

# Diálogos y entrelazamientos entre cine y textiles testimoniales

*Bruno López Petzoldt*

■ Doi: 10.54871/ca26ns06

## **Introducción**

Este trabajo ensaya una mirada comparativa que reflexiona sobre algunos puntos de contacto entre textiles testimoniales y el cine, centrándose especialmente en las expresiones cinematográficas no ficcionales que revisan violaciones a los derechos fundamentales (López Petzoldt, 2023a). No me detengo en el estudio de películas y piezas textiles en particular, sino que examino sus potenciales e interacciones en tanto artefactos culturales que participan en las acciones y los discursos en torno a la memoria y la violencia en América Latina, especialmente en países como Colombia y México. Reúno elementos de juicio que permiten identificar ciertos rasgos comunes que caracterizan la incidencia sociocultural y política de películas y textiles en contextos contemporáneos marcados por sucesos traumáticos cuyas secuelas perduran. Sin duda, tanto el cine como el quehacer textil que abordan la violencia, con el propósito de sensibilizar y construir memorias plurales, contribuyen a la reparación de experiencias devastadoras que afectan el tejido social de las comunidades expuestas al terror.

Desde la perspectiva de los procesos de creación, es fundamental destacar que, por lo general, las películas son filmadas y posteriormente editadas en estudios o espacios más restringidos por cineastas y sus colaboradores, quienes trabajan *sobre otros* sujetos afectados por sucesos traumáticos, siguiendo las pautas de la producción cinematográfica. En contraste, muchos textiles son elaborados directamente, puntada tras puntada, por las mismas personas afectadas en plazas, calles u otros espacios públicos. A menudo se suman y solidarizan más participantes al ritual. Totalmente consciente de que en “los espacios colectivos del hacer textil circula una profunda noción de unión y acompañamiento entre las personas que allí participan” (Bello y Aranguren, 2020, p. 188), y de que esta es “una actividad que libera, sana y hace que la concepción del tiempo sea otra” (Rivera, 2018, p. 219), así como también reconociendo la crucial importancia socioafectiva de las prácticas de creación colectiva de bordados, pañuelos, chalinas de la esperanza y otros textiles en América Latina –en términos de empoderamiento, gestión emocional, (re)construcción de colectividad, empatía, reparación y sororidad, entre otros–, este trabajo se concentra en la vida social de las piezas textiles como narrativas de memoria, con el objetivo de identificar similitudes con las obras cinematográficas desde la perspectiva de su recepción, resonancia e impacto. En pocas palabras, este trabajo aborda tanto los filmes como los textiles testimoniales como agentes capaces de activar y movilizar dinámicas de memoria y reparación, particularmente en contextos marcados por la persistencia de múltiples formas de violencia.

## **Sucesos y experiencias multidireccionales y multidimensionales**

“Los textiles testimoniales son materialidades y artefactos de memoria que, a partir del bordado, la costura y el tejido, como soportes

y medios narrativos, documentan o denuncian acontecimientos y experiencias, en un proceso de resignificación y acto testimonial”. Así define el Archivo Digital de Textiles Testimoniales (2020) en Colombia los objetos que conserva. González-Arango et al. (2022) complementan que las piezas textiles sobre el conflicto armado en Colombia “documentan hechos atroces, acciones de resistencia y sobrevivencia vividos en el marco de la guerra. Asimismo, construyen composiciones visuales que dan cuenta de los contextos sociales, y aspectos sensoriales y afectivos de sus creadoras” (p. 127). Por su parte, Bacic (2009) afirma que las arpilleristas chilenas han usado sus habilidades naturales de costura, bordado y tejido para expresar sus sentimientos y vivencias sobre lo vivido (p. 21).

A estas conceptualizaciones subyace una distinción entre el acontecimiento desgarrador, por un lado, y la forma particular en que lo vivido marca al individuo y a su comunidad –es decir, las experiencias–, por otro. Mientras que el suceso puede inscribirse en un pasado histórico, los trastornos que de aquel se derivan persisten a lo largo del tiempo. Asimismo, es importante destacar que un mismo acto de violencia puede ser experimentado de manera muy diferente tanto por un individuo como por una comunidad, dependiendo de diversos factores étnicos, culturales, etarios o de género. Además, no se puede simplificar la traumatización a un único trastorno, ya que las múltiples perturbaciones pueden provocar un espectro de reacciones posibles (Herman, 1992, p. 119).

En el mejor de los casos, los informes finales elaborados por las comisiones de la verdad, así como los documentos extraídos del archivo, señalan fechas y lugares en los que se cometieron atrocidades. Sin embargo, ofrecen escasa información sobre cómo impactan y persisten los tormentos en el individuo y en el tejido psicosocial a lo largo del tiempo, más allá de las así llamadas transiciones o de la firma de acuerdos de paz. En relación con el trauma histórico, LaCapra (2006) observa que:

el acontecimiento es puntual y datable. Está situado en el pasado. La experiencia no es puntual y tiene un aspecto evasivo porque se relaciona con un pasado que no ha muerto: un pasado que invade el presente y puede bloquear o anular posibilidades en el futuro (p. 83).

