

Bordando por la paz y la memoria en México: feminidad sin sumisión y aspiraciones democráticas

*Embroidering for Peace and Memory in Mexico: Femininity without
Submission and Democratic Aspirations*

*Bordando pela paz e a memória no México: feminidade sem submissão
e aspirações democráticas*

Katia Olalde Rico¹

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México,
Morelia, México

Recibido el 25 de septiembre de 2017; aceptado el 21 de abril de 2018

Disponible en Internet el 15 de agosto de 2019

Resumen: En el presente artículo comparo la labor de los colectivos Fuentes Rojas y Bordamos por la Paz Guadalajara para proponer que, en el contexto de la “guerra contra el narcotráfico en México”, el bordado a mano resultó una actividad idónea para rescatar la memoria de las víctimas de la violencia debido a su capacidad para activar el cuerpo, suscitar sensaciones, despertar emociones e inquietar la mente racional de los participantes. Con base en este análisis, sugiero que la Iniciativa Bordando por la Paz y la Memoria buscó que el bordado evocara una feminidad representada como fuente de calidez, solidaridad y apertura, y no sumisa, resignada o privativa de las mujeres. Finalmente, propongo que los atributos que justificaron la exclusión del bordado a mano de las Bellas Artes resultaron óptimos para poner en práctica

Correo electrónico: katia.olalde@enesmorelia.unam.mx, ORCID: 0000-0001-6426-3924

Debate Feminista 58 (2019), pp. 1-30

ISSN: 0188-9478, Año 29, vol. 58 / octubre de 2019-marzo de 2020/

<http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2019.58.01>

© 2019 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

¹ El proyecto que condujo a esta publicación fue financiado por el Programa Marco de Investigación e Innovación de la Unión Europea Horizonte 2020 (*Horizon 2020*) en virtud del acuerdo de subvención núm. 677955.

esquemas de colaboración inspirados en los principios democráticos de “libertad e igualdad para todos”.

Palabras clave: Bordado; Corporalidad; Género y democracia; Distinción público privado; Acción cultural; Papeles de género

Abstract: In the present article, I compare the work of the Fuentes Rojas (Red Sources) and Bordados para la Paz (Embroidering for Peace) Guadalajara collectives with the argument that, in the context of the “war against drug trafficking in Mexico,” hand embroidery was an ideal activity for recovering the memory of victims of violence, due to its ability to activate the body, elicit sensations, awaken feelings and unsettle participants’ rational minds. On the basis of this analysis, I suggest that the Embroidering for Peace and Memory Initiative attempted to make embroidery evoke a type of femininity represented as a source of warmth, solidarity and openness, that was not submissive, resigned or the exclusive province of women. Lastly, I propose that the attributes that justified the exclusion of hand embroidery from Fine Arts proved ideal for implementing collaboration schemes inspired by the democratic principles of “freedom and equality for all”.

Key words: Embroidery; Corporeality; Gender and democracy; Private/public distinction; Cultural action; Gender roles

Resumo: No presente artigo, comparo o trabalho dos coletivos Fuentes Rojas e Bordamos por la Paz Guadalajara com o argumento de que, no contexto da “guerra contra o narcotráfico” no México, o bordado à mão foi uma atividade ideal para resgatar a memória das vítimas da violência pela sua capacidade de ativar o corpo, despertar sensações e sentimentos, e perturbar a mente racional dos participantes. Com base nessa análise, sugiro que a Iniciativa Bordando pela Paz e a Memória procurou que os bordados evocassem uma feminidade representada como fonte de calor, solidariedade e abertura, e não submissa, resignada ou exclusiva das mulheres. Finalmente, proponho que os atributos do bordado manual que justificaram a sua exclusão das Belas Artes foram ótimos para colocar em prática esquemas de colaboração inspirados nos princípios democráticos da “liberdade e igualdade para todos”.

Palavras-chave: Bordado; Corporalidade; Género e democracia; Distinção público- privado; Ação cultural; Papeis de gênero.

Desde mediados de 2011, alrededor del mundo se han bordado a mano centenares de pañuelos en memoria de las víctimas de la “guerra contra el narcotráfico en México”. La invitación a emplear hilo y aguja para registrar casos de homicidio sobre pañuelos de tela provino originalmente de la Inicia-

tiva Paremos las Balas, Pintemos las Fuentes (IPB), un grupo conformado por artistas, investigadoras/es, periodistas, promotoras/es culturales, activistas sociales y ciudadanas/os que habían decidido solidarizarse con el recién surgido Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD), el cual se había articulado, durante abril de ese mismo año, alrededor de la figura del poeta y periodista Javier Sicilia.

Tras las primeras convocatorias que Sicilia lanzó a la movilización ciudadana (2 de abril de 2011), los integrantes de la IPB entintaron de color rojo el agua de algunas fuentes ubicadas en la Ciudad de México (Avilés, 2011, 8 de mayo). En junio comenzaron a bordar pañuelos durante sus reuniones organizativas y en agosto, a juntarse semanalmente en el Jardín Centenario, en Coyoacán, para bordar al aire libre, desplegar sus pañuelos en tendederos (imagen 1) e invitar a las/os transeúntes a participar (Andrade, 2014, 1 de junio). El objetivo último de estas acciones era inundar con tendederos el Zócalo capitalino el primero de diciembre de 2012 —día de la transición presidencial—; de este modo, la Iniciativa Bordando por la Paz y la Memoria: Una víctima un pañuelo (IBPM) —nombre que los integrantes de la IPB dieron a este proyecto colaborativo— daría forma a un memorial ciudadano en el cual no se harían distinciones entre “víctimas inocentes” y “criminales” (Olalde, 2015b, pp. 66-67).



Imagen 1. Fuentes Rojas en Coyoacán.
Fotografía de la autora.

En un país donde el abandono de cadáveres y miembros amputados en la vía pública se había convertido en una práctica común (Diéguez, 2013, p. 29), los integrantes de la IPB idearon una modalidad de protesta colectiva que se desmarcaba de las tácticas basadas en la oratoria —como el discurso en el templete, la discusión en asambleas o el grito de consigna— y que además se rehusaba a provocar la reacción emocional de sus participantes mediante fotografías o representaciones visuales de las víctimas de la violencia (imagen 2) (Olalde, 2015a, p. 83; 2015b, p. 71; 2016, p. 34).



Imagen 2. Pañuelo de Fuentes Rojas.
Fotografía de la autora.

En este artículo comparo la labor de dos de los colectivos que formaron parte de la IBPM para argumentar que, en el contexto de la “guerra contra el narcotráfico en México”, el bordado a mano se presentó como una actividad idónea para rescatar conjuntamente la memoria de las víctimas de la violencia y poner en práctica esquemas colaborativos de inspiración democrática.²

² El argumento que desarrollo en este artículo es una elaboración más amplia y minuciosa de algunas de las ideas que exploré en mi tesis doctoral (Olalde, 2016), la cual se publicará próximamente como libro (Olalde, 2019).

El empleo de las artes textiles como forma de protesta pública y política no es algo nuevo. A finales del siglo XIX y principios del XX, las integrantes de los Movimientos por el Sufragio Femenino en Inglaterra y Estados Unidos aprovecharon su familiaridad con la costura y el bordado para confeccionar estandartes donde plasmaron sus consignas, pronunciaron sus denuncias, nombraron a sus participantes y rindieron homenaje a sus predecesoras (Daly, 2014, p. 4; Parker, 2010, p. 197; Tustram, 2011, 17 de febrero). Al final de la década de 1970 en Argentina, las Madres de Plaza de Mayo comenzaron a bordar con color azul los pañuelos blancos que, más tarde, se convertirían en el emblema de la búsqueda de sus hijos desaparecidos por la dictadura militar (D'Antonio, 2006, p. 34; Vázquez, 2012, 7 de abril). Durante la primera intifada palestina (1987-1991), algunas de las mujeres que habitaban en Hebrón, confeccionaron vestidos tradicionales o *shawal*, en los cuales incluyeron los colores de la bandera y los símbolos nacionales que en aquel momento se encontraban bajo prohibición de los israelíes (Tamari, 2012, p. 86). Como estos “vestidos de intifada” lo demuestran, las artes textiles forman parte de la identidad cultural de algunos grupos humanos —por ejemplo, las poblaciones indígenas en América Latina—; tan es así que, en contextos represivos —como la intifada—, portar la indumentaria tradicional puede constituir, por sí mismo, un acto de resistencia.

