso al centro, entonces, la reflexión sobre “re-habitar el cuerpo”.

Pensar el cuerpo desde una perspectiva feminista exige reconocer su complejidad multidimensional, como experiencia material, construcción cultural, archivo de la memoria, territorio simbólico y medio y soporte de comunicación. Desde los estudios de la comunicación no verbal hasta las teorías de la performatividad y el activismo artístico, el cuerpo se ha configurado como un entramado de significados que desborda los límites de lo individual para convertirse en una herramienta política y expresiva.

En este artículo abordamos la configuración del cuerpo como un vehículo comunicativo en las prácticas visuales feministas. Para ello, analizamos dos dispositivos expresivos: el bordado y la fotografía feminista. Ambas prácticas constituyen herramientas visuales que articulan cuerpo, memoria y afectos desde una perspectiva situada y contrahegemónica. A partir de un recorrido teórico y del análisis de casos específicos, mostramos cómo estas expresiones visuales habilitan formas de agencia, resistencia y producción de conocimiento tanto en contextos personales como colectivos.

En este marco, nos preguntamos: ¿cómo se configura el cuerpo como vehículo comunicativo en las prácticas visuales feministas del bordado y la fotografía, en diálogo con experiencias de mujeres urbanas y de pueblos originarios en América Latina?

HORIZONTE ANALÍTICO-CONCEPTUAL

Rita Segato ha reflexionado sobre cómo los cuerpos de las mujeres son utilizados como soporte para inscribir mensajes de crueldad en el contexto de la violencia feminicida, especialmente en el marco de las nuevas formas de guerra. En su lectura, el cuerpo de las víctimas se convierte en el significante de las manifestaciones más crueles de la violencia contra las mujeres (Segato,

2014). Hay una larga e importante reflexión sobre cómo se construyen los cuerpos leídos como femeninos, de mujeres, a partir del disciplinamiento y otras formas de violencia, que tiene por objetivo, entre otras cosas, conformar cuerpos dóciles y cuerpos vulnerables.

Silvia Federici (2010) argumenta que la expropiación del cuerpo de las mujeres fue un proceso paralelo a la expropiación de las tierras comunales durante la acumulación originaria del capitalismo, a partir de distintas tecnologías de disciplinamiento. Esta mirada se relaciona con las lecturas decoloniales y comunitarias que tomaron al cuerpo como una prolongación del territorio, de la memoria y de la cosmovisión e hicieron un análisis de cómo la violencia contra la tierra, la naturaleza, los animales y los recursos se vincula con la violencia que se ejerce contra las mujeres. Así, las feministas comunitarias (Cabnal, 2010, 2018; Tzul Tzul, 2016) han desarrollado propuestas para re-habitar y reapropiarse del cuerpo como una dimensión de carácter político-espiritual. Dorotea Gómez Grijalva (2012), por su parte, explica que asumir al cuerpo como territorio político implica pensarlo como histórico y no solo biológico.

Este cruce entre feminismo, cuerpo y comunicación abre un campo de análisis transdisciplinario e interseccional en el que se encuentran las luchas por la autonomía, las resignificaciones simbólicas y prácticas políticas que superan los marcos de interpretación tradicionales. Las teóricas feministas han contribuido a desmontar la idea del cuerpo como un objeto dado para entenderlo como una superficie simbólica atravesada por discursos, saberes, tecnologías y afectos.

Desde una arqueología feminista, el cuerpo femenino no es un objeto neutral, sino una construcción histórica, política y cultural. Como lo menciona Sánchez Romero (2025), es un archivo material y simbólico que custodia las memorias de las prácticas cotidianas, de las estructuras de poder, de los afectos y de las relaciones.

Sánchez Romero muestra cómo los cuerpos femeninos han sido invisibilizados o instrumentalizados en los discursos científicos y museográficos, reducidos a su función maternal o a la pasividad. En respuesta, propone visibilizar la agencia femenina en los registros arqueológicos y recuperar las experiencias corporales, afectivas y materiales de las mujeres. Su propuesta sitúa el cuerpo como un espacio de poder, saber y resistencia, que “habla”

a través de restos óseos, herramientas, ajuares y espacios domésticos. Al analizar los objetos, tejidos, cerámicas y utensilios, plantea la noción de cuerpo femenino como tecnología histórica, resignificando el saber técnico producido por las mujeres.

Desde esa compleja trama, pensar el cuerpo implica hacerlo de manera holística, en sus dimensiones emocional, física, espiritual y racional, como propone Gómez (2012). María Zapata (2020) complementa esta visión al definir al cuerpo como una dimensión material, experiencial, viva y sensible. Cita a Sara Ahmed (2006) para aportar que el dolor nos hace conscientes del cuerpo, particularmente de la piel, esa parte del cuerpo con la que hacemos contacto directo, con la que experimentamos nuestra vulnerabilidad.

Desde otro lugar, Susan Bordo (1993) explora la manera en que la cultura visual contemporánea ha producido tecnologías del cuerpo que se han encargado de disciplinar a las mujeres en nombre de su autonomía. En *El peso insostenible* describe cómo los discursos de la belleza, la delgadez y el autocuidado son herramientas del patriarcado neoliberal.

Con lo anterior queremos decir que es amplio el acervo de producciones que han profundizado en los análisis sobre el cuerpo complejo y multidimensional, y también sobre cómo “el cuerpo de mujer” es una construcción cultural atravesada por tecnologías y herramientas de disciplinamiento y control.

Sin embargo, los estudios feministas sobre el cuerpo no se reducen a pensar en cuerpos sometidos, sino que hablan de las disputas desde el cuerpo que encarnan las mujeres a partir de sus prácticas cotidianas, de su organización política y de su creatividad. Hablamos de una reconfiguración subjetiva, simbólica y expresiva. Proponemos, entonces, que las prácticas creativas no solo son un medio de expresividad, sino una forma de reconfiguración epistémica sobre el cuerpo y la subjetividad de las mujeres, así como una disputa narrativa y política.

Adentrándonos en las dimensiones del arte y la comunicación, María Galindo y Mujeres Creando (2013, 2022) articulan una praxis anarcofeminista plebeya y desobediente en la que se funden la vida, la política y la estética desde un disenso radical frente al capitalismo neoliberal, el patriarcado y el colonialismo. Su propuesta, que retoma el cuerpo como medio político y la comunicación a través de acciones performativas, grafitis, arte callejero y “huachicas”, en las que el cuerpo mismo interpela a las estruc-

turas de opresión, rechaza las categorías identitarias cerradas, las formas de militancia y las instituciones académicas y artísticas, para desarrollar una política desde abajo basada en espacios autogestionados y una pedagogía feminista que reivindique la risa, la palabra, el cuerpo y la vida como territorios de lucha y transformación social (Sánchez, 2021).

Si Joan Scott (1988) entiende al cuerpo como espacio de una experiencia discursiva, lo que significa que debe ser pensado como efecto de una pluralidad de discursos históricos, las prácticas creativas forman parte de esa pluralidad de discursos que hacen el cuerpo, hablan el cuerpo, lo expanden y lo reconfiguran. La frase feminista *poner el cuerpo* se vuelve fundamental para entender este cruce de creatividad, comunicación y corporalidad.

PONER EL CUERPO

El título de este trabajo alude a una de las consignas y tópicos feministas más reconocidos y con un anclaje importante en la historia de resistencia a través de prácticas creativas en América Latina. Una consigna que revela al cuerpo en su multidimensionalidad, como soporte simbólico, como conocimiento y memoria encarnada.

Poner el cuerpo fue una consigna que se cargó de sentido hacia finales de los años sesenta, particularmente en el contexto latinoamericano, en países como Chile y Argentina, es decir, países atravesados por dictaduras militares (González, 2021). Hacía alusión a la organización y resistencia de los manifestantes ante los ataques de la policía; pero también comenzó a definir la intervención artística que surgió en la época. Un arte que pugnaba por salir de los museos y espacios institucionalizados y se situaba en la calle, en los cuerpos que resisten en las calles.