El autor añade que en “la memoria traumática, el pasado no es historia pasada y superada. Continúa vivo en el nivel experiencial y atormenta o posee al yo o a la comunidad (en el caso de acontecimientos traumáticos compartidos)” (p. 83). Según Marcelo Viñar (2011), lo esencial del trauma extremo radica en “el efecto devastador sobre la estructura psíquica del afectado y su entorno, tanto en el presente como en la transmisión intergeneracional a largo plazo” (p. 56). De modo que los acontecimientos traumáticos relacionados con graves violaciones de los derechos humanos impactan no solo sobre los afectados directos, sino que también involucran a su comunidad, y sus efectos son multigeneracionales, intergeneracionales y transgeneracionales (Logie y Navarrete, 2020).

Así, tanto las acciones violentas como el momento y el lugar en que se cometen pueden determinarse con mayor o menor precisión a partir de archivos e informes. En cambio, las experiencias y psicodinámicas perturbadoras vinculadas con la traumatización presentan considerables dificultades para su análisis. En relación con las cifras, Roca (2019) observa en el contexto colombiano que la frialdad de las estadísticas, muy seguramente sin pretenderlo, deja por fuera el drama individual para hacerlo cuantitativo (p. 11). “No son cifras, tienen nombre, les llamamos hijos, padres, madres, amigos, hermanos”, exclama un pañuelo bordado por el colectivo Bordando por la Paz en México.

A la luz de estas observaciones, es fundamental enfatizar que tanto filmes como textiles constituyen expresiones sensoriales que no solo hacen referencia a los sucesos violentos ocurridos en el pasado, sino que también evidencian las experiencias subjetivas de los individuos afectados *antes, durante y después* de dichos eventos, mostrando que la existencia de las personas trasciende

su condición de “víctima” únicamente. Assmann, Jetic y Wappler (2014) argumentan que la función de las artes es captar las transformaciones en la conciencia provocadas por el trauma y transmitir esta perspectiva experiencial (*Erfahrungsperspektive*) del trauma a la sociedad (p. 10). En sintonía con esta apreciación, las obras cinematográficas y textiles revelan cómo y cuán profundamente han impactado las atrocidades, creando “archivos afectivos” (Rodríguez, 2020) que nos permiten acceder a la perspectiva o “el nivel experiencial” (LaCapra, 2006) de los abrumadores sucesos traumáticos documentados –y de aquellos no documentados ni documentables– a través de códigos convencionales, como textos, informes o estadísticas.

El filme *El lugar más pequeño* (2011), de Tatiana Huezo, visita en el nuevo milenio un pequeño pueblo salvadoreño reconstruido o, más bien, reinventado por sus habitantes, quienes regresan al lugar después de la sangrienta guerra civil entre 1980 y 1992 que lo hizo desaparecer del mapa. En su archivo afectivo, la película no se concentra tanto en relatar qué ocurrió, sino en mostrar cómo persiste lo que ocurrió y cómo el trepidante pasado que no pasa sigue filtrándose de forma consciente o inconsciente. Por su parte, *Impunity* (2010), de Juan José Lozano y Hollman Morris, y *Lucanamarca* (2008), de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez, tampoco se limitan a relatar qué ocurrió durante los conflictos armados internos en Colombia y Perú, respectivamente. Más bien, investigan cómo las atrocidades impactan en la subjetividad de los miembros de las comunidades, cuyas voces revelan la perspectiva o “el nivel experiencial” (LaCapra, 2006) de los sucesos.

Los textiles testimoniales y las películas constituyen expresiones que ayudan a comprender los desdoblamientos multidireccionales y multidimensionales de la violencia traumatizante, que implica una abrumadora actualidad de sucesos cuya ambigua temporalidad está suspendida en un “presente interminable marcado por la imposibilidad de un simple transcurrir” (Lira, 2010, p. 23). Esta dinámica narrativa multidireccional, que investiga los

impactos traumatizantes en su devenir, provoca, desde la perspectiva de la recepción, una activa y creativa participación espectadora concentrada no solo en el pasado histórico, sino también en las circunstancias sociopolíticas y jurídico-penales presentes que suelen retraumatizar a través de la impunidad, la marginación, el silenciamiento o el olvido. Asimismo, textiles y películas visualizan múltiples dimensiones, tanto individuales como comunitarias y psicosociales, en las que las traumatizaciones impactan en los grupos arrollados por las violencias, ya sean físicas, sistémicas o simbólicas.

## **Dinámicas comunicacionales**

Es sabido que el quehacer textil crea espacios socioafectivos y polifónicos altamente propicios para la reflexión, el duelo y el diálogo solidario. Los relatos que surgen en estos contextos expanden en múltiples direcciones lo evocado en las obras, tanto durante el proceso de bordado, en el que “tejer en colectivo genera espacios donde no solo se tejen hilos: se tejen historias, afectos, ideas, resistencias y soluciones” (Rivera, 2018, p. 220), como en su posterior exhibición a nivel regional, nacional e internacional. Numerosas exposiciones y experiencias, así como estudios en el ámbito textil (Cuéllar-Barona et al., 2022; González-Arango et al., 2022, entre otros), confirman que la construcción e intercambio de memorias ocurre de manera dialógica e interactiva entre las audiencias y los textiles, a menudo con la participación de las tejedoras. Esta significativa intervención de las creadoras contribuye al proceso de su empoderamiento y las convierte en sujetos activos que asumen ellas mismas el relato multidimensional y multidireccional de las experiencias sufridas. En las palabras de Bello y Aranguren (2020), entablan una interpelación y diálogo con la sociedad por medio del quehacer textil (p. 183), es decir, son “mujeres que quieren hacerse oír, ser escuchadas y alzar su voz para interactuar con

las decisiones políticas que afectan a su entorno” (Climent-Espino, 2022, p. 29).