En coincidencia con las mujeres palestinas, algunas personas —en su mayoría mujeres— que han sobrevivido a conflictos bélicos o subsisten bajo regímenes represivos, han encontrado en la costura, el tejido o el bordado a mano, un medio apto para comunicar sus denuncias, recordar sus experiencias, sobrellevar el trauma, construir lazos comunitarios, o bien allegarse de recursos a través de la venta de sus creaciones. Al respecto, destacan las investigaciones que Agosin (2008) y Bačić (2008) han realizado sobre las arpilleras chilenas y peruanas; el estudio que Deacon y Calvin (2014) han desarrollado acerca la imaginaria bélica plasmada en textiles hechos por mujeres; la práctica curatorial y reflexiva que Zeitlin Cooke (2005) y Kirshenblatt-Gimblett (2005) han llevado a cabo alrededor de la categoría de “textiles de guerra”, así como la tesis de maestría en la que Brault (2010) analizó la dimensión terapéutica de la confección textil entre mujeres que sobrevivieron conflictos armados en América Latina. En el caso de Colombia, es importante considerar el papel que los costureros tuvieron en las prácticas de reparación simbólica que la Comisión Nacional de Reparación

y Reconciliación impulsó a través del Área de Memoria Histórica, a raíz de la aprobación de la Ley de Justicia y Paz en 2005.

Hablando en concreto de la acción que nos ocupa, la IBPM ha sido pensada como una práctica de memorialización que disiente del discurso hegemónico y contribuye a visibilizar los efectos de la política de seguridad implementada por el Estado mexicano (García, 2014, p. 38; Gargallo, 2014a, p. 94; Marrón, 2014, p. 90 y 93; Robledo, 2015; Torres, 2016, p. 71); como una “contra-máquina”³ que “construye comunidad en medio de un tejido social devastado” (Daly, 2014, p. 8; Gargallo, 2014a, pp. 53 y 97 y 2014b, p. 19; Marrón, 2014, p. 94); como un acto terapéutico (Deacon y Calvin, 2014, p. 123) que es al mismo tiempo expresión de un “poder suave” y de una “ciudadanía retórica” (Daly, 2014, pp. 4-6); como una práctica que incorpora “una experiencia social específica de las mujeres [relacionada] con su rol de tejedoras de comunidades y de ‘pasadoras de memoria’” (Reyes, 2014); y, finalmente, como una acción de resistencia que, además de desafiar la cultura misógina y androcéntrica (Gargallo, 2014b, p. 19), “utiliza las emociones para construir un lenguaje estético y ético de No Violencia” (García, 2014, p. 40; Gargallo, 2014b, p. 19; Marrón, 2014, p. 93; Reyes, 2014).

El presente artículo aspira a contribuir a estas reflexiones, proponiendo un análisis que explore lo que la hechura misma de los bordados y la manera en que se exhibieron nos dicen acerca del modo en que los distintos grupos de bordado buscaron poner en práctica un posicionamiento ético-político inspirado en los principios democráticos (IPB, 2011, 18 de mayo) “libertad e igualdad para todos” (Mouffe, 1992, pp. 30-31).

Tomando en cuenta que la IBPM aspiraba a contribuir a las exigencias de justicia mediante el rescate de la memoria de las víctimas de la violencia (Marrón, 2014, p. 92; Sicilia, 2011, 12 de mayo) y, considerando el papel que las artes textiles han tenido en los actos de resistencia, así como en las prácticas de rememoración y resiliencia de personas que han sobrevivido conflictos armados y regímenes represivos, la hipótesis que exploro en este artículo es que, ante un discurso gubernamental que se esforzaba por reivindicar su combate contra el crimen organizado como una “guerra justa” (Illades y Santiago, 2014, p. 96), bordar a mano se presentó como una actividad idónea para nombrar y recordar a las víctimas, pero también para llamar

³ Concepto que Marrón (2014) recupera de Rosana Reguillo (2011).

la atención de personas que no necesariamente habían experimentado en carne propia la violencia o sus efectos. Lo que propongo en las siguientes páginas es que la *idoneidad* del bordado a mano, en cuanto práctica de rememoración, tuvo que ver, por una parte, con las formas de organizar y de llevar a cabo la labor características de la manufactura artesanal de textiles y, por otra, con la aptitud del bordado a mano para *conmover*, es decir, con su capacidad para motivar a las/os participantes a realizar movimientos lentos y cuidadosos que suscitan sensaciones y emociones.

Los propósitos del artículo son, entonces: 1) explorar cuáles fueron las peculiaridades del bordado a mano que lo hicieron presentarse como una práctica de rememoración idónea en el contexto de la “guerra contra el narcotráfico en México”; 2) examinar la manera en que las asociaciones históricas que el bordado a mano tiene —con el imaginario de lo femenino, la esfera doméstica y la artesanía— se incorporaron al posicionamiento ético-político desde el cual la IBPM se formuló como una acción de protesta pacífica y conjunta; 3) analizar lo que la hechura misma de los bordados y la forma en que se exhibieron tienen que decirnos acerca del modo en que los distintos grupos que los realizaron y expusieron concibieron este posicionamiento y buscaron poner en práctica sus principios. Tomando en cuenta que la IBPM surgió dentro de un grupo integrado, en parte, por artistas y creadores audiovisuales (Andrade *et al.*, 2011, 10 de octubre), el artículo busca también indagar de qué manera la IBPM se ubicó respecto al sistema artístico y cuáles pueden haber sido las implicaciones ético-políticas de dicho posicionamiento (Gargallo, 2014b, pp. 18-19).

Aunque la IBPM comprende alrededor de veinte células de bordado en México y otro par de decenas en el extranjero (Olalde, 2016, p. 16), el análisis comparativo que desarrollo en este artículo se enfoca solamente en la labor de dos grupos: el colectivo Fuentes Rojas —nombre que la IPB asumió después de que algunos de sus miembros iniciales se separan para conformar la Plataforma de Arte y Cultura del MPJD— y el colectivo Bordamos por la Paz Guadalajara (BPG), el cual se conformó en el estado de Jalisco a finales de marzo de 2012, tras la realización de una jornada de paz en que algunos integrantes de Fuentes Rojas participaron (Teresa Sordo, comunicación personal, 28 de octubre de 2013).

Recuperé la labor de Fuentes Rojas porque es ahí donde puede apreciarse la puesta en práctica más próxima a la primera formulación de la IBPM. Contrasté la labor de Fuentes Rojas con la de BPG porque considero que las dife-

rencias de fondo entre ambos colectivos ilustran dos maneras notablemente distintas de interpretar y poner en práctica un mismo conjunto de principios y que, en ese sentido, nos muestran también dos formas distintas de asumir un posicionamiento ético-político, basado en aspiraciones comunes.

El corpus del análisis está integrado por alrededor de 700 pañuelos que en febrero de 2014 se encontraban bajo custodia de Fuentes Rojas y que, en ese mismo mes, fotografié junto con Tania y Elia Andrade, integrantes de la fracción del colectivo que, al menos hasta la primavera de 2018, subsistía y continuaba bordando cada domingo en Coyoacán. A estos registros se suman la observación directa y las fotografías que realicé durante las jornadas de bordado de Fuentes Rojas en Coyoacán, así como en los eventos especiales en que participaron entre noviembre de 2012 y febrero de 2017. En lo que concierne a los pañuelos de BPG, trabajé a partir de los montajes que observé —y de los cuales hice registros fotográficos— durante el evento Memoria y Verdad que se llevó a cabo en Guadalajara del 1 al 3 de noviembre de 2013 en el Laboratorio Arte y Variedades, y en el cual se congregaron alrededor de 1,600 pañuelos provenientes de distintos grupos y células de bordado.

La otra parte del corpus está integrada por los comunicados y manifiestos que los miembros de la IPB publicaron en el periódico *La Jornada*, en su blog y en el perfil de Facebook “Fuentes Rojas (paremos las balas)” —al cual me referiré de aquí en adelante como FRPB—, incluso con anterioridad a que Fuentes Rojas se constituyera como un grupo separado de la Plataforma de Arte y Cultura, lo cual debió haber ocurrido entre agosto y septiembre de 2011. Recuperé también los desplegados que Fuentes Rojas publicó en este mismo perfil de Facebook después de que se conformara como colectivo. En el caso de BPG, trabajé con las convocatorias y comunicados que se publicaron en la página web de Nuestra Aparente Rendición y con el recuento de la historia de Bordamos por la Paz Guadalajara que Teresa Sordo —gestora del colectivo— me hizo llegar por correo electrónico el 28 de octubre de 2013.