Hay, entonces, una resignificación poderosa que se gesta durante los setenta a propósito de la dictadura sobre la frase *poner el cuerpo*, en un momento de cuerpos perseguidos, cuerpos torturados, cuerpos desaparecidos (González, 2021). No podemos olvidar que es en esta misma época cuando la desaparición forzada, la construcción de la persona desaparecida, le da un giro epistémico a la forma de pensar al cuerpo y cuando acciones como el famoso “Siluetazo” (Longoni y Bruzzone, 2008) hicieron carne la ausencia al ser representada por siluetas que comunicaban la aparición simbólica de los desaparecidos alrededor de la ciudad de Buenos Aires.

Y en esa misma época hubo un giro importante en la forma de pensar el cuerpo denominado femenino. Como señala Andrea Giunta (2018), la época de las dictaduras se conecta con una reflexión, comprensión y representación distinta del cuerpo femenino, conformada en diferentes países latinoamericanos a partir del movimiento feminista, formas que buscaban señalar la tortura y las diversas formas de disciplinamiento sobre el llamado cuerpo de mujer (y los cuerpos feminizados):

Hubo una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto a los lugares socialmente normalizados. Las representaciones del arte y del activismo feminista interrogaron las claves del disciplinamiento del cuerpo femenino cuya contracara era el disciplinamiento masculino. (Giunta, 2018, p. 13)

El cuerpo de mujer y los cuerpos de las mujeres comenzaron a ser visibles como nunca antes. Desafiando el confinamiento a lo privado, las mujeres ocuparon los espacios públicos y pusieron el cuerpo en las calles. Las mujeres organizadas, las familiares y madres de personas desaparecidas, las artistas y activistas, las mujeres pobladoras, encabezaron los movimientos políticos, culturales y creativos contra los regímenes totalitarios y por una vida digna.

Como ha expuesto Barbara Sutton en diferentes trabajos, entre ellos *Poner el cuerpo: Women's Embodiment and Political Resistance in Argentina* (2007), *poner el cuerpo* como práctica política ha sido resignificada por los movimientos de mujeres y feministas. Para la autora, las mujeres definen poner el cuerpo en términos de protesta colectiva, pero también en sus prácticas diarias de resistencia. Esto genera nuevas subjetividades encarnadas que desafían los modos hegemónicos de encarnación de la feminidad (Sutton, 2007). Como ocurrió en los setenta y ochenta, los movimientos de mujeres y feministas, sus cuerpos ocupando las calles, sus cuerpos como soportes artísticos de obras contraculturales y antidictatoriales, y las diferentes prácticas que se gestaron para sostener la vida —como la olla común, los talleres literarios, los círculos de autoconciencia—, generaron subjetividades contrapuestas a la exaltada por los Estados dictatoriales.

En ese sentido, los cuerpos de las mujeres no cuentan solo la historia del sufrimiento y sometimiento; como dice Barbara Sutton (2007), también cuentan las historias de las diferentes prácticas de resistencia y transgresión.

La expresión *poner el cuerpo* adquiere otro sentido cuando hablamos de cuerpos de mujeres imbuidos de significados tradicionalmente femeninos: pasividad, quietud, no violencia. *Poner el cuerpo* implica entonces interrumpir los discursos tradicionales, encarnar otras formas de ser mujer (Sutton, 2007).

En ese marco, en este artículo queremos ampliar la reflexión sobre ese *poner el cuerpo* a partir de dos prácticas creativas feministas: la fotografía feminista y el bordado a mano. Estas herramientas o dispositivos comunicativos nos permiten pensar el cuerpo desde la creatividad, la memoria y otras formas de comunicar. Nos interesa el cuerpo que habla, que produce sentido, que se resiste y que comunica a partir de sus propias grietas, texturas e historias. Por lo tanto, el cuerpo no es solo objeto de análisis, sino también sujeto epistémico y expresivo.

ENFOQUE EPISTEMOLÓGICO Y APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

Este artículo se inscribe en un enfoque situado y feminista de la investigación (Haraway, 1995; Castañeda, 2008), que entiende el conocimiento como encarnado y atravesado por las posiciones concretas de quienes investigan. En consecuencia, asumimos el propio cuerpo como territorio de enunciación y de producción de saberes, y reconocemos las prácticas creativas como fuentes legítimas de conocimiento sobre la experiencia de las mujeres. La reflexión se construye desde una perspectiva autoetnográfica que articula trayectorias biográficas, vínculos afectivos y procesos colectivos de organización y resistencia.

La base fundamental de la metodología feminista radica en que los problemas de investigación profundicen en la producción de conocimientos a favor de las mujeres y de su accionar crítico, en los temas y problemas que ellas mismas necesitan priorizar (Castañeda, 2008; Correa, 2019, 2021). Retomar la experiencia de las mujeres como recurso empírico y teórico se convierte en el rasgo distintivo de la investigación feminista, donde las mujeres no son tratadas como “objetos” de estudio, sino como sujetas epistémicas de enunciación. (Castañeda, 2008; Correa, 2021).

Uno de los conceptos clave que orienta esta aproximación es el de conocimiento situado, entendido como un conocimiento parcial y encarnado que deriva del sujeto y de su cuerpo, del proceso histórico, cultural y semiótico que lo ha generado, y de la manera en que sintetiza dimensiones como género, clase, racialidad y etnia (Castañeda, 2008; Haraway, 1995; Harding, 1987). Esta experiencia genérica situada posibilita los tránsitos entre lo personal y lo colectivo, entre el “yo” y “otras como yo” (Castañeda, 2008), cuestión central para hilvanar las experiencias de las mujeres que bordamos y fotografiamos en contextos latinoamericanos atravesados por violencias, desigualdades y resistencias.

Desde América Latina, esta perspectiva se entrecruza con una crítica a la colonialidad del saber y a las formas eurocéntricas de producción de conocimiento, que han impuesto sus propias jerarquías epistémicas y han subordinado las voces de las mujeres latinoamericanas (Correa, 2019).

Metodológicamente, nos situamos en la autoetnografía feminista, entendida como un ejercicio de identificación, descripción y análisis de la experiencia vivida en la intersección entre lo subjetivo individual y lo colectivo (Esteban, 2004). La autoetnografía implica un proceso de autorreflexión en el que la experiencia propia se reconoce como fuente legítima de conocimiento, y en el que las emociones de la investigadora están permanentemente implicadas en la producción de saberes encarnados (Ruiz y García, 2018). En este artículo, esta aproximación se concreta en dos experiencias: el proyecto textil “bordar para sanar” y el trabajo fotográfico desarrollado junto a Fogata Kejtsitani. Mujeres por la Memoria de Cherán. En ambos casos, el análisis se nutre de diarios de campo, registros visuales, conversaciones y talleres colectivos, y se orienta a comprender cómo el bordado y la fotografía feminista operan como dispositivos de comunicación, memoria y sanación que reconfiguran el cuerpo, la subjetividad y las tramas de cuidado desde una perspectiva situada, feminista y decolonial.

Reconocemos, no obstante, un desequilibrio entre el peso de las referencias producidas por autoras no indígenas y las voces teóricas de mujeres y pueblos originarios, pese a que varias de las prácticas analizadas provienen justamente de pueblos originarios. Esta asimetría revela los límites de nuestro propio posicionamiento y el punto desde el que reflexionamos que, como otros, tienen puntos ciegos y límites claros.

Consideramos que este trabajo debe entenderse como parte de un diálogo de saberes en construcción, que requiere seguir incorporando de manera más robusta las elaboraciones teóricas producidas desde los pueblos originarios para reconocerlas como fuentes epistémicas, y no solo como fuente de ejemplos empíricos.