La naturaleza intrínsecamente dialógica de estas intervenciones que suelen llevarse a cabo en la esfera pública –fuera de galerías u otros espacios convencionales de exhibición– permite entrelazar múltiples narrativas y experiencias. Esto sensibiliza tanto la percepción de lo representado en las piezas textiles como la comprensión más empática de otras fuentes relacionadas con los mismos sucesos violentos, incluidos los informes finales u otros textos elaborados en el ámbito institucional o historiográfico (López Petzoldt, 2023b). Incluso ayudan a detectar lo que ha sido discreta o estratégicamente callado por estos documentos. Cuéllar-Barona et al. (2022) remarcan que “lo textil también ha sido un medio y un lenguaje de liberación y protesta que ha abierto escenarios de enunciación que dan cuenta de su potencia para narrar, resistir e imaginar futuros posibles” (p. 9). Más aún, estos escenarios de enunciación constituyen también una estrategia eficaz para contrarrestar los intentos de olvido forzado que constantemente amenazan en estos contextos (Gómez Nadal, 2019; Délano Alonso et al., 2023). Más concretamente, lo que enfrenta los intentos de silenciamiento y negación es la *interacción* de los textiles con el conjunto de reacciones socioafectivas que se generan a partir de su exhibición y discusión pública.

“Múltiples son las memorias que *se activan* al sacar el telón del armario”, escriben González-Arango et al. (2022, p. 132) sobre el grupo Artesanías Choibá en Colombia. Mis cursivas en la cita destacan el potencial detonante que tienen las piezas textiles, tanto dentro del círculo más íntimo de sus creadoras como en la esfera pública, en la medida en que existen memorias no representadas directamente, pero que emergen a raíz del textil. Las autoras complementan que “la memoria en la pieza textil no está completa y cerrada, se activa en el diálogo que surge al contemplar el telón; allí se actualiza y transmite como saber identitario” (p. 140).

En el terreno del cine ocurre un fenómeno semejante cuando se concibe una película como generadora de memorias o *memory-making film* (Erll, 2010, p. 398), no tanto por lo que muestra en la pantalla, sino por su notable potencial para estimular el recuerdo y el debate a raíz de su visionado (Erll y Wodianka, 2008, p. 8). De modo similar a las dinámicas textiles observadas más arriba, se considera “la película no como un objeto estético sino como un producto social que interviene en la memoria colectiva del acontecimiento del cual trata” (Vinyes, 2018, p. 27). El *memory-making film* estimula al otro lado de la pantalla la creación e intercambio de “narrativas compartidas sobre el evento de violencia” (Jimeno, 2011, p. 47), tanto en la sala de exhibición como fuera de ella, en la esfera pública nacional e internacional. Naturalmente, estos debates pueden prolongarse mucho después del visionado, es decir, perduran más allá del contacto con la obra y, por lo general, fortalecen otras fuentes de memoria, al tiempo que desafían las persistentes políticas de desmemoria. Al sostener Rivera (2018, p. 220) que el tejido “compone un espacio de socialización donde la creatividad emerge y da lugar a la reflexión para incidir en lo político-público; es decir, brinda una posibilidad de enunciar y visibilizar el dolor ajeno para volverse sensible ante él”, su razonamiento perfila también los potenciales de un *memory-making film*.

Películas como *Los ofendidos* (2016), de Marcela Zamora, en Centroamérica, o *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, en el Cono Sur, son objeto de estudio en diversos ámbitos de las humanidades más allá de sus países de origen. Estas obras incluso reflexionan sobre el acto de recordar en los planos individual, colectivo y mediático-cultural, ya que el cine de memoria no solo dirige la atención hacia otros tiempos, sino que, en una dimensión metamemorialística e introspectiva, examina los discursos, gestos, silencios e ideologías a través de los cuales se reconstruye, se manipula o se niega el pasado traumático (López Petzoldt, 2023a, p. 66).

Entre los objetivos del material titulado *Viaje audiovisual por la memoria histórica: ruta para la activación pedagógica de productos*

*audiovisuales*, preparado por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2018), en Colombia, se destacan la apertura de espacios para generar reflexiones sobre la historia del conflicto armado reciente en ese país, y la promoción de un diálogo intergeneracional mediante cine-foros que activan diversos potenciales de las películas (p. 9). En México y Centroamérica, Ambulante es una organización que persigue un objetivo similar al concebir el cine documental como un dispositivo para la transformación cultural y social. Con este fin, impulsa el intercambio cultural, promueve la participación y la actitud crítica e informada, y abre nuevos caminos de reflexión a través de espacios colectivos de encuentro y acción.<sup>7</sup>