El análisis comparativo que aquí desarrollo tiene como puntos de partida: la caracterización que Shiner (2004) hace del sistema moderno del arte; la investigación de Parker (2010) acerca del vínculo histórico entre feminidad y bordado; las reflexiones de Zeitlin Cooke (2005) y Kirshenblatt-Gimblett (2005) sobre las peculiaridades de las artes textiles y el vínculo que las telas mantienen con el cuerpo, las heridas, la guerra y la memoria; la relación que Butler (2009) plantea entre aprehensión y reconocimiento y los señalamientos que Mouffe hace acerca del carácter hegemónico de todo consenso democrático (1999, pp. 13-14; Olalde, 2015b, p. 72; 2016, p. 217).

Bordado a mano, artesanía e ideal de feminidad doméstica

De acuerdo con Shiner, entre 1680 y 1830 en Europa se consolidaron tres grandes divisiones que separaron el Arte de la artesanía, al Artista del artesano y lo estético de lo utilitario. Con base en estas tres escisiones se conformó lo que él denomina el “sistema moderno del arte”. La creación de este sistema supuso el nacimiento de un criterio de agrupación que diferenció un conjunto de objetos y de prácticas —a partir de entonces considerados “artísticos” en el sentido moderado del término— del resto de la realidad mundana; implicó también la elevación de los “artistas” y de sus aptitudes por encima de los artesanos, cuyas habilidades y destrezas quedaron confinadas a la resolución de problemas prácticos; requirió además el surgimiento de espacios e instituciones destinados a gestionar, albergar y exhibir obras de arte, al igual que la conformación de un nuevo público que, a partir de entonces, tendría que familiarizarse con conductas, actitudes y valores tales como la contemplación estética, el placer refinado o la trascendencia espiritual (Shiner, 2004, p. 36).

Durante esta Gran División, el bordado, la costura y el tejido fueron excluidos del recién constituido ámbito de las Bellas Artes debido —entre otras probables razones— a que sus procedimientos técnicos y usos no se ajustaban a los principios regulativos de dicho sistema. Las imágenes textiles solían realizarse bajo un esquema de división del trabajo en el cual había especialistas dedicados a motivos, secciones y técnicas específicos; la confección de estas imágenes involucraba con frecuencia patrones y motivos estandarizados; quienes cosían, tejían y bordaban solían traducir a la tela los diseños y dibujos creados por otras personas (Parker, 2010, pp. 79-80); además, los textiles podían poseer funciones adicionales a la contemplación de sus atributos como, por ejemplo, llevarse puestos a manera de ropa o accesorio, portarse como banderas o estandartes, usarse para forrar mobiliario, o bien para ambientar espacios cerrados bajo la forma de tapetes, tapices o cortinas (Olalde, 2016, p. 115).

Parker plantea que la categorización de las artes textiles como oficios artesanales durante la Ilustración europea contribuyó a que las mujeres fueran excluidas del ámbito de las Bellas Artes, entre otras causas, porque a partir del Renacimiento el bordado comenzó a vincularse con un ideal de feminidad doméstica según el cual las mujeres llevaban una vida sin trabajo remunerado y se desenvolvían dentro de los confines de la esfera íntima del hogar y la familia (Parker, 2010, p. 46). Desde luego, esto no quiere decir que

los hombres hayan abandonado el bordado, pues continuaron teniendo un rol importante en su manufactura. En el siglo XVIII, por ejemplo, la mayor parte de los bordadores de la corte británica eran hombres (Parker, 2010, p. 60). Lo que significó la diferenciación entre los sexos fue, más bien, una distinción en términos de los modos de producción de los bordados y las significaciones sociales de esta actividad, pues el hecho de que las mujeres de clase alta pudieran darse el lujo de dedicar su tiempo a bordar sin obtener a cambio remuneración alguna era indicio del estatus de los hogares y de la posición económica de los hombres que los sostenían (Parker, 2010, p. 82). Parker profundiza en lo anterior cuando examina la manera en que las características propias del bordado a mano —la quietud del cuerpo, la posición inclinada de la cabeza con la mirada hacia abajo, el silencio, la concentración, la persistencia y la paciencia (Parker, 2010, p. 83)— se asociaron con el cultivo de las aptitudes femeninas que, en el transcurso de los siglos XVIII y XIX, se esperaba observar en las mujeres de las elites europeas: castidad, humildad, modestia, autocontención, sumisión, docilidad, obediencia, pasividad, amor y devoción por el hogar, consciencia de sus deberes y una actitud volcada hacia el cuidado y atención de los demás (Olalde, 2016, p. 119; 2018b; Parker, 2010, p. 88).

De acuerdo con Parker “[p]ara el siglo XIX, el bordado y la feminidad estaban completamente fusionados y la conexión entre ambos se consideraba natural. Las mujeres bordaban porque eran naturalmente femeninas y eran femeninas porque bordaban naturalmente” (Parker, 2010, p. 12).⁴ El bordado devino entonces una muestra de que su creadora “tenía lo necesario para ser una madre y esposa digna” (Parker, 2010, p. 11). Ahora bien, la naturalización del bordado como una actividad innata a las mujeres y su identificación con el ideal de feminidad doméstica descrito en el párrafo anterior hicieron que el rechazo a esta actividad fuera concebido, incluso desde el propio siglo XVII, como una oposición a las restricciones impuestas a las mujeres (Parker, 2010, p. 103). En consecuencia, no fueron pocas las que establecieron una relación ambivalente o conflictiva con los hilos y las agujas (Daly, 2014, p. 4). Mary Wollstonecraft, por ejemplo, arremetió duramente contra la costura y el bordado en el capítulo XII, “Sobre la educación nacional”, de *A Vindication of the Rights of Women* (1792), pues consideraba que estas actividades mantenían a las mujeres ocupadas en “pequeñeces” (Olalde, 2016, p. 120; 2018b).

⁴ Las traducciones son de la autora.

En México, las llamadas “labores mujeriles” (Gonzalbo, 2010, p. 64) tuvieron un rol preponderante en el “modelo clerical de educación femenina” (López, 2008, p. 38) que, a lo largo de los siglos XVI y XVII, determinó el tipo de instrucción que las niñas recibían en el hogar, en la escuela “amiga” o en los colegios anexos a los conventos. Gonzalbo advierte que durante este periodo, las familias consideraban que sus hijas habrían aprendido lo suficiente para su vida futura, en la medida en que conocieran los principios fundamentales de la religión, practicaran “devociones frecuentemente supersticiosas”, realizaran “primorosas labores de aguja” y supieran administrar una casa (Gonzalbo, 2010, p. 66). A lo largo del siglo XIX, las escuelas públicas en México implementaron un “currículum sexuado” (López, 2008, p. 36) que promovía un ideal de mujer (Torres-Septién, 2001) bastante próximo al descrito por Parker (2010); sin embargo, también es cierto que, por medio de la docencia y la escritura, las mujeres decimonónicas conquistaron espacios para hacer llegar sus voces y comunicar sus propuestas referentes a la unificación de los programas de enseñanza (López, 2008, p. 63).

Elizabeth A. Sackler (2015, 23 de noviembre), por su parte, señala que en el transcurso de las décadas de 1960 y 1970, las artistas feministas, en particular, se dedicaron a desafiar las jerarquías y los privilegios de las Bellas Artes con el propósito de “hacer resurgir las [manualidades domésticas] como medios artísticos viables para expresar la experiencia femenina y, de esa manera, señalar también su potencial político y subversivo” (Sackler, 2015; véase también Olalde, 2016, p. 122).

Una acción colaborativa inspirada en principios democráticos

A diferencia de algunas de las críticas feministas —quienes concibieron la temporalidad, postura corporal y dirección de la mirada propias del bordado a mano como una forma de promover la sumisión de las mujeres y de mantenerlas confinadas en sus hogares (Wollstonecraft, 1792)—, las/os integrantes de Fuentes Rojas concibieron estos atributos como disposiciones favorables para el cultivo de estados de calma y empatía (FRPB, 2012, 10 de septiembre; Gargallo, 2014a, p. 61; Olalde, 2018a, p. 198; 2018b).

