La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos frente a las experiencias de violencia.

Tesis para obtener el grado de

Doctor(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Nadia Silvia Juárez González

Director de tesis

Dr. Joel Ruiz Sánchez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 20 de octubre, 2026
Cuernavaca, Morelos, México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ***5***

CAPÍTULO. 1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA ***8***

1.1 ANTECEDENTES 11

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN 15

1.3. HIPÓTESIS 15

1.4 OBJETIVO GENERAL 15

1.5 OBJETIVOS PARTICULARES 15

1.6 JUSTIFICACIÓN 16

1.7 DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN 17

CAPÍTULO. 2 MARCO TEÓRICO ***19***

2.1 MOSCOVICI: LA TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL 20

2.2 EL NÚCLEO CENTRAL EN LA TEORÍA DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DE ABRIC. 24

2.3 LA IMPORTANCIA DE ESTOS ESQUEMAS EN EL FUNCIONAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN RESULTA DE TRES FUNCIONES QUE LES ASIGNA. 33

CAPÍTULO 3. LOS EXVOTOS COMO ANTECEDENTE GRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN DEL SENTIR ***42***

3.1 ESTRUCTURA FORMAL Y LENGUAJE VISUAL DEL EXVOTO 47

3.2 EL EXVOTO COMO ARTE POPULAR 48

3.3 EL EXVOTO COMO DENUNCIA SOCIAL Y HERRAMIENTA DE VISIBILIZACIÓN DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER 52

3.4 EXVOTO Y VIOLENCIA CONTRA LA MUJER: ANÁLISIS HISTÓRICO-COMPARATIVO (1930-1970) 53

3.5 EL ESPACIO ÍNTIMO COMO CAMPO DE BATALLA (AÑOS 30 Y 40) 54

3.6 EXVOTO DE ÁNJELA GONZÁLEZ (1940) 57

3.7 LA NORMALIZACIÓN DEL ABUSO (AÑOS 60) 59

3.8 LA VIOLENCIA SEXUAL Y EL ACOSO (AÑOS 70) 62

3.9 EXVOTO DE SOFÍA GARCÍA MÉNDEZ (1975) 65

3.10 ENTRE EL DOLOR Y LA IDENTIDAD: FRIDA KAHLO Y LOS EXVOTOS COMO HERRAMIENTAS DE EXPRESIÓN. 68

3.11 "UNOS CUANTOS PIQUETITOS": DENUNCIA VISUAL DEL FEMINICIDIO 68
3.12 LEVINAS Y LA FUNCIÓN REPARADORA DEL ARTE 70
3.13 "LA COLUMNA ROTA": EL DOLOR FÍSICO COMO TERRITORIO DE EXPRESIÓN 71
3.14 DEL DOLOR INDIVIDUAL A LA RESISTENCIA COLECTIVA: EL ARTE COMO HERRAMIENTA DE SANACIÓN 74
3.15 GENEALOGÍA DE LA RESISTENCIA FEMINISTA EN MORELOS: COLECTIVAS, ARTE Y ACCIÓN POLÍTICA (1888-2023) 77
3.16 EL ÁRBOL DE LA VIDA (2019): ARTE, LIBERTAD Y FEMINICIDIO 98
3.17 CAMALEONAS RESILIENTES 101
3.18 "LE PEDÍ A MI MAMI AYUDA PARA ESTA PIEZA, LE DIJE QUE IMAGINARA QUE 'DESAPARECÍ'... 104
CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA ***107***
4.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN 107
4.2 SUJETO DE INVESTIGACIÓN 107
4.3 VARIABLES DE INVESTIGACIÓN 108
4.4 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS 110
4.4 1 FICHA SOCIODEMOGRÁFICA 111
4.4.2 GUÍA DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA 111
4.4.3 TABLA COMPARATIVA VISUAL-DISCURSIVA 111
4.5 ESTRATEGÍA DE ANÁLISIS: DE LO INVISIBLE A LO VISIBLE 115
4.6 TÉCNICA DE ALFABETIZACIÓN VISUAL (DONDIS Y APARICI) 116
4.7 CONSIDERACIONES ÉTICAS 117
4.8 CONSENTIMIENTO INFORMADO 117
4.8.1 CONFIDENCIALIDAD Y ANONIMATO 117
4.8.2 ACOMPAÑAMIENTO PSICOSOCIAL 118
4.8.3 DEVOLUCIÓN Y CIERRE 118
4.9 FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO (VERSIÓN PARA CUESTIONARIO EN LÍNEA) 118
CAPÍTULO 5. TIPOLOGÍA DE VIOLENCIA (DIFERENCIAS, LÍMITES, ALCANCES, CÓMO DETECTARLO Y LAS DIVERSAS VIOLENCIAS DE GÉNERO) ***120***
5.1 LÍMITES Y ALCANCES DE LA VIOLENCIA 124
5.2 LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO Y LA VIOLENCIA DE GÉNERO 124
5.3 TIPOS DE VIOLENCIA CONTRA LA MUJER Y CÓMO DETECTARLA (VIOLENTÓMETRO) 130