PROYECTO TEXTIL “BORDAR PARA SANAR”

El bordado, como lo conocemos hoy, es una práctica abierta y política, que ha “desbordado” los espacios tanto institucionales como no institucionales —las calles, las casas, los museos, los barrios— en un gesto profundamente subversivo y de memoria, por dos motivos. El primero, como lo han dejado ver autoras como Tania Pérez-Bustos, Alexandra Chocontá-Piraquive, Carolina Rincón-Rincón y Eliana Sánchez-Aldana (2019), es que el bordado fue una práctica feminizada, pensando la feminización como parte de esta configuración del sujeto mujer-objeto construido bajo los parámetros de los mandatos patriarcales; un sujeto con un cuerpo domesticado. Las prácticas textiles formaron parte de los dispositivos de control y sujeción, de la construcción de la feminidad, de la configuración de estereotipos, roles y obligaciones del ámbito de lo doméstico, que definían una forma de ser mujer que encajaba en los parámetros heteropatriarcales.

Sin embargo, el bordado y otras prácticas textiles son anteriores a las configuraciones del mundo occidental moderno. Autoras como la filósofa feminista Francesca Gargallo (2020) han hablado del bordado como una práctica milenaria, ancestral y multiorigen; es decir, no se podría ubicar el origen del bordado y otras prácticas textiles en Europa, sino que más bien su origen se ubica en distintas geografías. Algunos estudios (Pérez-Bustos, Chocontá-Piraquive, Rincón-Rincón y Sánchez-Aldana, 2019) apuntan que el vestigio más antiguo del bordado se encuentra en lo que hoy conocemos como Perú.

Hablar de la historia de las prácticas textiles para los pueblos originarios de América Latina implicaría hacer un análisis profundo de lo que significa, representa y define cada uno de sus “artefactos textiles”: los vínculos comunitarios y las cosmovisiones que encarnan esas piezas. Hay una memoria viva en esas prácticas milenarias.

Ejemplo de ello son las mochilas caucanas de los pueblos indígenas nasas de Colombia, que son significadas como “contenedoras de la vida” y que sirven como metáforas para hablar de la forma organizativa de los pueblos nasas contra el plan de muerte del capitalismo, su “tejido de comunicación”, donde, como en las mochilas, los huecos, nudos e hilos juegan un papel importante: “el tejer en diferentes espacios une conocimientos y aclara pensamientos”:

Para el tejido, los huecos son el espacio de encuentro crítico y de reflexión que alimenta a todos los demás [...]. Los nudos son los actores que hay dentro del territorio o fuera de él, organizaciones sociales o redes con las que existen intercambios para alimentar la propuesta comunicativa. Los hilos son las estrategias que permiten la unión. (Linares, 2018, p. 257)

El tejido se vuelve parte fundamental para explicar la forma de organización y comunicación de los pueblos nasas. Este solo ejemplo, entre muchos otros, nos habla de la importancia de las prácticas textiles como soportes epistémicos e identitarios, como ejes fundamentales de las prácticas culturales y la visión de mundo de los pueblos. Por eso, no podemos hablar de una sola historia del bordado, sino de muchas historias. Seguir el hilo conductor de la historia del bordado en los pueblos originarios requiere un análisis específico y profundo. Aquí, en este artículo, nos referiremos entonces solo a una de tantas historias del bordado: el bordado a mano de mujeres urbanas o que habitan la urbanidad.

En las mujeres urbanas estamos viendo una resignificación del bordado, una validación académica e institucional que ha llevado incluso a propuestas de tesis sobre bordado feminista; al mismo tiempo, se ha revalorizado a partir de sus posibilidades para la denuncia, de volverse soporte clave en colectivos de familiares de víctimas de feminicidio y desaparición forzada, como es el caso de las colectivas del Estado de México que bordan la historia de mujeres asesinadas en telas o pañales. El bordado ha desbordado su enclaustramiento al espacio doméstico para volverse una de las herramientas y prácticas más popularizadas de la actualidad.

Como pasa con otras prácticas creativas, incluyendo la escritura, el bordado también es una práctica en disputa, en proceso de resignificación, de transformación; ahora hablamos de cómo el bordado transforma las subjetividades, la forma de entender la colectividad y la memoria colectiva. Es un hacer que, a la vez, nos hace, nos propone otra episteme, otra trama para entramar puntadas y vínculos.

Recorrer puntada a puntada la historia del bordado en América Latina sería recorrer todo el mapa, cruzar los territorios en tiempos distintos: desde las arpilleras chilenas, hechas por mujeres y comunidades, popularizadas por la artista y cantautora Violeta Parra para retratar la cotidianidad, los conflictos, las luchas y resistencias de las comunidades atravesadas por la violencia estructural y política del Estado y del sistema. Durante las dictaduras, las arpilleras adquieren otro tono al retratar la historia de las personas desaparecidas; se volvieron un “artefacto textil” para la memoria y la denuncia (De la Maza, 2021).

Pasar por Argentina y pensar en el origen del pañuelo feminista en el pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo, quienes bordaron el nombre y fecha de desaparición de sus hijos e hijas en un trozo de tela, que casi siempre era el pañal que sus hijas e hijos usaban. El pañuelo lo utilizaron para distinguirse y luego se volvió un símbolo de la organización de las mujeres por la verdad y la justicia, que trascendió el contexto de dictadura cuando las colectivas feministas retomaron el pañuelo y lo pintaron de verde o morado. Y recorrer muchos otros países y casos donde el bordado cuenta la historia de las prácticas textiles de las mujeres como herramienta para sostener, cuidar e imaginar formas de transformar la vida.

COMUNICAR EL DOLOR DESDE LOS HILOS

En este apartado recurro deliberadamente a la primera persona del singular, en coherencia con el enfoque autoetnográfico feminista del artículo, para narrar mi propia experiencia con el bordado como dispositivo de comunicación, sanación y producción de conocimiento situado. En 2019 comencé un proyecto denominado “bordar para sanar”,¹ que surgió para representar

¹ Este proyecto es sostenido por Sandra Ivette González

los procesos de sanación de la depresión crónica, situando a la depresión no como una enfermedad individual, sino como una condición que se ancla también a las dinámicas de vida capitalistas, patriarcales y coloniales, a las violencias estructurales de falta de acceso a la salud, la salud mental y las condiciones de sobreexplotación y discriminación.

Las mujeres diversas, situadas en distintas posiciones, nos encontramos “atrapadas” entre imbricaciones de opresión y condiciones de prescindibilidad de la vida que propone el neoliberalismo. Son muchas las investigadoras que han hablado del impacto que tiene esta dinámica de vida social en mujeres subalternizadas, precarizadas, racializadas y en condiciones de explotación (Castañeda, Ravelo y Pérez, 2013). La depresión, entonces, está ubicada en esta trama social donde convergen condiciones de inseguridad, vulnerabilidad de la vida, explotación y las prácticas de resistencia y transgresión.

Impulsada también por la reflexión de investigadoras como Johana Hedva (2020) para pensar la dimensión política de los cuerpos que vivimos con condiciones de neurodivergencia y enfermedades crónicas, me interesó pensar al cuerpo que atraviesa depresión y ansiedad desde el bordado. Los hilos y agujas se volvieron una extensión del cuerpo para representar lo que entonces llamé “las fases duras”. De esta experiencia surgieron mujeres azules en procesos de sanación.

Así como la complejidad de cuerpo que, como lo han expuesto las feministas comunitarias —entre ellas Dorotea Gómez Grijalva (2012)—, así como agrupaciones de defensores y defensoras de la tierra, el cuerpo no es un ente aislado e individual; es un entramado complejo donde convergen las dimensiones biológicas, psicológicas, políticas, sociales y culturales, ancladas al contexto social y a las dinámicas sociales en las que nos desenvolvemos.