Si a nivel individual, bordar a mano favorecía una actitud de calidez y apertura (Gargallo, 2014b, p. 20); a nivel interpersonal, el esquema de colaboración era determinante. En este sentido, la organización de la labor que se observa en las artes textiles resultó óptima. La creación colectiva, la división

de las tareas, el empleo de un patrón que se repite (aunque no de manera idéntica) fueron procedimientos que se incorporaron a la IBPM y que, además, resultaron compatibles con las aspiraciones democráticas que la IPB había expresado en su Manifiesto Público, en el cual afirmó que su intención era: “generar iniciativas que propici[aran] la articulación de la sociedad, desde la sociedad misma. Que se autoorgani[zara] en ejercicio de sus derechos y se constituy[era] como actor de cambio, en sentido democrático y libertario” (FRPB, 2011, 29 de abril).

En el comunicado que Fuentes Rojas publicó al año siguiente, estas aspiraciones democráticas aparecieron incorporadas en el esquema de organización bajo el cual operaba el colectivo y se difundía la IBPM:

El Colectivo Fuentes Rojas está formado por un grupo de personas organizado de manera horizontal; la función del colectivo es promover y realizar de manera autónoma y autogestiva diversas acciones de carácter plástico, en espacios públicos [...] Las iniciativas artísticas que promovemos son incluyentes, autogestivas y replicables; [...] nuestro fin es fortalecer a la ciudadanía como colectivo, a través de la corresponsabilidad y el encuentro entre personas (FRPB, 2012, 10 de octubre)

Consideremos ahora lo siguiente: el bordado, a diferencia de la pintura o la cerámica, es una actividad que no ensucia las manos ni está sujeta a tiempos de secado o de cocción; los materiales e instrumentos para bordar son pequeños y no son pesados, lo cual facilita su traslado (Kirshenblatt-Gimblett, 2005, p. 48). En síntesis, se trata de un arte limpio, portátil y flexible, por lo que puede interrumpirse y retomarse con entera libertad en distintos lugares y momentos. Este carácter limpio, ligero y portátil del bordado a mano facilitó la realización de las jornadas al aire libre, pues no se requería demasiado espacio ni fuerza física para transformar temporalmente un pedazo de parque en un taller abierto. Transportar el material necesario tampoco representaba un obstáculo difícil de superar y, por lo que al costo se refiere, los precios tampoco eran exorbitantes (Olalde, 2016, p. 345). Otra ventaja del bordado es que demanda una forma de atención que no necesariamente involucra el lenguaje verbal, los conceptos o el razonamiento discursivo. En otras palabras, no es una actividad que, de manera intrínseca, interfiera con el habla como lo hacen la lectura o la escritura.⁵ Bordar y conversar son actividades

⁵ Cualquiera que haya intentado mantener una charla mientras lee o escribe acerca un asunto enteramente distinto, habrá descubierto que la primera acción interfiere con la segunda.

compatibles. De ahí que bordar en grupo haya sido, por generaciones, una forma de fortalecer o establecer vínculos sociales.

En las jornadas al aire libre organizadas por Fuentes Rojas no era requisito que una misma persona bordara el pañuelo de principio a fin. Esta flexibilidad del esquema de participación —posibilitada por la flexibilidad del bordado, en cuanto actividad que puede suspenderse y retomarse (imagen 3)— dio pie a un esquema de colaboración por relevos, bajo el cual el bordado de un solo caso se repartía entre diferentes participantes, quienes a su vez tenían la libertad de elegir una puntada distinta o seleccionar un hilo diferente. Como resultado, numerosos pañuelos fueron bordados a varias manos. En estas telas, la pluralidad de contribuciones se hace evidente en la diversidad de las puntadas (imagen 4), el calibre y el tono de los hilos, así como en las rúbricas que cada participante escribía de su puño y letra antes de retirarse. Puesto que estas firmas no indican más que los nombres propios de quienes bordaron, la identidad de estas personas permanece encubierta bajo un halo de ambigüedad (imagen 5) (Olalde, 2015a, pp. 80-81; 2016, p. 228; 2018b).



Imagen 3. Pañuelos de Fuentes Rojas.
Fotografía de la autora.

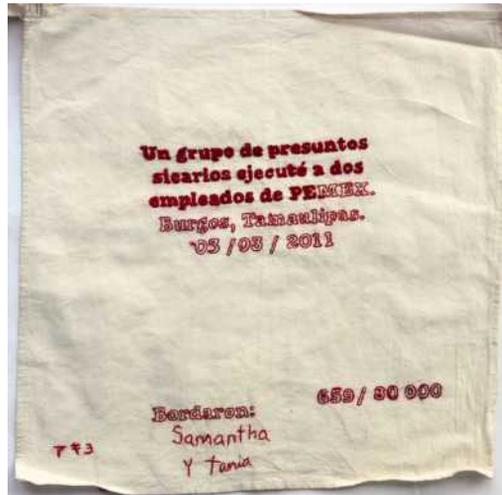


Imagen 4. Pañuelo de Fuentes Rojas.
Fotografía de la autora.



Imagen 5. Pañuelo de Fuentes Rojas.
Fotografía de la autora.

Poseer dominio técnico tampoco era requisito; por lo tanto, no son pocos los pañuelos que están “mal” bordados o llenos de nudos y saltos al reverso. Sin embargo, lejos de restarles importancia, lo que estas “deficiencias” técnicas indican es que las personas que bordaron invirtieron tiempo, esfuerzo e interés en hacer algo nuevo y en comprometerse de manera transitoria con una labor desconocida; que estuvieron dispuestos a mostrar la propia torpeza

ante personas que ni siquiera conocían, así como a pincharse los dedos y a gastarse los ojos ensartando las agujas. Lo que estos pañuelos demuestran, también, es que el involucramiento en la acción no conducía a la adquisición del objeto, pues las personas contribuían al bordado, pero no se lo llevaban (Olalde, 2015a, p. 81; 2016, p. 228; 2018b).

Privilegiar el proceso de confección de los bordados por encima de la impecabilidad técnica del resultado implicaba concentrarse en la acción misma, realizada en tiempo presente, en lugar de orientarse hacia la meta o ganancia de “hacerlo bien” o “hacerlo mejor que las/os demás”. Tener la disposición a dejar el pañuelo sin terminar para que alguien más lo retomara, sobre todo si ya se había encontrado la manera de bordar “satisfactoriamente bien”, podría interpretarse como una forma de desapego, en la medida en que implicaba aceptar que alguien más continuara el bordado sin suponer, de antemano, que lo echaría a perder. No pretendo decir con esto que todas las personas involucradas hayan experimentado la actividad de esta manera. Sin duda, algunas habrán dejado el pañuelo incompleto porque tenían prisa, se aburrieron o se desesperaron. Lo que intento subrayar es que, en términos de logística, estas jornadas planteaban modos de hacer y de interactuar con las cosas que desfasaban la inercia de nuestra relación cotidiana con los objetos y con lo que hacemos. Normalmente nos orientamos a metas cuyo gozo se pospone para un momento posterior; solemos estar presionados por nociones de productividad y de competencia que nos hacen ver a las y los demás como rivales; nuestra sensación de propiedad sobre las cosas está ligada al interés que mostramos por ellas. Aquí, sin embargo, la relación con la actividad realizada y con los objetos intervenidos planteaba otras formas de estar y de transcurrir en el mundo distintas al trabajo asalariado, la adquisición e intercambio de propiedades y la circulación de mercancías (Gargallo, 2014b, pp. 18-19; Olalde, 2016, p. 113; 2018b).

A diferencia de Fuentes Rojas, quienes subrayaron la importancia de que la acción fuera realizada de manera conjunta en plazas públicas (FRPB, 2012, 10 de octubre), BPG otorgó igual relevancia a las sesiones de bordado que una o varias personas realizaban en sus respectivos hogares (Teresa Sordo, 28 de octubre, 2013, comunicación personal). Bordar en casa y comprometerse con un mismo pañuelo de principio a fin propició una manera distinta de concebir el acto de bordar, relacionarse con el pañuelo, interactuar con los demás y entender la colaboración. Transcribir con hilo y aguja un caso completo e identificarse como autor/a del bordado —al menos en los casos

en que las/os participantes decidieron anotar su nombre, pues también fueron numerosos los pañuelos de BPG que no llevan firma— parece haber permitido a quienes bordaron, hacerse responsables de su acto de conmemoración y también mostrar el respeto que sentían —o habían cultivado— por la víctima y sus allegados (Olalde, 2016, p. 129).

Respecto a este punto, cabe mencionar que las/os integrantes de BPG establecieron relaciones cercanas con algunas asociaciones de familiares de víctimas. Destaco, por ejemplo, su estrecha colaboración con Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León y en Coahuila (FUNDENL y FUUNDEC), cuyos integrantes bordaron en color verde los pañuelos dedicados a sus seres queridos ausentes. Los tres grupos compartieron el sentido de propiedad sobre sus pañuelos, pues consideraron suyos los bordados que realizaron o les obsequiaron.