Estas dinámicas mnemónico-culturales desencadenadas por textiles y películas fortalecen los vínculos políticos y socioafectivos entre los sujetos afectados por sucesos traumáticos y la comunidad más amplia mediante la creación de lazos de empatía. Constituyen poderosas fuerzas que, a mi modo de ver, fomentan lo que Myriam Jimeno (2011) designa como “comunidades emocionales”, en las que “se unen el dolor subjetivo con la acción ciudadana y la particularidad cultural con la interculturalidad” (p. 48). Considerando que las comunidades emocionales “son comunidades de sentido y afecto, que enlazan personas y sectores distintos y aun distantes, en las cuales el dolor ocasionado trasciende la indignación y alimenta la organización y la movilización” (Jimeno, Varela y Castillo, 2019, p. 34), resulta evidente que la singular agencia político-afectiva de las expresiones textiles y cinematográficas contribuye a estos fines, estrechamente vinculados con la dignificación de quienes han sido desubjetivados por la violencia.

Las comunidades emocionales que se conforman gracias a las exhibiciones cinematográficas y al activismo textil favorecen que los relatos de las vejaciones sufridas por determinados sectores –a menudo invisibilizados– trasciendan el ámbito individual y local,

<sup>7</sup> [www.ambulante.org/sobre-nosotros](http://www.ambulante.org/sobre-nosotros)

y se incorporen, aunque de manera paulatina y fragmentaria, al imaginario nacional y continental. Es sabido que los sucesos traumáticos destruyen los lazos más fundamentales entre individuos y la comunidad (Herman, 1992, p. 154), y que la violencia fractura los vínculos sociales y desmiembra el tejido humano (Di Matteo, 2023, p. 275), mientras que las comunidades emocionales pueden impulsar una lenta regeneración del tejido social a través del fortalecimiento de los lazos comunitarios. En tal sentido, Bello y Aranguren (2020) sostienen acerca de las narrativas textiles que “contienen una importante carga emocional, social y cultural que permite reconstruir los lazos sociales y las costumbres comunitarias que la guerra y la violencia política rompen” (p. 183).

## **Interacciones discursivas e intertextualidad**

A la luz de las perspectivas previamente examinadas, tanto los textiles testimoniales como el cine pueden entenderse como “poéticas del duelo” (Vich, 2015), en la medida en que “funcionan como dispositivos de subjetivación política, vale decir, son el intento de construir a los ciudadanos como sujetos más conscientes de las deudas que la historia ha dejado en el presente” (p. 292). Vich sostiene que las representaciones simbólicas referidas a la violencia política –entre las que integro el cine y los bordados– muestran “las interioridades de los procesos traumáticos y dan acceso a un tipo de conocimiento al que otros discursos nunca pueden llegar” (p. 290).

Entre los otros discursos mencionados en la cita se encuentran documentos –de naturaleza textual o alfanumérica– como los informes finales elaborados por comisiones de verdad u organismos creados para revisar las atrocidades cometidas y contribuir a diversos procesos de reparación (Basaure, 2020; Hayner, 2008 [2002]). Castaño, Jurado y Ruiz (2018) reflexionan que el relato de memoria que surge del trabajo de una comisión tiende a

establecerse excluyendo otras narrativas, lo que puede contribuir a un proceso de consolidación hegemónica de la memoria (p. 5). Asimismo, sostienen que el relato institucional de la memoria – para ser tal– debe superponerse a otros relatos (p. 6). Abogan por una política de memoria como relato abierto, pues ningún informe final puede ser considerado como una clausura de los trabajos de memoria: “Así, comprender la memoria en tanto relato abierto supone reconocer la necesidad política de mantener abiertos, de manera constante, los espacios que favorezcan la incorporación de lo no representado a la narración nacional” (Castaño, Jurado y Ruiz, 2018, p. 10). Los autores advierten otro riesgo: el relato institucional de una memoria que “responde a unos criterios epistemológicos (incluso políticos) que les son ajenos a los sujetos sobre los cuales se efectúa el ejercicio [...] puede llevar a que esos sujetos no se reconozcan en dichas narrativas” (p. 12).

Teniendo en cuenta, o más bien, entrelazando los factores antes observados, las dinámicas comunicacionales inherentes a las comunidades emocionales generadas por los textiles y las películas contribuyen a mantener la memoria *en debate* como un relato abierto, polifónico y multimediático, frente a cualquier intento de clausura bajo el pretexto de “mirar al futuro”. Además, las expresiones artísticas visualizan la intrínseca multidireccionalidad y multidimensionalidad de los contenidos de memoria en relación con los sucesos, las experiencias y sus marcas. Sobre todo, atesoran la variedad idiosincrática de las rememoraciones, dado que no todos los pueblos de Abya Yala recuerdan ni experimentan el sufrimiento del mismo modo. Tanto el sufrimiento como el duelo y la memoria están profundamente arraigados en las respectivas comunidades culturales. Con razón advierte el historiador guatemalteco Taracena (2012) que hay más de una memoria, pues cada una presenta especificidades étnicas, territoriales, generacionales y de género.