Vivir con neurodiversidad en un mundo normado por la lógica neurotípica puede ser profundamente extenuante. La práctica del bordado se convierte entonces en un espacio donde el cuerpo y la atención encuentran refugio. Es una práctica que además ayuda a pensar al cuerpo hablado, al cuerpo que se expande a través de los hilos para comunicar lo que parece innombrable: el dolor.

Sentarse a bordar es repensar el cuerpo. La práctica textil expande las reflexiones sobre cómo nos relacionamos con nuestros cuerpos: el textil interviene todo el cuerpo, la espalda, la mano que borda y la mano que sos-

tiene. El ritmo que se aprende mientras se borda se distancia de los ritmos productivistas del capitalismo. El bordado exige la presencia del cuerpo en cada puntada y, a la vez, el cuerpo que borda es colectivo, porque quien borda está acompañado de las mujeres que le enseñaron a hacerlo.

Comencé a compartir las mujeres azules con otras mujeres, quienes se identificaron con ellas y se animaron a hablar de su propia vivencia con diferentes condiciones desde la neurodiversidad, y eso me impulsó a dar talleres para repensar el bordado como herramienta política para representar el cuerpo atravesado no solo por la depresión, sino por las violencias que nos atraviesan.

Lorena Cabnal (2018) y su manera de entender la sanación como cósmico-política resultan clave: sanar, en un mundo como este, por supuesto es una apuesta política por la vida digna para las mujeres. La sanación implica memoria, reconocer y tejer desde la memoria de nuestras ancestras. La sanación es un proceso colectivo y comunitario. Ante un sistema que nos quiere muertas, aisladas y tristes, hacer redes de cuidado y sanación es una manera de luchar.

IMAGEN I. MUJERES AZULES, 2021. BORDADO DE SANDRA IVETTE GONZÁLEZ



Desde entonces son varias las experiencias de talleres de bordado donde se crean piezas textiles que representan de diversas maneras el cuerpo. Ejemplo de lo anterior es el ejercicio “Las telarañas que nos sostienen” (González, 2023), diseñado en el contexto de pandemia y encierro forzado y en el marco 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”.²

Con la pandemia, invitar a imaginar la telaraña que nos sostuvo —qué hilos se tensaron y qué nudos se tejieron— se convirtió en un recurso poderoso. Este ejercicio sirvió para nombrar los vínculos, las prácticas y los espacios de sostén que emergieron o se reavivaron en el encierro: personas, rutinas, objetos, biografías tejidas con cuidado para sobrevivir a la crisis colectiva (González, 2023).

Como lo apuntamos líneas arriba, en comunidades indígenas como la nasa en Colombia el tejido no se entiende como un producto, sino como lenguaje: los nudos no indican rupturas, sino zonas de reflexión, transformación y diálogo comunitario (Linares, 2018). Del mismo modo, el ejercicio posibilitó que las participantes distinguieran entre hilos que conectan con el pasado, prácticas resignificadas, vínculos complejos o incluso tensiones no resueltas: todo ello forma parte de la telaraña personal y colectiva que nos sostiene.

Las telarañas son también la representación del cuerpo situado en una red de vínculos y cuidados. Las telarañas revelan algo muy importante y fundamental: somos seres interdependientes e interespecie, nos necesitamos para sobrevivir, para sostenernos, para cambiar la vida, para rebelarnos ante las injusticias, para reavivar el grito, para dolernos, para disfrutar, para tejer posibilidades.

El bordado es soporte, herramienta y lenguaje propio que expande el cuerpo y lo reconfigura, y que nos hace pensar potencialmente en la multidimensionalidad del cuerpo que habla desde los hilos.

² (Proyecto Especial DGAPA PAPIIT UNAM – IV300220), vigente de julio de 2020 a diciembre de 2023. En particular, desde la línea “situación y propuestas de estudiantes, académicas y administrativas de la UNAM ante el impacto de la pandemia”, llevada adelante por el Grupo CEIICH: Comunidades Universitarias (COMUNIV), coordinado por la Dra. Norma Blázquez Graf, del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH), en colaboración con la Dra. Martha Patricia Castañeda Salgado (CEIICH, UNAM) y la Dra. Ana Chapa Romero (Psicología, UNAM).

FOTOGRAFÍA FEMINISTA COMO ARCHIVO VIVO: CUERPO, MEMORIA Y COMUNICACIÓN

La fotografía feminista es una práctica comunicativa y crítica que articula cuerpo, memoria, subjetividad y política desde una perspectiva situada y contrahegemónica. Su potencia reside en la capacidad de subvertir las representaciones visuales del cuerpo de las mujeres que tradicionalmente han sido construidas desde un parámetro masculino, patriarcal y occidental. Como señala Laura Mulvey (1988), la mirada hegemónica en las prácticas culturales de la visualidad ha sido históricamente masculina, configurando al cuerpo femenino como objeto de deseo y de contemplación. Frente a ello, la fotografía feminista busca reapropiarse del acto de mirar, del cuerpo y de la narrativa visual hacia una autorrepresentación con agencia.

En esta práctica comunicativa el cuerpo no solo es fotografiado, sino que se convierte en una superficie de inscripción simbólica y política. Desde la perspectiva de Judith Butler (2007), el cuerpo es un proceso performativo dentro de la práctica social, lo cual nos permite entender a la fotografía feminista como una forma de performatividad visual, en la cual las imágenes reinscriben experiencias encarnadas y afectos, generando agencia y posibilidad de resistencia.

En este sentido, se trata también de una práctica de comunicación afectiva (Ahmed, 2015; Peña, 2022; Rodríguez, 2017), una forma de producción simbólica que interpela los sentidos, moviliza memorias y construye comunidad desde los afectos. Como afirma Ruiz (2015), este tipo de comunicación conecta lo emocional con lo político y lo íntimo con lo colectivo.

La fotografía feminista, al romper con la solemnidad de la imagen tradicional, convierte al cuerpo en un archivo vivo donde se graban las huellas, cicatrices y recuerdos de las luchas personales y colectivas. Desde esta perspectiva, proponemos centrar la reflexión en dos vertientes fundamentales: el archivo feminista y el autorretrato, entendidos como prácticas que articulan cuerpo, memoria, afecto y comunicación desde una mirada crítica y situada. Ambas se configuran en la intersección de dos dimensiones complementarias: una vinculada a las memorias compartidas y las resistencias sociales y otra íntima y subjetiva, anclada en lo personal y lo afectivo.

El archivo feminista se concibe como una forma de memoria feminista que recupera las memorias subalternas y afectivas en disputa con los relatos

hegemónicos de la historia visual. Esta práctica no es neutral, sino una apuesta situada por reconstruir los linajes desde abajo, desde lo íntimo, lo corporal y lo emocional. Como plantea Donna Haraway (1995), construir “conocimiento situado” implica reconocer la parcialidad de toda mirada y al mismo tiempo reivindicar el archivo como un lugar de enunciación política, donde el cuerpo se convierte en un dispositivo de saber y resistencia.

Por su parte, el autorretrato representa una forma de reinscribir la subjetividad en la imagen, subvirtiendo la mirada hegemónica que históricamente ha objetivado al cuerpo femenino. En lugar de ser objeto de contemplación, el cuerpo se reapropia de su imagen y de su narrativa, convirtiéndose en sujeto activo de su propia representación. Esta práctica actúa también como una forma de comunicación afectiva, en la que el gesto, el cuerpo y la imagen tejen narrativas sensibles atravesadas por el deseo, el dolor, la memoria y la sanación. Tanto el archivo feminista como la autorrepresentación resultan especialmente valiosos para ser incorporados como estrategias visuales a nivel personal, pero también dentro de los movimientos sociales.

En este marco, la fotografía se transforma en una herramienta para generar conocimiento situado, articular afectos compartidos y fortalecer la dimensión política de las mujeres, posicionando lo sensible como un campo de disputa y resistencia frente a las narrativas dominantes sobre el género, el cuerpo, la memoria y la comunicación.