Otro aspecto que distinguió a BPG fue la participación significativa de mujeres que tenían experiencia en el bordado. En este contexto, la “bien hechura” del pañuelo —es decir, el empleo de puntadas e hilos propios de esta técnica, el esfuerzo por dejar lo más nítido y limpio posible el reverso de la tela y por cubrir completamente los trazos del lápiz o los rastros de papel carbón con los que se transcribieron los casos y abocetaron los dibujos (imagen 6)— adquirió un significado que Teresa Sordo expresa en el siguiente fragmento:



Imagen 6. Pañuelo de Bordamos por la Paz Guadalajara por L. Patterson. Fotografía: A. Mendoza.

Dos mujeres de 19 años fueron acribilladas cuando iban camino a la Universidad. ¿Cómo se llama esta puntada? No lo recuerdo, solamente sé que la aprendí en el colegio. ¿Desde cuándo peligra la vida de dos mujeres que se dirigen a la Universidad? Nadie vio a los asesinos, nadie vio el crimen, nadie escuchó las balas, nadie se asomó a las ventanas para averiguar lo que ocurría. Las encontraron por la mañana. Hace mucho que no bordo, creo que algo anda mal, veo que está quedando chueco. No importa, me dicen. Si importa, me digo [sic]. Porque en algún rincón de mi mente vive escondida una idea que me dice que tal vez, si lo hago derecho como las monjas me lo decían, esto se arregle. Probablemente si no dejo muchos hilos o nudos en el reverso, sus familias encuentren la tranquilidad (Sordo, 2012, 31 de marzo).

Si la inquietud por la técnica que expresó Sordo en este fragmento fue compartida por otras participantes, entonces es posible que para varias de estas mujeres, experimentadas en el arte de los hilos y las agujas, tomarse en serio la “bien hechura” del bordado haya implicado, por analogía, tomarse en serio la magnitud del problema (Olalde, 2016, p. 132).

La familiaridad con el saber-hacer propio del bordado tuvo también implicaciones notorias en los motivos y diseños que se incluyeron en los pañuelos (imagen 7). Las flores, guirnaldas y diseños coloridos que acompañan la transcripción de los casos en los pañuelos de BPG me hacen pensar en los arreglos florales que se ofrendan durante las ceremonias conmemorativas o los servicios fúnebres (imagen 8). Sin embargo, Teresa Sordo y Beatriz Andrade Iturrubarría —otra de las bordadoras experimentadas de BPG— no los concibieron de esta manera, pues para ambas, el cuidado puesto en la técnica y el colorido, además de evocar calidez, representa la vida y la esperanza: “No bordo epitafios sobre tela, bordo abrazos, cobijo, comunidad, revolución y conciencia”, me escribió Andrade Iturrubarría en un correo electrónico el 10 de febrero de 2014 (Olalde, 2016, p. 172). Sordo, por su parte, explicó así el cuidado puesto en la hechura de los pañuelos:



Imagen 7. Pañuelos de Bordamos por la Paz Guadalajara.
Fotografía: Alfredo Mendoza.



Imagen 8. Pañuelo de Bordamos por la Paz Guadalajara.
Fotografía: Alfredo Mendoza.

Bordamos tal vez porque queremos crear algo bello de los pedazos que recogemos del infierno. Porque unas manos pueden transformar las cosas y necesitamos transformarlas en cosas bellas, porque ya muchas manos trabajan en hacer lo detestable, lo innombrable, lo incomprensible (Teresa Sordo, 28 de octubre de 2013, comunicación personal).

El énfasis que Fuentes Rojas puso en el empleo de un patrón de registro consistente —en el cual se privilegian la monocromía y la ausencia de imágenes (imagen 9)— puede comprenderse mejor si se establece un vínculo entre los pañuelos y las placas que se colocan en los memoriales, pues en estas últimas predomina la homogeneidad del conjunto. Esta relación entre pañuelos y placas se justifica cuando tomamos en cuenta que la IPB surgió en solidaridad con los llamados de Javier Sicilia y recordamos que en mayo de 2011 el MPJD convocó “a la sociedad civil a rescatar la memoria de las víctimas de la violencia[,] a no olvidar y exigir justicia[,] colocando en cada plaza o espacio público placas con los nombres de las víctimas” (Sicilia, 2011, 12 de mayo).



Imagen 9. “Lienzo” Fuentes Rojas. Fotografía de la autora.

La insistencia de Fuentes Rojas en escribir los textos en computadora, emplear mayúsculas y minúsculas, y ubicar la información en las mismas posiciones (descripción al centro, fecha y lugar del acontecimiento en el último renglón, nombres de quienes bordaron en la esquina inferior izquierda, número de caso en la esquina inferior derecha) responde al acento que este colectivo puso en la comunicación de ideas (Olalde, 2016, p. 131). La premisa que subyace a esta búsqueda de consistencia en los atributos de los pañuelos es que familiarizarse con la distribución de los datos ofrecidos facilita la lectura y agiliza la comprensión del conjunto.

La preeminencia de la monocromía, la escasez de elementos y el predominio del fondo blanco por encima del área que abarcan los textos son atributos que también podrían interpretarse como maneras de enfatizar el luto, o bien, de aludir al vacío, la ausencia o la pérdida (Olalde, 2016, p. 174; Vázquez, 2012, 7 de abril). La austeridad prevaleciente plantearía entonces una suerte de “silencio visual” que concentraría la atención en la lectura de los casos y privilegiaría el surgimiento de imágenes mentales detonadas por las descripciones de las escenas. Así, estos pañuelos de modesta factura, carentes de imágenes y colores, invitarían a sus espectadoras/es a leer e imaginar, más que a contemplar la destreza técnica de sus artífices, la belleza de las figuras representadas o la armonía de sus diseños. Desde luego, esto no significa que los pañuelos —en cuanto objetos individuales— carezcan de relevancia en Fuentes Rojas, porque importan, y mucho; pero lo hacen, sobre

todo, en la medida en que contribuyen a visibilizar los casos y demuestran el involucramiento de una pluralidad de personas en su elaboración. Su importancia no radica entonces en la calidad técnica de su manufactura, sino en el hecho de que cada puntada es la huella del tiempo y la atención que cada participante ha obsequiado, sin esperar obtener a cambio prestigio personal o retribución económica (García, 2014, p. 39, Olalde, 2016, p. 136, 2018b).

A esta consistencia en el patrón de registro se suma la neutralidad de los textos (imagen 2; véase p. 4, *infra*), pues se omite cualquier comentario referente a las cualidades morales de la persona asesinada o desaparecida (Olalde, 2015b, p. 67): en estos pañuelos se leen principalmente pasajes que narran el homicidio e indican el lugar donde ocurrió, o bien describen las condiciones en que el cuerpo fue hallado; en menor medida se observan también algunas consignas. Lo que propongo entonces es que en Fuentes Rojas la consistencia en el patrón de registro se relaciona con el principio de igualdad en la medida en que desalienta que algunas de las personas que bordan destaquen sobre otras y en que promueve una forma de rememoración homogénea para todas las víctimas, con el propósito de prevenir cualquier posible distinción entre inocentes y criminales. Sugiero además que la ambigüedad de los nombres propios que los bordadores escribían al concluir su participación también se relaciona con esta búsqueda de horizontalidad en la medida en que desalentaba la atribución de la autoría a un individuo concreto, sobre todo en los pañuelos que se bordaban a varias manos. En BPG, por el contrario, la ausencia de jerarquías se expresa en la pluralidad de aproximaciones que favorecieron, por ejemplo, al alentar a las/os participantes a transcribir los textos de su puño y letra sobre la tela (Teresa Sordo, 2013, 28 de octubre, comunicación personal), disponer el texto como consideraran pertinente, incluir diseños coloridos, así como escribir mensajes amorosos o alentadores (imagen 7; véase p. 17, *infra*) (Olalde, 2016, p. 156).

Podríamos decir entonces que si en BPG el principio de igualdad estaba ligado, de manera estrecha, al de libertad creativa, en Fuentes Rojas la libertad se manifestaba, sobre todo, en la flexibilidad del esquema de relevos que facilitaba a las/os participantes bordar el fragmento que eligieran dentro de una variedad de pañuelos disponibles (imagen 3; véase p. 13, *infra*); en la posibilidad siempre abierta de cambiar de tipo de hilo y de puntada dentro de un mismo bordado, así como en el énfasis que pusieron en el hecho de participar sin requerir para ello ningún conocimiento técnico.