Desde esta perspectiva, bordados y películas ponen de relieve la profunda heterogeneidad cultural de las formas de rememoración

y duelo, incluso dentro de un mismo país, ya que distintas comunidades autóctonas, generaciones, clases sociales o grupos construyen sus propios marcos, modalidades y rituales de memoria, los cuales, en ocasiones, se entrecruzan (Erll, 2011, p. 8). En definitiva, estas expresiones rescatan una pluralidad de voces, prácticas y formas de recordar que, en muchos informes oficiales, tienden a quedar relegadas u opacadas. Tanto el arte textil como el cinematográfico complementan –y a la vez contrastan– los registros oficiales –incluidas las cifras– al incorporar una pluralidad de voces, experiencias y cosmovisiones que difícilmente pueden ser captadas mediante el código alfanumérico. Sobre las arpilleras chilenas observa Agosin (1985) que “coser, tejer, bordar, son y representan escrituras femeninas que cuentan lo que la palabra o el habla no puede decir” (p. 523). Di Matteo (2023) observa que las memorias recopiladas por los pañuelos bordados por el colectivo Bordamos Femicidios en México “salen del subsuelo de la sociedad y desafían la narración oficial” (p. 284). Argumenta que los pañuelos contienen “una memoria paralela excluida de la narración oficial y que ahora emerge de los márgenes de la historia pública para agregarse a ella” (p. 286). Añade una resignificación fundamental, a menudo también realizada por el cine: “Al bordar y difundir los nombres de las ausentes, *Bordamos Femicidios* re-centraliza el discurso sobre la persona y no sobre su muerte, orientando la mirada pública hacia la dignidad del sujeto” (p. 288). En Colombia, el enorme telón *Nuestras víctimas, 2 de mayo 2002, Bellavista-Bojayá, Chocó*<sup>8</sup> evoca tanto los nombres de las personas que perdieron la vida en la masacre ocurrida esa fecha en el marco del conflicto, como su conexión con ríos, peces, pájaros, instrumentos musicales, canoas, plantas y oficios. González-Arango et al. (2022) observan que esta pieza textil funciona como un “dispositivo de memoria comunitaria que contrasta con los informes técnicos entregados por la Fiscalía”. Sostienen, además, que la pieza textil

<sup>8</sup> [www.textilestestimoniales.org/piezas/4](http://www.textilestestimoniales.org/piezas/4)

genera una narrativa que cuestiona la versión oficial de la masacre de Bojayá (p. 136).

Olalde Rico (2019) alude a otra resignificación impulsada por los pañuelos en el contexto mexicano al recordar una iniciativa del colectivo Fuentes Rojas, cuyo objetivo, según señala, “consiste en proponer un acercamiento simbólico a cada una de las tragedias personales que solo conocemos como espectáculo a través de los medios de difusión” (p. 124). Así, muchos filmes y textiles no solo confrontan los relatos oficiales, sino que también interpelan y subvierten las pautas mediáticas grotescas que transforman el horror en espectáculo, sin cuestionar necesariamente la impunidad de los agresores o la ineficacia de las instancias encargadas de esclarecer los crímenes.

## **Interpelaciones al logocentrismo**

Los textiles testimoniales, al igual que el cine, despliegan formas de expresión y percepción sensorial que difieren de la experiencia propia de la lectura de textos escritos. Las formas no letradas del testimonio y las estrategias narrativas multidimensionales pueden interpretarse como gestos decoloniales y estrategias culturales que desafían la hegemonía del modelo textual dominante en las esferas del poder. Como lo expuso Cornejo Polar (2003 [1994]) en el contexto peruano, lo letrado ha sido históricamente un instrumento de dominación, un fenómeno que es indudablemente extensible a otras regiones de América Latina. Además del desafío a la forma letrada del poder, Olalde Rico (2019) introduce una crítica al sistema económico cuando afirma que “el bordado, el tejido y la costura a mano son actividades discordantes con la productividad capitalista, pues consumen una cantidad inmensa de tiempo, atención y energía” (p. 111).

“El lenguaje se vuelve esquivo, tímido, impotente al intentar expresar en palabras lo que son las arpilleras, lo que expresan y

transmiten”, reflexiona Bacic (2009) sobre obras que “claman, cantan, denuncian e interpelan” (p. 20). Los textiles emplean una amplia y expresiva gama de códigos visuales que, en muchas ocasiones, evocan elementos sonoros tanto verbales como musicales. A diferencia del texto escrito, los textiles también se experimentan a través del tacto. Muchas arpilleras y piezas testimoniales están confeccionadas con retazos rasgados de vestimentas, zurcidos sobre la tela de manera que las suturas, además de destacar visualmente, se vuelven palpables, acentuando la dimensión material del dolor y la memoria. Esta textura alude tanto al desmembramiento y al destrozo del cuerpo social como a la voluntad de reparación del tejido colectivo. A su vez, el montaje cinematográfico no solo puede ser utilizado para construir un relato continuo y lineal, sino también para hacer perceptibles las fracturas que irrumpen y trastornan el hilo social. Tanto el tejido como el montaje constituyen prácticas sensibles de significación que exponen la tensión entre ruptura y recomposición, al tiempo que revelan modos de narrar lo irreparable sin pretender clausurarlo.