ARCHIVO FEMINISTA

La construcción de genealogías feministas en América Latina ha enfrentado históricamente una doble dificultad: por un lado, la invisibilización sistemática de las mujeres en los relatos oficiales y, por otro, la desvalorización de sus formas de producción simbólica, especialmente aquellas vinculadas al arte, la imagen y lo cotidiano. La creación de archivos feministas constituye un gesto político de alto impacto porque rescata, recodifica e inscribe imágenes, voces y memorias excluidas de los acervos institucionales.

Esta práctica no es neutral ni pasiva, sino una operación curatorial y afectiva que disputa el poder de lo visible. Como plantea Natalia Taccetta, el archivo moviliza un “afecto de archivo”, entendido como “una intensidad que parte de la disparidad, la diferencia, la distancia”, capaz de generar

experiencia y no solo registro (2021, p. 229). En el marco del giro afectivo, estas prácticas documentales reconfiguran los vínculos entre cuerpo, emoción y memoria, activando tecnologías de rememoración desde una poética del fragmento y de la ausencia.

Un ejemplo notable es la exposición curada por Karen Cordero a partir del archivo del Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), analizada por Yuruén Lerma en *Autorretrato con consciencia. Mujeres, género y feminismo* (2022). De los 761 artistas presentes en el archivo, solo 158 eran mujeres, lo que revela su exclusión histórica. La curaduría feminista respondió con estrategias como la revisión crítica del archivo, entrevistas con fotógrafas y el uso del concepto de “re-visión”, definido como “el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos frescos” (Rich, cit. en Lerma, 2022).

La exposición se estructuró en módulos como “Poniendo el cuerpo”, “Espacios de cuidado” y “Gestos de resistencia”, que articularon cuerpo, arte y memoria. Para Cordero, despatriarcalizar el archivo implica “fisurar las supuestas fronteras fijas del trabajo con un archivo” y transformarlo en un espacio vivo de creación y sentido.

Desde una lógica similar, el laboratorio de fotografía feminista Rosa Chillante, fundado por Carol Espíndola y Greta Rico, impulsa el Primer Archivo de Fotografía Feminista en México. Este proyecto colectivo reúne el trabajo de 25 fotógrafas mexicanas desde una perspectiva feminista e interseccional, abordando temas como feminicidio, acoso, maternidad, endometriosis y exclusión en el arte. Para Espíndola, “no es únicamente fotografía hecha por mujeres, sino que desde su concepción apele o esté relacionada con los feminismos desde cualquier punto de vista” (González, 2025). Este archivo propone una genealogía visual feminista que cuestiona las políticas de conservación institucionales androcéntricas y se ofrece como herramienta para la justicia visual y la memoria colectiva.

Mónica Mayer, pionera del arte feminista en México, constituye otra figura clave, pues para esta artista el archivo es un cruce entre práctica artística, memoria y participación comunitaria. “Crear archivos me ha permitido vivir la vida como me interesa, ya que me ha dado la oportunidad de investigar y participar en cosas de mi comunidad” (Mayer, 2019). Su enfoque del archivo como espacio de intervención política y afectiva lo concibe no como depósito de documentos muertos, sino como activador de memorias vivas y colectivas.

Este “furor de archivo”, como lo denomina Suely Rolnik (2008), forma parte de una disputa profunda por las políticas del recuerdo y el olvido. Lo que se archiva y lo que se omite define los márgenes de lo decible y lo pensable. Por ello, construir genealogías feministas implica explorar los silencios, las negaciones y las ausencias. Como señala Ciriza (2015), esta labor responde a la necesidad de encontrar raíces históricas y situadas para nuestras intervenciones políticas y teóricas.

Resaltamos entonces que el archivo fotográfico feminista no es un simple depósito del pasado, sino una práctica situada de recuperación crítica. Su potencia reside en su capacidad de afectar, de convocar cuerpos y experiencias, de desatar genealogías insospechadas. Estos archivos constituyen tecnologías de resistencia frente al mandato del olvido y herramientas fundamentales para la transformación cultural y política desde los feminismos.

AUTORRETRATO COMO AUTOBIOGRAFÍA

El autorretrato, al igual que otras prácticas comunicativas, ha estado históricamente reservado a una élite masculina que utilizaba su imagen para afirmar su lugar en el campo del arte y la sociedad. Sin embargo, en las últimas décadas, las mujeres han resignificado este género, transformándolo en una forma de autobiografía visual que articula cuerpo, identidad, afectos y crítica política.

Desde esta transformación, el autorretrato feminista se ha consolidado como un espacio de resistencia y autoafirmación mediante el cual se interpela el orden simbólico patriarcal, se desmontan estereotipos de género y se explora la diversidad de la subjetividad femenina. Esta práctica, abordada desde una perspectiva multidisciplinaria, revela su potencial crítico, pedagógico y afectivo, así como su profundo vínculo con el cuerpo y la comunicación, extendiéndose hacia técnicas como el collage y las experiencias pedagógicas contemporáneas (Rubilar y López, 2023), que evidencian la riqueza y complejidad de este campo.

El cuerpo, históricamente representado bajo la mirada masculina, es reconfigurado por las mujeres a través de enfoques narrativos, subjetivos y afectivos. Serrano Barquín et al., sostienen que “la autorrepresentación femenina se convierte en un medio para cuestionar los estándares de belleza y los roles de género” (2020, p. 26). Así, el autorretrato feminista no solo

constituye una práctica estética, sino también una estrategia ética y política para resistir estas imposiciones, reescribir las genealogías y construir nuevas formas de ver, decir y sentir el cuerpo.

Báscones Reina destaca que la autobiografía visual —en este caso, el autorretrato— ha sido una vía privilegiada para expresar los procesos de construcción del yo, especialmente del yo femenino, históricamente invisibilizado. La autora retoma a Gina Pane para subrayar que

La ubicación esencial del cuerpo está en ‘nosotros’. Mis experimentos corporales muestran cómo la sociedad forma y concede el ‘cuerpo’: el objetivo de mis experimentos es desmitificar la imagen del ‘cuerpo’ como reducto de nuestra individualidad, para restaurar su verdadera realidad, la función de la comunicación social. (Reina, 2018, p. 120)

Aunque el autorretrato tiene antecedentes remotos, fue durante el Renacimiento cuando se consolidó como género pictórico vinculado al surgimiento del individuo moderno. Sin embargo, como advierte Aumente Rivas, “la mayoría de las mujeres fueron dejadas de lado en los márgenes del relato de lo que realmente fue la historia del arte” (2010, p. 3). Esta exclusión comenzó a ser cuestionada en el siglo XX por artistas como Claude Cahun y Hannah Höch, pioneras del autorretrato y el collage, quienes subvirtieron las lógicas patriarcales mediante prácticas autorreferenciales que critican tanto la normatividad de género como la noción moderna del yo.

Desde una perspectiva feminista, el autorretrato se concibe como una narrativa encarnada que articula cuerpo, memoria y subjetividad. Zárate y Gurieva lo definen como “una búsqueda de comprensión del sí mismo en diálogo con el cuerpo, el tiempo y la memoria” (2018, p. 49), una noción que desarrolla Carol Espíndola al reivindicar el cuerpo como territorio de creación, archivo y resistencia (Linares, 2021).

En *De cuando habitamos el cuerpo*, Espíndola afirma: “mi obra se convierte en una declaración pública sobre el derecho a habitar el cuerpo propio con honestidad” (s. f.). Su trabajo fotográfico, concebido como un diario visual y herramienta política, interpela la sexualización del cuerpo femenino y su exclusión en los discursos científicos. En *El origen de la mujer* utiliza técnicas como el collage y la apropiación de imágenes tomadas de internet o

libros de anatomía, para cuestionar la ausencia del cuerpo femenino en las representaciones científicas, invisibilizado por su asociación con lo sexual.