Dar cuerpo a un memorial efímero

Para desplegar los pañuelos en la vía pública, la IBPM propuso el armado de tendedores. Estas estructuras de montaje —empleadas originalmente para secar la ropa— ofrecen varias ventajas estratégicas: son de bajo costo, pues requieren solamente de mecates y pinzas; son maleables, por lo que pueden adaptarse a diferentes espacios, extensiones y superficies; son ligeras y transportables, de modo que si varias personas las sostienen pueden avanzar con ellas dentro de una marcha o caminata; se arman y se desarman, por lo que permiten reunir temporalmente los pañuelos y más tarde mover cada uno de manera independiente.

Fuentes Rojas ha empleado alfileres de gancho⁶ y puntadas para unir los bordados por las esquinas, formando una suerte de tableros o “lienzos” —como los han nombrado las integrantes del colectivo— que por lo general intercalan un pañuelo y un espacio vacío. Armados de esta manera, los lienzos han avanzado en marchas y han acompañado plantones, mítines y huelgas de hambre (imagen 10). La desventaja es que se trata de ensambles sumamente complicados de manejar, pues carecen de un soporte rígido que mantenga los pañuelos extendidos; durante las marchas, por ejemplo, las personas que sostienen los lienzos deben caminar al mismo ritmo y mantener las manos a una misma altura. Mientras el lienzo está colgado o es sostenido por las/os manifestantes, todo marcha bien, porque el conjunto tiene coherencia. Sin embargo, la historia cambia por completo cuando se desatan los cordones que mantienen el lienzo desplegado en posición vertical o cuando quienes lo sostienen por los extremos los sueltan. Lo que sucede entonces es que las telas se arrugan y, lo que momentos antes se desplegaba como un conjunto coherente, ahora pierde su forma por completo y se transforma en una suerte de rompecabezas que debe manejarse con extremo cuidado, pues de lo contrario, los pañuelos se enredan con los cordones (Olalde, 2016, p. 239; Olalde, 2018c, pp. 215-16).

Como puede verse, tanto el manejo como el despliegue de los pañuelos involucran actividades que también han estado históricamente asociadas con el hogar y el ámbito de lo femenino: tender, doblar, remendar. En todo caso, hay algo que nuestra experiencia cotidiana nos demuestra: las telas

⁶También denominados “seguros”, “alfileres de seguridad” o “imperdibles”.

tienen todo que ver con el cuerpo, el tacto e inclusive con el olfato, pues no solo entran en contacto con la piel sino también con nuestros fluidos y humores corporales (Kirshenblatt-Gimblett, 2005, pp. 48-49), de ahí que nuestro impulso inmediato frente a ellas sea palparlas para sentir su textura o incluso olerlas para buscar la esencia de la persona a quien pertenecen o pertenecieron (Olalde, 2016, p. 314).



Imagen 10. Fuentes Rojas. Ciudad de México, 26 de septiembre de 2015.
Fotografía: Cortesía Fuentes Rojas.

Al igual que las ropas que vestimos, los “bordados por la paz” se van llenando de huellas durante su peregrinaje por el mundo y esas marcas se vuelven también fuente de recuerdos (imagen 5; véase p. 14, *infra*). Durante los enfrentamientos que se produjeron entre grupos de choque y policía el 1 de diciembre de 2012 en el Centro Histórico de la Ciudad de México (Turati, 2012, 1 de diciembre), los grupos de bordado que estaban dando forma al memorial ciudadano sobre Avenida Juárez tuvieron que salir corriendo del lugar para resguardarse. En el transcurso de la huida, los tendedores se desmantelaron súbitamente y los pañuelos, al igual que las/os bordadoras/es, quedaron dispersos; algunas personas incluso improvisaron con ellos mascarillas para prevenir la inhalación de humo (Las dos mamis: Activismo Virtual, 2012, 1 de diciembre). El caos que se generó hizo que

algunos bordados se perdieran. Entre los que sobrevivieron, hubo varios que se mancharon tras rodar por la banquetta, ser pisoteados o salpicados; otros se descuadraron como consecuencia de los tirones que sufrieron al ser arrancados; en ambos casos, los bordados —en su condición de objetos tangibles— llevarán consigo, adonde quiera que vayan, las huellas de lo que les sucedió (Olalde, 2018a, p. 201). Mientras haya alguien que recuerde los acontecimientos ocurridos en Avenida Juárez el primero de diciembre de 2012, cada vez que surjan preguntas sobre las manchas y la pérdida de forma de los pañuelos, el tema volverá a salir a flote y ofrecerá pretextos para narrar lo sucedido (Olalde, 2016, pp. 248 y 278).

Sacar los bordados a las calles y participar con ellos en movilizaciones significa poner su integridad en riesgo (Olalde, 2016, p. 382; 2018a, p. 200). De hecho, uno de los dilemas que los colectivos enfrentaron después del 1 de diciembre fue lavar o no lavar los pañuelos. Si bien es cierto que tanto Fuentes Rojas como BPG ponen cuidado en los bordados que realizan, en BPG la preocupación por preservar en el mejor estado posible los pañuelos es notoria, de manera que sus bordados no se engrapan ni se cosen por las esquinas para formar lienzos. Los pañuelos de BPG se tienden empleando solamente pinzas o alfileres de gancho que los dejan intactos; se guardan en cajas, completamente extendidos y no doblados o enrollados como en Fuentes Rojas; además, se lavan y se planchan, lo cual Fuentes Rojas evita hacer en la medida de lo posible.

Mientras que en BPG la “bien hechura” del bordado (en términos de destreza técnica), la integridad y pulcritud de los pañuelos, la autoría individual y el sentido de propiedad sobre los bordados parecen estar vinculados a un sentido de responsabilidad hacia el recuerdo de las víctimas y hacia sus allegados (Olalde, 2016, p. 134); en Fuentes Rojas estos aspectos hacen resonar los principios regulativos del sistema moderno del arte y, por lo tanto, se conciben como factores que facilitan (o propician) la conversión de los pañuelos en objetos de contemplación estética desinteresada, carentes de cualquier tipo de función social. Bajo esta línea de razonamiento, privilegiar la contemplación de los pañuelos *en cuanto imágenes*, por encima de su uso *en cuanto prendas que se portan y se pliegan* (Olalde, 2018c, p. 114), así como convertirlos en propiedad privada, significa poner en riesgo su potencial crítico subversivo y aproximarlos al estatus de “obra”. Respecto a este punto, Fuentes Rojas ha insistido en que los pañuelos “son de todos y de nadie”, lo cual ha convertido estos objetos en una suerte de “procomunes”

(Lafuente, 2007, p. 15; Olalde, 2018a, pp. 197-98; 2018b). Frente a un sistema artístico que ha probado su eficacia para incorporar en su regazo prácticas que inicialmente contravenían sus principios regulativos (Shiner, 2004, pp. 27-28), Fuentes Rojas defendió desde su surgimiento el carácter autogestivo, autosubvencionado y civil de la IBPM, pues aunque hubiera artistas involucrados no se trataba de un proyecto artístico (FRPB, 2011, 29 de abril; FRPB, 2012, 10 de octubre; Olalde, 2016, p. 129; Reyes, 2014).⁷

Conclusión

En coincidencia con la postura crítica de algunas de las artistas feministas de la segunda mitad del siglo XX, los grupos que se sumaron a la IBPM encontraron en los atributos propios del bordado a mano —los mismos atributos que justificaron la exclusión de esta actividad del ámbito de las Bellas Artes, esto es, la creación colectiva, la división de tareas, el empleo de un patrón que se repite, la relación estrecha de la tela con el cuerpo en cuanto prenda que se lleva puesta o que se porta— los cimientos de un posicionamiento ético-político desde el cual, buscaron propiciar formas de solidaridad y colaboración inspiradas en los principios democráticos “libertad e igualdad para todos” (IPB, 2011, 18 de mayo; Mouffe, 1992, pp. 30-31). Siguiendo a Mouffe, podríamos decir entonces que las divergencias entre Fuentes Rojas y BPG arrojan luz sobre el carácter hegemónico de todo consenso democrático en la medida en que son un síntoma de la imposibilidad de dotar a estos principios de un significado último y definitivo (Laclau y Mouffe, 1987, pp- 307-8; Mouffe, 1992, pp. 30-31; Olalde, 2016, p. 273).