En la naturaleza no alfabética del textil, o más bien en su abierta renuncia al género textual como medio de expresión y dominación, radica otro significativo gesto contestatario señalado por Climent-Espino (2022). El autor recuerda que, a lo largo de la historia, los textos legislativos han servido al poder político hegemónico; es decir, actúan como herramientas disciplinantes y forman parte de una táctica del poder (p. 21). En contextos totalitarios, añade, los textos legislativos han sido parte del aparato coercitivo de los Estados para mantener el *statu quo* (p. 24). Por su parte, el activismo textil “se distancia de esos textos y usa nuevas materialidades para dar forma a las protestas y a las posturas contestatarias buscando tener una mayor relevancia mediática, ideológica y política en el ágora” (Climent-Espino, 2022, p. 21). Al examinar el llamado “giro gráfico”, sostiene que:

al contrario de lo que ocurría antes, ahora la escritura no está en manos de una elite jurídico-administrativa, sino que el emisor es el pueblo que teje, escribe y crea en comunidad para dirigirse no solo al mismo pueblo, sino también a la clase política (p. 21).

En otras palabras, la renuncia al texto en sí misma representa una forma de confrontar los relatos institucionalizados de la memoria: “Ahora, la protesta no se hace más *por escrito* para enviarla a las instancias de turno”, apunta Climent-Espino (2022, p. 21).

La renuncia al texto escrito implica también una renuncia al principal instrumento del aparato burocrático y del expediente, los cuales, en muchas ocasiones, prolongan el sufrimiento de familiares que buscan a sus seres desaparecidos. La desaparición forzada de personas en México, así como otras formas de violencia, suele estar asociada con agotadores trámites legales y “papeleos” que, lejos de aliviar el sufrimiento o sancionar a los responsables y encubridores, tienden a generar aún más angustia, como lo muestran películas como *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), de Carlos Pérez Osorio. “En México, la desaparición de personas, no solo es física, sino también jurídica, administrativa, social y simbólica”, puntualiza Franco (2017, p. 7), señalando además que, en México, no solo son desaparecidas las personas, sino también sus papeles y expedientes (2019). En ocasiones, el entramado burocrático se convierte incluso en un obstáculo para el acceso a la verdad y la justicia (Robledo Silvestre, 2020, p. 151). Por el contrario, bordados y películas emplean otras expresiones multisensoriales que permiten avanzar en las investigaciones y generar tramas de empatía, empoderamiento y conocimiento, contribuyendo tanto al proceso de duelo y reparación como a la dignificación de los sujetos violentados.

## Entrelazamientos

“La combinación del dispositivo textil-audiovisual ha sido una armoniosa relación que me ha permitido constatar cómo estas narrativas de la memoria se complementan y refuerzan”, argumenta la cineasta, tejedora e investigadora mexicana Mariana Xochiquétzal Rivera García (2021, p. 27). En este sentido, más allá de la función del cine como mero medio de documentación o difusión de los procesos de creación, circulación y recepción de textiles testimoniales –donde las expresiones textil y filmica no necesariamente se entrelazan–, las múltiples relaciones entre el séptimo arte y los bordados también comprenden confluencias e interacciones más complejas.

El pensamiento y la obra cinematográfica de Rivera García (2017, 2021) constituyen una sugerente intersección entre los quehaceres textiles y cinematográficos aliados para “la creación de dispositivos narrativos que exploren en lo sensorial, en cómo comunicar y generar conocimiento que verdaderamente apoye la narrativa de los afectados por la violencia” (Rivera García, 2021, p. 32). Según la autora, tanto las expresiones textiles y audiovisuales como su alianza estratégica poseen la capacidad de “sacarlas de la victimización para dar lugar a su representación en cuanto artistas-creadoras con una agencia y poder de acción” (p. 32), lo que se puede apreciar, por ejemplo, en su película *Flores de la llanura* (2021).

Entre las técnicas exploradas, la antropóloga integra el proceso de creación tanto de filmes como de textiles en sus propuestas teórico-metodológicas, que combinan una antropología multimodal con una etnografía audiovisual. Rivera García (2017) designa “urdimbres audiovisuales” a un proceso reflexivo y etnográfico que implica el trabajo documental (p. 145). En este proceso, la cámara no se limita a registrar algo preexistente en el espacio profilmico, sino que actúa como un instrumento eficaz que produce

saberes compartidos a través de una sensible convivencia e interacción horizontal con los sujetos, las prácticas y las cosmovisiones retratadas:

En términos etnográficos, pensamos la cámara no solo como una herramienta de registro, sino como un dispositivo que permite acceder y conocer de manera creativa determinada realidad, incitando el diálogo intercultural y permitiendo a los sujetos expresarse, reconocerse y generar conocimiento compartido (Rivera García, 2017, p. 147).

En este contexto, la realización del filme puede entenderse también como un proceso de empoderamiento para las tejedoras, análogo en varios aspectos a lo que ocurre durante el acto de tejer. Teniendo en cuenta que las tejedoras “son partícipes del proceso de creación” (Rivera García, 2017, p. 147), no solo la película terminada impacta en las subjetividades y contribuye a la reparación, sino que también su preparación y rodaje desempeñan un papel significativo.

## **Consideraciones finales**

Las acciones y reflexiones creativas suscitadas por expresiones artísticas en sus diversas audiencias, tanto regionales como internacionales, desempeñan un papel decisivo en la construcción social y transcultural, así como en la conceptualización interdisciplinaria de una memoria colectiva de excesos que desafía toda posibilidad de asimilación inmediata. Además, los procesos creativos desplegados en el ámbito artístico-social actúan como motores fundamentales en la reparación social de experiencias traumáticas que desgarran el tejido social (López Petzoldt, 2024).