El autorretrato feminista no es solo una representación, sino también crítica y comunicación. Cecilia Ananías (2020) afirma que “el autorretrato y la selfie también pueden ser espacios de resistencia feminista”, ya que permiten “despojar al cuerpo de la mirada sexualizada y devolverle su sentido vital, histórico y político”. La imagen, en este contexto, actúa como lenguaje, archivo afectivo y plataforma de diálogo con otras corporalidades, creando vínculos emocionales y discursivos entre las realizadoras visuales y su comunidad.

Desde el ámbito educativo, el autorretrato ha sido explorado como estrategia didáctica y terapéutica. Rubilar-Medina y López Rivera (2023) proponen el autorretrato-collage como una metodología para abordar la identidad y el cuerpo desde la exploración creativa. A través de tres actos pedagógicos –creación, intervención y exposición– se promueve un aprendizaje afectivo, colaborativo y crítico, donde el collage funciona como metáfora de una subjetividad múltiple y en constante transformación.

Por ello, consideramos el autorretrato feminista como una autobiografía visual encarnada, cuyo poder radica en la articulación del cuerpo, la memoria, el afecto y la crítica social.

MUJERES POR LA MEMORIA DE CHERÁN: FOTOGRAFÍA PARA RE-EXISTIR

Tanto el archivo feminista como el autorretrato son prácticas comunicativas que, si bien pueden ser realizadas de manera individual, han demostrado ser dispositivos potentes de agencia política para las mujeres, especialmente en contextos de organización comunitaria y resistencia. Estas prácticas visuales permiten recuperar, resignificar y proyectar memorias, cuerpos y territorios históricamente subalternizados.

Como plantea Silvia Rivera Cusicanqui (2015), la imagen no es un simple reflejo del mundo, sino una forma de pensamiento encarnado que interpela a la colonialidad del saber. Desde esta perspectiva, la fotografía feminista es una herramienta política, sensible y decolonial que articula cuerpo, memoria y afectos para generar formas de conocimiento situadas y contrahegemónicas.

La experiencia de Fogata Kejtsitani. Mujeres por la Memoria de Cherán, que acompaño desde 2016³ desde una investigación comprometida y encarnada, constituye un ejemplo emblemático de comunicación feminista comunitaria. En este proceso, hemos desarrollado diversas acciones, con énfasis en la creación fotográfica tanto de forma física como multimedia para la recuperación de la memoria y la visibilización de los usos y costumbres p'urhépecha.

Tras el levantamiento del 15 de abril de 2011 en Cherán, Michoacán, se ha evidenciado el rol protagónico de las mujeres en la lucha por la libre determinación y el autogobierno. No obstante, también es urgente y necesario reconocer el papel de las mujeres jóvenes en el relevo generacional y el fortalecimiento comunitario. A través de las nuevas relaciones sociales y de género orientadas a la defensa del territorio, se abrieron espacios de diálogo que nos permitieron recuperar memorias silenciadas y resignificar los procesos políticos.

Aunque la participación pública de las mujeres cheraníes ha sido visibilizada desde 2011, los diálogos sostenidos con ellas revelaron la necesidad de recuperar la historia de sus antecesoras en la defensa del bosque, la transmisión de saberes ancestrales (como la fitoterapia o la lengua materna), los roles comunitarios y su incidencia en los espacios políticos.

Esta reconstrucción se realizó mediante talleres de cartografía cuerpo-territorio, historia oral y retratos intergeneracionales, desarrollados entre 2016 y 2022, con la participación de mujeres de distintas edades. Esta genealogía visual permitió un diálogo intergeneracional que reafirmó la potencia colectiva de las mujeres en la construcción de la autonomía.

Las fotografías que realizamos de manera colaborativa fueron acompañadas por las voces de sus protagonistas, quienes compartieron sus sentires y sus aportes. Como ellas mismas señalan, esta constelación visual ha contribuido no solo a recuperar las memorias comunitarias, sino a convertirlas en estrategias de resistencia frente a la violencia de género, haciendo visible “el importante papel que las mujeres han tenido en la historia de larga duración para el sostenimiento del sesi irekani (buen vivir) de la comunidad, en armonía con las personas, la naturaleza y la cosmovisión p'urhépecha” (Linares y Fogata Kejtsitani, 2023).

³ Habla Malely Linares.

Uno de los momentos más importantes de este proceso fue cuando, al realizar cartografías críticas en retrospectiva, las comuneras notaron que en la memoria colectiva eran muchas las figuras masculinas icónicas exaltadas por su valentía en la defensa del territorio. Entonces surgió la pregunta acerca de qué pasó con las mujeres en esos periodos.

Esta inquietud nos llevó a formular un nuevo ejercicio, indagando acerca de ¿a qué mujer de la comunidad admiran y por qué? A partir de esta reflexión, comenzamos a reconstruir las genealogías femeninas invisibilizadas, a través de autorretratos, retratos y archivos familiares, con el propósito de recuperar la memoria de curanderas, labradoras de la tierra y de las mujeres que ejercieron una notable incidencia política y en otras actividades significativas.

Además de ello, esta experiencia visual fue una apuesta por contrarrestar la representación colonizada y estereotipada de la mujer indígena, anclada en la tríada de la desnudez, la pasividad y la occidentalización. Los retratos, contruidos desde la mirada de quien es retratada y no de quien retrata, conforman una narrativa visual descolonial.

Como plantea Samanta Zaragoza al analizar la obra de Ángeles Torrejón sobre las mujeres zapatistas:

Es una mirada que no privilegia el universal ‘mujer’ pensado bajo determinada clase social, color de piel o reforzando códigos estereotipados en torno a ‘lo femenino’. Es una mirada que se descoloca, no se centra en fotografiar el poder [...] sino en esas mujeres que cuestionan la tradición en busca de la justicia y la libertad de sus cuerpos y territorios. (2018, p. 7)

En 2021, como parte de la conmemoración de los diez años del levantamiento, creamos un especial multimedia que incluyó retratos y testimonios orales de trece comuneras. Este homenaje no solo generó reconocimiento dentro de la comunidad, sino que también motivó a mujeres de otras localidades, como Ziracuaretiro, a replicar la experiencia a través de la página “Mujeres que luchan Ziracuaretiro”, promoviendo la defensa de sus derechos mediante actividades culturales y organizativas.

Algunos de los retratos y relatos reunidos fueron presentados en la obra *Mujeres por la Memoria de Cherán, tres generaciones*, ganadora del primer

lugar en la XIII Bienal de Arte de Puebla de los Ángeles (2021). El tríptico está compuesto por las imágenes de tres mujeres representativas de distintas generaciones: Yunuén Torres Ascencio, Luz Torres e Imelda Campos Sebastián (“Doña Melita”), intervenidas digitalmente por fotografías de bordados tradicionales realizados por comuneras.

Estas imágenes narran, desde la fuerza, el conocimiento y la ancestralidad, la genealogía feminista de la resistencia p’urhépecha en Cherán (Linares y Postigo, 2024).

Este proceso visual, político y colectivo, que entrelaza archivo, memoria y creación fotográfica, ha permitido construir una genealogía desde y para las mujeres p’urhépecha, fortaleciendo el ejercicio de la autonomía, la recuperación del territorio y la afirmación de sus epistemologías propias.

IMAGEN 2. TRÍPTICO GALARDONADO CON EL PRIMER LUGAR EN LA XIII BIENAL DE ARTE DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES



RE-VELAR LA INVESTIGACIÓN

Como investigadora, la práctica fotográfica feminista a través del archivo, el retrato y el autorretrato ha sido una vía para investigar y acompañar de maneras otras, desde un lugar profundamente situado y encarnado. Esta apuesta metodológica no solo amplía las formas de conocer, sino que nos permite acuerpar la investigación, es decir, implicarse desde la biografía visual, tanto de manera individual como colectiva, reconociendo que el conocimiento no es neutral ni despojado de afectos, memorias y experiencias.