En un entorno en que la búsqueda de seguridad motivaba el repliegue de las interacciones con extraños y el retraimiento del interés por los demás (Calveiro 2017, p. 137), la idoneidad del bordado en cuanto forma de rememoración consistió entonces en su aptitud para *commover*, es decir, en su capacidad para activar el cuerpo, suscitar sensaciones, despertar emociones e inquietar la mente racional de los participantes. Me aventuro entonces a sugerir que, así como las sufragistas vieron en el bordado una oportunidad

⁷La importancia de que la IBPM permaneciera fuera del sistema del arte se evidenció en 2012 cuando una de las integrantes de Fuentes Rojas obtuvo un apoyo gubernamental para llevar a cabo los bordados como proyecto artístico. La respuesta del colectivo fue firme, de manera que la IBPM se deslindó de todo asunto relacionado con este apoyo gubernamental.

para modificar las ideas acerca de la mujer y de la feminidad (Parker, 2010, p. 197), de modo que el bordado evocara “una feminidad representada como una fuente de fortaleza y no como evidencia de la debilidad de las mujeres” (Parker, 2010, pp. 175-6; véase también Olalde, 2016, p. 121), los grupos que se sumaron a la IBPM vieron en el bordado una oportunidad para alentar a las/os participantes a sentirse concernidas/os por las pérdidas y los daños que aquejaban a personas a quienes no necesariamente conocían ni habrían de conocer. Así, lejos de reafirmar una diferenciación histórica entre los sexos o las clases sociales, lo que buscaron fue que el bordado evocara una feminidad representada como una fuente de calidez, solidaridad y apertura (Fuentes Rojas, en García, 2014, p. 83) y no una feminidad resignada, sumisa o privativa de las mujeres (Gargallo, 2014b, p. 19).

La particularidad de la IBPM consistió en que, al plasmar cada uno de los casos en un trozo de tela individual —de ahí el subtítulo de la IBPM: “una víctima un pañuelo”—, las cifras abstractas de desapariciones y homicidios se fraccionaron en unidades tangibles que requerían su propio espacio para desplegarse y su propio tiempo para ser bordadas (Olalde, 2015a, p. 83-84; 2018b).

De acuerdo con Judith Butler, la “aprehensión” es “un modo de conocer relacionado estrechamente con el sentir y el percibir, pero de maneras que no son siempre —o todavía no— formas conceptuales de conocimiento” (Butler, 2009, p. 4; Olalde, 2015b, p. 61) y que no necesariamente concluyen en reconocimiento (Butler, 2009, p. 6). Si coincidimos con Butler y además consideramos que las/os participantes experimentaron sensaciones concretas mientras bordaban —al percibir el color de los hilos, palpar la textura de las telas o detectar la temperatura de los materiales— y que probablemente leer las narraciones de los casos y transcribirlos con hilo y aguja letra por letra les despertó alguna emoción o sentimiento, entonces podríamos considerar la posibilidad de que la IBPM haya contribuido a que las/os participantes aprehendieran los recuentos de personas asesinadas y desaparecidas de una manera más vívida y cercana (Olalde, 2015a, p. 84).

Bajo esta línea de razonamiento, la IBPM se habría sumado a un conjunto de prácticas simbólicas —como las realizadas por los integrantes del MPJD durante sus caravanas— que, teniendo la exigencia de justicia en la mira, nombraron a las personas asesinadas y desaparecidas en México con el propósito de recordarlas, pero también, de contribuir a que la sociedad en su conjunto las reconociera como víctimas desde antes de que esta “figura” o

“calidad” jurídica quedara establecida en la Ley que el *Diario Oficial* publicó finalmente en enero de 2013 (Antillón y Vega, 2014, p. 20; Olalde, 2015b, pp. 58-59). Reconocerlas colectivamente como víctimas habría implicado, a la vez, aceptar el hecho de que los daños que provocan las violencias que se ejercen en México constituyen asuntos de interés general (Martín Beristain, en Antillón y Vega, 2014, p. 8; Olalde, 2016, p. 347) y de ninguna manera pérdidas “privadas” que conciernen solamente al entorno personal familiar de las personas asesinadas o desaparecidas.⁸

Referencias

- Agosín, Marjorie. (2008). *Tapestries of Hope, Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile*. Plymouth UK: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Andrade, Elia. (2014, 1 de junio). Fuentes Rojas y bordando por la paz. Reflexiones Marginales. Recuperado el 14 de junio de 2017, de <<http://reflexionesmarginales.com/3.0/fuentes-rojas-y-bordando-por-la-paz/>>.
- Andrade, Elia, Gustavo Quiroz, Eduardo Olivares, Francesca Guillén, Víctor García Zapata, Lola Ovando, Fernanda Arnaut, Taniel Morales, Tania Andrade, Naomi Rincón Gallardo, René Crespo y Larissa Rojas. (2011, 10 de octubre). Convocan a jornada artística en respaldo a Javier Sicilia. *La Jornada*, Sección El Correo Ilustrado. Recuperado el 10 de octubre de 2013, de <<http://www.jornada.unam.mx/2011/04/20/correo>>.
- Antillón, Ximena y Paulina Vega. (2014). Introducción a la Ley General de Víctimas: una herramienta para las víctimas y sus representantes. Ciudad de México: Centro de Colaboración Cívica, FUNDAR, SERAPAZ.
- Avilés, Jaime. (2011, 8 de mayo). Marcha por la paz. Tienen de rojo 16 fuentes de la capital. *La Jornada*. Recuperado el 24 de octubre, 2013, <<http://www.jornada.unam.mx/2011/05/08/politica/004n2pol>>.

⁸ Pilar Calverio ha conceptualizado estas formas de ejercer violencia desde el enfoque de la biopolítica propuesto por Michel Foucault (2008) como las gestiones de una gubernamentalidad oligárquico-neoliberal que: “Por un lado, se basa en extender la racionalidad de mercado, y más propiamente la empresarial, a ámbitos no prioritaria ni exclusivamente económicos como la familia, la natalidad, la delincuencia y la política penal”, y, por otra parte, enlaza economía, población y seguridad con “técnicas y procedimientos destinados a dirigir la conducta de los hombres” (Foucault, 2008, p. 365, cit. en Calveiro 2017, pp. 136-137). Ileana Diéguez, en cambio, ha recuperado el concepto de necropolítica, propuesto por Achille Mbembe, para pensar las violencias que se ejercen en México como “el despliegue escénico de un necropoder que decide soberanamente no sólo la muerte, sino los modos de sufrir y de reducir la condición humana” (Diéguez 2016, p. 137).

- Baçic, Roberta. (2008). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Hechos del Callejón. Revista del Programa Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)*, 4, 42, 20-22.
- Butler, Judith. (2009). *Frames of War. When Is Life Grievable?* Londres, Nueva York: Verso.
- Brault, Carol. (2010). *Textiles as Art Therapy: Latin American Weavings, Molas, and Arpilleras*. Tesis de Maestría, Central Connecticut State University.
- Calveiro, Pilar. (2017). Víctimas del miedo en la gubernamentalidad neoliberal. *rev.estud. soc.* 59, 134-138. DOI: <<https://dx.doi.org/10.7440/res59.2017.11>>.
- Daly, Maureen. (2014) Threads of Feeling: Embroidering Craftivism to Protest the Disappearances and Deaths in the “War on Drugs” in Mexico. *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 937. Recuperado de <<http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/937>>.
- D’Antonio, Débora. (2006). Las Madres de Plaza de Mayo y la apertura de un camino de resistencias. Argentina, la última dictadura Militar 1976-1983. *Revista Nuestra América* 2, 29-40.
- Deacon, Deborah y Paula Calvin. (2014). *War Imaginary in Women’s Textiles. An International Study of Weaving, Knitting, Sewing, Quilting, Rug Making, and Other Fabric Arts*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Diéguez, Ileana. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones.
- Diéguez, Ileana. (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: UNL.
- Foucault, Michel. (2008). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FRPB / Fuentes Rojas Paremos las Balas. (2011, 29 de abril). Paremos las balas, pintemos las fuentes: Manifiesto público. Recuperado de <<http://www.facebook.com/notes/fuentes-rojas/paremos-las-balas-pintemos-las-fuentes-manifiesto-p%C3%BAblico/105052549583325>>.
- FRPB / Fuentes Rojas Paremos las Balas. (2012, 10 de septiembre). Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo. Recuperado de <<http://www.facebook.com/notes/fuentes-rojas/bordando-por-la-paz-y-la-memoria-una-v%C3%ADctima-un-pa%C3%B1uelo/350825251672719>>.
- FRPB / Fuentes Rojas Paremos las Balas. (2012, 10 de octubre). Presentación de los pañuelos realizados por todxs, en el corazón de México. Recuperado de <<http://www.facebook.com/notes/fuentes-rojas/1%C2%BAde-diciembre-presentaci%C3%B3n-de-los-pa%C3%B1uelos-realizados-por-todxs-en-el-coraz%C3%B3n-d/361873670567877>>.
- García, Paola. (2014). *Bordando por la paz y la memoria: propuesta social para la construcción de la memoria colectiva*. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana.
- Gargallo, Francesca. (2014a). *Bordados de paz memoria y justicia: Un proceso de visibilización*. Guadalajara: Grafisma.