Las arpilleras, los textiles testimoniales, el cine y sus múltiples confluencias e interacciones representan poderosos agentes culturales que conectan las experiencias y los sucesos traumáticos vividos por algunos con las ciudadanías regionales, nacionales e

internacionales, así como con las nuevas generaciones, siempre expuestas a narrativas que tienden a obnubilar el pasado traumático. El conjunto de dinámicas textiles y cinematográficas analizadas en este trabajo no permite que la reparación de las experiencias traumáticas se delegue ni se deposite exclusivamente en las víctimas, las comisiones de verdad o las instituciones humanitarias (Viñar, 2016, p. 71), ya que se trata de un proceso fundamentalmente sociopolítico en el que deben participar diversos sectores de la sociedad en su conjunto, y no solo los grupos directamente afectados. Asimismo, bordados y películas responden al llamado de debatir estos temas en el terreno político-cultural, evitando así su confinamiento en el ámbito médico o psicopatológico (Viñar, 2016, p. 74).

Cuéllar-Barona et al. (2022) conciben las piezas textiles no solo como representaciones de lo social, sino como materialidades que agencian y promueven procesos de configuración cultural (p. 10), a los que se pueden añadir las tramas de empatía que fortalecen los vínculos sociales rasgados tras períodos o sucesos aterradores. Las películas mencionadas en este trabajo y el cine en general comparten con los activismos textiles el rol de agentes activos que, como señalan González-Arango et al. (2022), no se limitan a la denuncia, sino que proponen espacios para resignificar y explorar nuevas nociones y sentidos sobre las causas y efectos de las violencias (p. 128). Además de participar en la reparación social, los procesos creativos desencadenados por el arte textil y cinematográfico impactan también en los modelos teóricos y conceptualizaciones que estudian las dinámicas de memoria en las sociedades. Así, las obras textiles y cinematográficas no solo dirigen la atención hacia otros tiempos para relatar lo ocurrido, sino que la configuración cultural que promueven incorpora una significativa dimensión metamemorialística, al revisar, ampliar o desafiar los modos institucionales de rememoración.

Según Vich (2015), “recordar siempre implica violentar una hegemonía, producir un conjunto de elementos disruptivos que

interrumpan la fantasía dominante” (p. 235). En este sentido, numerosos bordados y filmes inciden significativamente en las modalidades y textualidades de memoria mediante las cuales individuos y comunidades interactúan con sus pasados conflictivos, ampliando, contrastando o diversificando las narrativas institucionalizadas con el fin de restituir la dignidad de sujetos arrollados por la violencia y, más tarde, por la impunidad y el silencio.

## **Bibliografía**

Agosin, Marjorie (1985). Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 523-529.

Archivo Digital de Textiles Testimoniales (2020). Sobre el archivo. <http://www.textilestestimoniales.org/acerca-de>

Assmann, Aleida; Jeftic, Karolina y Wappler, Friederike (2014). Einleitung. En Aleida Assmann, Karolina Jeftic y Friederike Wappler (comps.), *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten* (pp. 9-23). Bielefeld: Transcript.

Bacic, Roberta (2009). Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. *Hechos del callejón*, 42, 20-22.

Basaure, Mauro (2020). Comisiones de Verdad: dinámicas globales, identitarias y sus límites. En Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (comps.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pp. 263-277). Berlín, Boston: Walter de Gruyter.

Bello Tocancipá, Andrea Carolina y Aranguren Romero, Juan Pablo (2020). Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica del arte*, 6, 181-204.

Castaño Zapata, Daniel; Jurado Castaño, Pedro y Ruiz Romero, Gabriel (2018). La memoria como relato abierto. Retos políticos del trabajo de los centros de memoria y las comisiones de verdad. *Análisis político*, 93, 3-19.

Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH] (2018). *Viaje audiovisual por la memoria histórica. Ruta para la activación pedagógica de productos audiovisuales*. Bogotá.

Climent-Espino, Rafael (2022). Giro gráfico y activismo textil: el bordado como textimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileñas. *CS*, 38, 16-48.

Cornejo Polar, Antonio (2003 [1994]). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”.

Cuéllar-Barona, Margarita et al. (2022). Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil. *CS*, 38, 9-15.

Déllano Alonso, Alexandra et al. (coords.) (2023). *Las luchas por la memoria contra las violencias en México*. México: El Colegio de México.

Di Matteo, Angela (2023). Bordar para nombrar, nombrar para existir: los pañuelos-archivos de los feminicidios en México. En Gesine Brede y Roland Spiller (comps.), *Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos* (pp. 273-292). Tübingen: Narr Francke Attempto.

Erl, Astrid (2011). Travelling Memory. *Parallax*, 17(4), 4-18.

Erll, Astrid (2010). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. En Astrid Erll y Ansgar Nünning (comps.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 389-398). Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.

Erll, Astrid y Wodianka, Stephanie (2008). Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘. En Astrid Erll y Stephanie Wodianka (comps.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen* (pp. 1-20). Berlín: Walter de Gruyter.