De manera que, en un entorno académico que aún es dominado por las lógicas hegemónicas que privilegian la escritura racional, impersonal y desvinculada del cuerpo, la fotografía ha sido para mí una herramienta de

narración, resistencia e interpelación. Aunque no ha sido fácil defender la relevancia de una etnografía feminista que desborde los lenguajes escritos, la imagen ha abierto caminos de legitimación del sentir y del mirar como formas válidas de producción de conocimiento.

Esta práctica la he construido en diversos territorios y procesos: desde la recuperación del universo visual *Sangre de mi sangre* y el Círculo de la Palabra Wixárika en Zacatecas, hasta el acompañamiento a la Comunidad de Paz de San José de Apartadó en Colombia. En cada uno de estos espacios, la fotografía ha posibilitado la construcción de una trama de vínculos sensibles y éticos, siendo una forma de presencia que escucha, observa y resguarda.

Hacer de la fotografía feminista una práctica constante me ha llevado a revalorar mi propio lugar de enunciación. El autorretrato, en particular, ha sido para mí una forma de sanación ante mis propias emocionalidades, una manera de mirarme desde otro lugar y reconocerme en la fragilidad, el deseo y la persistencia. Asimismo, recuperar el archivo familiar desde las ausencias, desde lo que no está, y resignificarlo desde lo digital ha sido un ejercicio de reconstrucción de mi genealogía personal (Linares, 2024), un modo de decirme que yo también vengo de una historia de mujeres que resistieron desde sus cuerpos.

Finalmente, cabe decir que la cámara no es solo una herramienta técnica, sino que es un medio para sostener la vida, narrarla y compartirla, una forma de habitar la investigación desde lo afectivo, lo político y lo visual.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos explorado cómo el cuerpo, el género y la comunicación se entrelazan en prácticas visuales feministas que no solo resignifican la imagen del cuerpo femenino, sino que también configuran nuevas formas de agencia, memoria y resistencia.

Al tomar como experiencias el bordado y la fotografía feminista, demostramos cómo estas prácticas permiten recuperar y proyectar memorias personales y colectivas, así como reinscribir la subjetividad femenina desde una mirada crítica, afectiva y situada.

Estas herramientas son dispositivos comunicativos potentes que articulan cuerpo, afecto, política y estética desde una perspectiva contrahege-

mónica. La construcción de archivos feministas, la relectura de genealogías desde los márgenes, la performatividad del cuerpo en el autorretrato, así como su potencial pedagógico y terapéutico, revelan el papel central que tiene la imagen en la lucha feminista por la memoria, la visibilidad y la transformación social.

Sin embargo, es importante subrayar que el universo de la fotografía feminista es mucho más amplio que las dos vertientes aquí abordadas. Este trabajo ha centrado su análisis en el archivo y el autorretrato, pero futuras reflexiones podrían y deberían considerar otras expresiones igualmente relevantes, como el trabajo de las fotoperiodistas y de las fotógrafas documentales. Estas creadoras han desempeñado un papel clave en la visibilización de conflictos, violencias estructurales, luchas territoriales y procesos de organización social desde una perspectiva feminista e interseccional.

Incorporar sus miradas y metodologías permitiría ampliar el alcance del análisis y comprender con mayor profundidad la dimensión comunicativa y política que tiene la fotografía feminista en los movimientos sociales contemporáneos, así como su capacidad para construir nuevas narrativas sobre el cuerpo, la memoria y la resistencia.

Por su parte, el bordado se vuelve una práctica que integra memoria ancestral, memoria de lucha y resistencia de mujeres en contextos de crisis y violencias. Una práctica para repensar el cuerpo y expandirlo a través de los hilos. El proyecto “bordar para sanar” no solo trata de representar el dolor y la depresión a través de los hilos, sino que plantea formas de representación, expresión y subjetivación que disputan las narrativas hegemónicas sobre el ser mujer.

En ambas prácticas, la fotografía y el bordado, se pone el cuerpo: el cuerpo que sitúa a las mujeres en una trama narrativa y performática distinta y diversa. En ambas prácticas también se inscribe la genealogía de la creatividad como herramienta feminista para re-habitar el cuerpo.

En definitiva, *poner el cuerpo* en la fotografía y el bordado significa situar la corporeidad como epicentro de una práctica visual que trasciende la superficie de la piel. Mediante la fotografía, el cuerpo se exhibe, se mira y se representa desde una mirada crítica; y a través del bordado, se encarna en el hilo, en la puntada que enlaza memoria, presencia y resistencia.

Ambas técnicas habilitan una “voz” material y simbólica del cuerpo feminista: una voz que interroga los límites de la representación visual y que hace del cuerpo un medio político y poético. En este diálogo entre imagen

y textil, el cuerpo deja de ser objeto pasivo para devenir sujeto agente, capaz de articular narrativas de identidad, pertenencia y transformación.

Así, al poner el cuerpo en estos dispositivos comunicativos, abrimos espacio para reflexiones analíticas que resignifican la encarnación del cuerpo más allá de lo visible, hacia territorios de memoria, afecto y experiencia simbólica.

FUENTES CONSULTADAS

- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ANANÍAS, C. (2020-09-30). El autorretrato y la selfie también pueden ser espacios de resistencia feminista. En *Amaranta*. Disponible en: <https://amarantas.org/2020/09/30/el-autorretrato-y-la-selfie-tambien-pueden-ser-espacios-de-resistencia-feminista/>
- AUMENTE, M. (2010). La imagen de las mujeres a través de su propia mirada. En *Creatividad y Sociedad*. Núm. 15. pp. 1-12. Disponible en: <http://www.creatividadysociedad.net>
- BÁSCONES, N. (2018). Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas. En *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. Vol. 18. Núm. 1. pp. 111-130. DOI: <https://doi.org/10.5209/ARAB.57048>
- BLAZQUEZ, N. y CASTAÑEDA, M. (2016). *Lecturas críticas en investigación feminista*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- BORDO, S. (2003). *Peso insoportable: Feminismo, cultura occidental y el cuerpo*. University of California Press.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- CABNAL, L. (2018). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. En *Momento de paro, tiempo de rebelión. Mi-*

- radas feministas para reinventar la lucha*. pp. 116-134. Fundación Rosa Luxemburgo / Minerva Ediciones.
- CABNAL, L. (2010). *Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala*. Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario.
- CASTAÑEDA, P. (2008). *Metodología de la investigación feminista*. Guatemala: CEIICH-UNAM y Fundación Guatemala.
- CASTAÑEDA, M., RAVELO, P. y PÉREZ, T. (2013). Feminicidio y violencia de género en México: omisiones del Estado y exigencia civil de justicia. En *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Núm. 74. pp. 11-39.
- CIRIZA, A. (2015). Construir genealogías feministas desde el Sur: encrucijadas y tensiones. En *Millcayac - Revista Digital de Ciencias Sociales*. Vol. 2. Núm. 3. pp. 83-104.
- DE LAURETIS, T. (1987). *Tecnologías del género: Ensayos sobre teoría, cine y ficción*. Indiana University Press.
- CORREA, N. (2021). *Trazos feministas sobre las condiciones históricas del trabajo en la producción de conocimiento de mujeres latinoamericanas: capitalismo, patriarcado y colonialidad* [Tesis doctoral]. Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CORREA, N. (2019). Espacio en disputa. Trabajo y ciencia desde transgresiones feministas. En *Pacarina del Sur*. Vol. 11. Núm. 41. Disponible en: <http://www.pacarinadelsur.com>
- DE LA MAZA, J. (2021). Nunca te entregues ni te apartes del camino: textiles de resistencia en la década de los setenta. En *Historia 396*. Vol. 11. Núm. 2. pp. 133-164. Valparaíso
- ESPÍNDOLA, C. (s. f.). *De cuando habitamos el cuerpo*. Disponible en: www.carolespindola.com
- ESPÍNDOLA, C. (s. f.). *El origen de la mujer*. Disponible en: www.carolespindola.com
- ESTEBAN, M. (2004). Antropología encarnada. Antropología desde una misma. En *Papeles del CEIC*. Núm. 12. Disponible en: <http://www.chu.es/CEIC/papeles/12.pdf>
- GALINDO, M. (2022). *Feminismo bastardo*. Texas: Canal Press/Mantis Narrativa.