- Gargallo, Francesca. (2014b). Historia, estética y resistencia. Cultura y arte de cara al terror de estado [versión electrónica]. *Visualidades, Goiânia* 12 (1), 9-25.
- Gonzalbo, Pilar. (2010). Virreinato y nuevo orden. En D. Tanck (coord.) *Historia mínima de la educación en México* (pp. 36-66). México: El Colegio de México.
- IPB / Iniciativa Paremos las Balas. (2011, 18 de mayo). Propuesta de Día de Acción por la Paz rumbo al Pacto Nacional. [Entrada de blog]. Retirado de <<https://paremosbalaspintemosfuentes.wordpress.com/2011/05/18/propuesta-de-dia-de-accion-por-la-paz-rumbo-al-pacto-nacional/>>.
- Illades, Carlos y Teresa Santiago. (2014). *Estado de guerra: de la guerra sucia a la narcoguerra*. México: Ediciones Era.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. (2005). Ties That Bind: A Conversation about Heritage, Authenticity, and War Textiles. En A. Zeitlin Cooke y M. MacDowell (comps.) *Weavings of War. Fabrics of Memory. An Exhibition Catalogue* (pp. 47-55). East Lansing: Michigan State University Museum.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. (1987) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Lafuente, Antonio. (2007). Los cuatro entornos del procomún. *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 77-78, 15-22.
- Las dos mamis: Activismo Virtual. (2012, 1 de diciembre). Los pañuelos hablan. Recuperado de <<http://dosmamis.blogspot.mx/2012/12/los-panuelos-hablan.html>>.
- López, Oresta. (2008). Currículum sexuado y poder: miradas a la educación liberal diferenciada para hombres y mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX en México. *Relaciones*, 113 vol. XXIX, 33-68.
- Marrón, Ana Lorena. (2014). Art as Dissent in the Midst of Mexico's Drug War. Tesis de Maestría. City University of New York.
- Mouffe, Chantal. (1992). Citizenship and Political Identity. *October, The Identity in Question* 61, 28-32.
- Mouffe, Chantal. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Olalde, Katia. (2015a). Bordando por la paz y la memoria: Acciones colaborativas en espacios públicos en el contexto de la "guerra contra el narcotráfico" en México. En Teresa Espantoso Rodríguez, Carmen Cecilia Muñoz Burbano, Carlos Mario Recio y Carolina Vanegas (comps.). *Pasados presentes: Debates por las memorias en el arte público en América Latina* (pp. 77-90). Cali: GEAP-Latinoamérica, UBA, Universidad del Valle, Archivo Histórico de Cali.
- Olalde, Katia. (2015b). Marcos de duelo en la guerra contra el narcotráfico en México, *Política y Cultura*, 44, 57-77.
- Olalde, Katia. (2016). Bordando por la paz y la memoria en México: Marcos de guerra, aparición pública y estrategias estéticamente convocantes en la "guerra contra

- el narcotráfico" (2010-2014). Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olalde, Katia. (2018a). Facing the Challenges of Studying Transdisciplinary Forms of Cultural Activism Against Violence. En K. Hannes, B. Dierckx de Casterlé, A. Heylighen y F. Truyen (comps.), *European Congress of Qualitative Inquiry Proceedings 2008* (pp. 196-208). Lovaina: KU Leuven.
- Olalde, Katia. (2018b). Bordar por la paz y la memoria en México: desfasar de la racionalidad capitalista sin establecer (cabalmente) modos de organización comunitaria. En Ileana Diéguez (comp.) *Cartografías Críticas, volumen 1*. Karpa Journal. California State University Los Angeles. Recuperado el 13 de marzo de 2018, de <<http://www.calstatela.edu/al/karpa/k-olalde>>.
- Olalde, Katia (2018c). Dar cuerpo y poner en movimiento a la memoria. Bordado y acción colectiva en las protestas contra los asesinatos y las desapariciones en México. En *Cuerpos memorables* (pp. 201-228). C. Perrée e I. Diéguez (Coord.) México: Centre d'études mexicaines et centraméricaines, CEMCA.
- Olalde, Katia. (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. México: RED Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales (en proceso de edición).
- Parker, Rozsika. (2010). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: I.B. Tauris.
- Reguillo, Rosana. (2011). La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación. *E-MISFÉRICA* (8)2. Recuperado el 18 de septiembre de 2017. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>>.
- Reyes, Cristina. (mayo de 2014). Bordamos por la Paz Guadalajara: Tejiendo narraciones estético-políticas contra la violencia en México. Ponencia presentada en el Primer Coloquio sobre Mujeres, Feminismo y Arte Popular de México, llevado a cabo en la UAM-X, CDMX.
- Robledo, Carolina. (2015). Un memorial sin memoria: exclusión y autoritarismo en el México actual. *alter/nativas / revista de estudios culturales latinoamericanos*, 5. Recuperado el 26 de junio de 2017 de <<http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/robledo.html>>
- Sackler, Elizabeth. (2015, 23 de noviembre). Women's Work. Recuperado el 23 de noviembre de 2015 de <https://www.brooklynmuseum.org/easca/dinner_party/womens_work/>.
- Shiner, Larry. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Sicilia, Javier. (2011, 12 de mayo). Pacto Nacional por la Paz. Recuperado el 16 de noviembre de 2013 de <[http://movimientoporlapaz.mx/es/documentos-esenciales-del-movimiento/pacto-nacional-por-un-mexico-en-paz-con-justicia-y-dignidad/\(página descontinuada\)](http://movimientoporlapaz.mx/es/documentos-esenciales-del-movimiento/pacto-nacional-por-un-mexico-en-paz-con-justicia-y-dignidad/(página%20descontinuada))>.

- Sordo, Teresa. (2012, 31 de marzo). Bordar por la paz. Recuperado el 18 de octubre de 2014: <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1037:bordar-por-la-paz&Itemid=37&tmpl=component&print=1#VEM9iIcx9hE>.
- Tamari, Vera. (2012). Tawfik Canaan – Collectionneur par excellence: The Story Behind the Palestinian Amulet Collection at Birzeit University. En Sonja Mejcher-Atassi y John Pedro Schwartz (comps.) *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World* (71-92). Nueva York: Routledge.
- Torres, Ana. (2016). Intervenciones sobre la violencia en México: prácticas instituyentes y poderes instituidos [versión electrónica]. *Artefacto visual* (1) 1.
- Torres-Septién, Valentina. (2001). Un ideal femenino: los manuales de urbanidad: 1850-1900. En Gabriela Cano y Georgette José Valenzuela (coords.), *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX* (pp. 97-127). México: PUEG-UNAM, Porrúa.
- Turati, Marcela. (2012, 1 de diciembre). Bordadoras por la Paz levantan exposición por disturbios en el Centro Histórico. *Proceso 2078*. Recuperado el 2 de diciembre de 2012 de <<http://www.proceso.com.mx/?p=326658>>.
- Tustram, Myna. (2011, 17 de febrero). Banners of the British Labour Movement. Recuperado el 2 de marzo de 2016 de <http://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/banners_01.shtml>.
- Vázquez, Inés. (2012, 7 de abril). Argentina: Viaje al interior del pañuelo blanco. Recuperado el 20 de octubre de 2015 de <<http://www.rebellion.org/hemeroteca/sociales/vazquez070402.htm>>.
- Wollstonecraft, Mary. (1792). *A Vindication of the Rights of Women*. Recuperado el 2 de marzo de 2016 de <<http://www.bartleby.com/144/12.html>>.
- Zeitlin Cooke, Ariel. (2005). Common Threads: The Creation of War Textiles Around the World. En Ariel Zeitlin Cooke y M. MacDowell. *Weavings of War. Fabrics of Memory. An Exhibition Catalogue* (pp. 3-30). East Lansing: Michigan State University Museum.