Franco Miguez, Darwin (2019). The quadruple disappearance: Analytical proposal to reflect the social and media representation of the victims of disappearance in Jalisco, Mexico. *Política, Globalidad y Ciudadanía*, 5(9), 25-42.

Franco Miguez, Darwin (2017). Prólogo: Ayotzinapa en la perspectiva nacional. En Carmen Chinas Salazar y Jaime Preciado Coronado (comps.), *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional* (pp. 7-13). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Gómez Nadal, Paco (coord.) (2019). *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia: relato (siempre) incompleto de lo invisibilizado*. Bogotá: Human Rights Everywhere.

González-Arango, Isabel Cristina et al. (2022). Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*, 79, 126-144.

Hayner, Priscilla (2008 [2002]). *Verdades innombrables: el reto de las comisiones de la verdad*. México: FCE.

Herman, Judith (1992). *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror*. Nueva York: Basic Books.

Jimeno, Myriam (2011). Después de la masacre: la memoria como conocimiento histórico. *Cuadernos de Antropología Social*, 33, 39-52.

Jimeno, Myriam; Varela, Daniel y Castillo, Ángela (2019). Violencia, comunidades emocionales y acción política en Colombia. En Morna Macleod y Natalia De Marinis (comps.), *Comunidades emocionales: resistiendo a las violencias en América Latina* (pp. 33-63). México, Bogotá: UAM, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: FCE.

Lira, Elizabeth (2010). Trauma, duelo, reparación y memoria. *Revista de Estudios Sociales*, 36, 14-28.

Logie, Ilse y Navarrete, María Teresa (2020). Trauma transgeneracional y trauma secundario: padres, hijos, nietos. En Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (comps.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España* (pp. 39-59). Berlín, Boston: Walter de Gruyter.

López Petzoldt, Bruno (2024). Creatividades artística, científica y cinematográfica entrelazadas en la reparación social de experiencias traumáticas. En Olaf Kaltmeier, Wilfried Raussert y Matti Steinitz (comps.), *Creatividad en conflicto: perspectivas interdisciplinarias desde las Américas en contextos de crisis* (pp. 197-215). Buenos Aires, Guadalajara: CLACSO, CALAS.

López Petzoldt, Bruno (2023a). *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*. Guadalajara, Bielefeld y San Martín: Universidad de Guadalajara, CALAS, Bielefeld University Press y UNSAM.

López Petzoldt, Bruno (2023b). Reescrituras fílmicas de archivo. En Gesine Brede y Roland Spiller (comps.), *Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos* (pp. 209-230). Tübingen: Narr Francke Attempto.

Olalde Rico, Katia (2019). *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. México: Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A. C.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2021). Prácticas etnográficas reinventadas: el quehacer textil y audiovisual como narrativas de la memoria. *Alteridades*, 31(62), 25-40.

Rivera, Mariana (2018). El hilo de la memoria. *Encartes antropológicas*, 1(2), 218-223.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2017). Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas*, 27, 139-160.

Robledo Silvestre, Carolina (2020). Crímenes de oficina: producción masiva de cuerpos sin identificar en la burocracia mexicana. En Carlos Mendoza-Álvarez, Pablo Reyna Esteves y Carolina Robledo Silvestre (comps.), *De las fosas clandestinas a la tumba vacía: narrativas de dignidad y esperanza en tiempos de horror* (pp. 133-155). México: Universidad Iberoamericana.

Roca, Juan Manuel (2019). La cartografía del olvido. En Paco Gómez Nadal (comp.), *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia: relato (siempre) incompleto de lo invisibilizado* (p. 11). Human Rights Everywhere.

Rodríguez, Ileana (2020). *Modalidades de memoria y archivos afectivos: cine de mujeres en Centroamérica*. San José: Universidad de Costa Rica/CALAS-Laboratorio Visiones de Paz.

Taracena Arriola, Arturo (2012). Historia, memoria, olvido y espacio. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericano*, 25/26.

Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Viñar, Marcelo (2016). Violencia política extrema y transmisión intergeneracional. En Fedra Cuestas y Patrice Vermeren (comps.), *Una memoria sin testamento: dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura* (pp. 71-85). Santiago de Chile: LOM.

Viñar, Marcelo (2011). El enigma del traumatismo extremo: notas sobre el trauma y la exclusión. Su impacto en la subjetividad. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 113, 55-66.

Vinyes Ribas, Ricard (2018). Memoria y sociedad. En Ricard Vinyes Ribas (comp.), *Diccionario de la memoria colectiva* (pp. 21-28). Barcelona: Gedisa.

## **Filmografía**

*El lugar más pequeño* (El Salvador/México 2011), dirigida por Tatiana Huevo.

*Flores de la llanura* (México 2021), dirigida por Mariana Xochiquétzal Rivera.

*Impunity* (Colombia/Francia/Suiza 2010), dirigida por Juan José Lozano y Hollman Morris.

*Las tres muertes de Marisela Escobedo* (México 2020), dirigida por Carlos Pérez Osorio.

*Los ofendidos* (El Salvador/México 2016), dirigida por Marcela Zamora.

*Lucanamarca* (Perú 2008), dirigida por Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez.

*Nostalgia de la luz* (Francia/Alemania/Chile 2010), dirigida por Patricio Guzmán.