- GALINDO, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Mujeres Creando.
- GARGALLO, F. (2020). *Las bordadoras de arte*. México: Editores y Viceversa.
- GIUNTA, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GÓMEZ, D. (2012). *Mi cuerpo es un territorio político*. Guatemala: Brecha Lésbica.
- GONZÁLEZ, S. (2023). *Cuaderno de trabajo II. Escribir la pandemia: talleres de conocimiento colectivo*. México: CEIICH, UNAM.
- GONZÁLEZ, S. (2021). *Cuerpo, violencia y transgresión. Constelaciones de mujeres que escribieron poesía durante las dictaduras en Chile y Argentina* [Tesis doctoral. Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos], UNAM.
- GONZÁLEZ, K. (2025-04-18). Desde Tlaxcala se prepara el proyecto del Primer Archivo de Fotografía Feminista en México. En *El Sol de Tlaxcala*. Disponible en: <https://oem.com.mx/elsoldetlaxcala/cultura/desde-tlaxcala-se-prepara-el-proyecto-del-primer-archivo-de-fotografia-feminista-en-mexico-22856015>
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- HARDING, S. (1988). ¿Existe un método feminista? En S. Harding (Ed.). *Feminism and methodology*. pp. 9-34. Indiana University Press.
- HEDVA, J. (2020). *La teoría de la mujer enferma*. Ciudad de México: zine-ditorial.
- LERMA, Y. (2022). Autorretrato con consciencia. Mujeres, género y feminismo: una apuesta curatorial para despatriarcalizar el archivo. En *Casa del Tiempo*. Disponible en: https://casadel tiempo.uam.mx/index.php/17-ct-vi-2/228-ct-vi-2-autorretrato-con-consciencia-mujeres-genero-y-feminismo-una-apuesta-curatorial-para-despatriarcalizar-el-archivo-yuruen-lerma#_ftn2
- LINARES, M. (2024). Génesis; tras la huella fotográfica de una reconstrucción familiar. En *Arte Imagen y Sonido*. Vol. 4. Núm. 7. pp. 1-25. DOI: <https://doi.org/10.33064/7ais4357>
- LINARES, M. y POSTIGO, I. (2024). Mujeres p'urhépecha frente a las violencias machistas: Acuerpar la memoria y defender el territorio. En

- AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol. 19. Núm. 3. pp. 483-505. DOI: <https://doi.org/10.11156/aibr.190305>
- LINARES, M. y FOGATA KEJTSITANI MUJERES POR LA MEMORIA DE CHERÁN (2023). Mujeres p'urhépechas, guardianas de la memoria y del cuerpo-territorio: Fotorreportaje. En D. Gómez, G. Makaran, D. Márquez, C. Ortega y C. Salazar (Coords.). *Futuros que están siendo: Investigación-creación por los senderos de luchas autónomas y comunitarias en América Latina*. pp. 285-297. México: CIALC y Bajo Tierra Ediciones.
- LINARES, M. (2021). La fotografía como herramienta de análisis socio-cultural: Aproximaciones visuales en Latinoamérica. En *Revista de Antropología Visual*. Núm. 29. pp. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.47725/RAV.029.10>
- LINARES, M. (2018). Comunicación para la resistencia social en Colombia y México, estrategia de lucha y organización política autónoma. En F. Saintout (Coord.). *Comunicación para la resistencia*. EPC-CLACSO.
- LONGONI, A. y BRUZZONE, G. (2008). *El Siluetazo*. Argentina: Los sentidos.
- MAYER, M. (2019-10-16). Los archivos forjan historia e identidad: Mónica Mayer. En *Revista Universidad Veracruzana*. Disponible en: <https://www.uv.mx/prensa/cultura/los-archivos-forjan-historia-e-identidad-monica-mayer/>
- MULVEY, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Madrid: Episteme.
- PÉREZ-BUSTOS, T., CHOCONTÁ-PIRAQUIVE, A., RINCÓN-RINCÓN, C. y SÁNCHEZ-ALDANA, E. (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. En *Tabula Rasa*. Núm. 32. pp. 249-270. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>
- PEÑA, S. (2022). Repensar el objeto fotográfico: Un acercamiento desde la teoría del afecto. En *Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, Bibliotecología e Información*. Vol. 36. Núm. 90. pp. 87-100. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2022.90.58481>
- RIVERA, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- RODRÍGUEZ, S. (2017-01-20). La fotografía familiar afectiva. En *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Imaginación*. Disponible en: <https://revlat.wordpress.com/2017/01/20/la-fotografia-familiar-afectiva/>
- ROLNIK, S. (2008). Furor de archivo. En *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*. Vol. 9. Núm. 18-19. pp. 9-22. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41411852001>
- RUBILAR-MEDINA, J. y LÓPEZ, M. (2023). *La potencialidad creativa de los autorretratos-collages: Tensiones y rupturas de la identidad en tres actos*.
- RUIZ, M. y GARCÍA, S. (2018). Los talleres epistémico-corporales como herramientas reflexivas sobre la práctica etnográfica. En *Universitas Humanística*. Núm. 85. pp. 1-30.
- RUIZ, B. (2015-12-10). *El viaje de los afectos: La representación del afecto en la fotografía familiar* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma del Estado de Morelos].
- SÁNCHEZ, A. (2021). Para una práctica plebeya (¿de la performance?): María Galindo y Mujeres Creando. En *Cuadernos del CILHA*. Núm. 35. pp. 1-31. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.035>
- SÁNCHEZ, M. (2025). *Lo que el cuerpo nos cuenta: Un recorrido físico y político de las mujeres desde la prehistoria hasta hoy*. Ediciones Destino.
- SCOTT, J. (1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Ed.). *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. pp. 265-302. México: PUEG-UNAM.
- SEGATO, L. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Pez en el árbol.
- SERRANO, C., RUIZ, E., SERRANO, H. y VALDÉS, F. (2020). La lente del género: La corporalidad desde la mirada de fotografías. En *GénEros*. Vol. 28. Núm. 2. pp. 345-376.
- SUTTON, B. (2018). Poner el Cuerpo: Women's Embodiment and Political Resistance in Argentina. En *Latin American Politics and Society*. Núm. 49. pp. 129-162. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1548-2456.2007.tb00385.x>
- TORRES ASCENCIO, Y. (2022-03-02). Entrevista personal.
- TZUL TZUL, G. (2016). *Sistemas de gobierno comunal indígena*. Libertad Bajo Palabra.

- ZAPATA, M. (2020). Nuestra piel: zona de contagio. En S. Evangelidou y Á. Martínez (Eds.). *Reflexiones antropológicas ante la pandemia COVID-19*. pp. 75-76). Universitat Rovira i Virgili.
- ZARAGOZA, S. (2018). *Alzando la mirada. Las mujeres zapatistas de Angeles Torrejón*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- ZÁRATE, A. y GURIEVA, N. (2018). El autorretrato femenino: Búsqueda de comprensión del sí mismo. En *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 8. Núm. 10. pp. 48-60. DOI: <https://doi.org/10.30845/ijhss.v8n10p5>

Fecha de recepción: 31 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 27 de octubre de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v23i60.1252>