5.4 TIPOS DE VIOLENCIA 131

5.5 LA NORMALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA: IMPACTO CULTURAL Y PRÁCTICAS MEDIÁTICAS 134

5.6 LA OPRESIÓN: LA INTERACCIÓN ENTRE REGÍMENES ESCÓPICOS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN 140

5.7 LEGISLACIÓN EN EVOLUCIÓN: NUEVAS LEYES Y REFORMAS EN LA LUCHA CONTRA LA VIOLENCIA HACIA LA MUJER 142

CAPÍTULO 6. RESULTADOS ***145***

CONCLUSIONES ***179***

REFERENCIAS ***184***

ANEXOS. IMÁGENES DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS DE LAS PARTICIPANTES ***189***

INTRODUCCIÓN

La violencia contra la mujer continúa siendo uno de los problemas estructurales más graves y persistentes en la sociedad mexicana. Más allá de las cifras y los discursos institucionales, esta violencia se manifiesta en la vida cotidiana de las mujeres, afectando su integridad física, emocional y simbólica. En el estado de Morelos, las estadísticas y los testimonios muestran una realidad que exige ser comprendida, visibilizada y analizada desde distintas perspectivas sociales y culturales. Ante este panorama, el arte emerge no sólo como un refugio, sino como una vía profunda y radical para expresar, denunciar y transformar el dolor en resiliencia.

La presente investigación, titulada «La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos: un proceso de resiliencia frente a la violencia contra la mujer», tiene como objetivo general explicar cómo las mujeres artistas traducen sus experiencias de violencia y resistencia en obras plásticas, visuales y audiovisuales, generando un discurso simbólico que les permite resignificar el sufrimiento. A través de la creación, estas mujeres construyen narrativas personales y colectivas que rompen el silencio, evidencian la desigualdad y abren espacios de reflexión social frente a la normalización del abuso.

A lo largo de esta investigación se mantiene una distinción analítica deliberada entre dos conceptos que, aunque empíricamente inseparables, operan en registros distintos. Por violencia de género se entiende la dimensión cultural y estructural, en términos de Galtung que produce, legitima y reproduce las condiciones de dominación patriarcal; es decir el sustrato invisible que hace posible y tolerable la agresión. Por violencia contra la mujer se designan los actos directos y materiales en que esa estructura se concreta: el golpe, el acoso, la violación, el feminicidio. Esta distinción es metodológicamente necesaria porque la tesis analiza simultáneamente el marco que genera la violencia (género) y los actos que la constituyen (contra la mujer), y porque su confusión diluiría la precisión del modelo analítico de Galtung en el que se apoya.

Aporte metodológico: Se consolida una estrategia analítica híbrida que posiciona al diseño y a la alfabetización visual como herramientas políticas y mediadores culturales. Se establece un modelo riguroso que permite transitar del pensamiento invisible (el dolor) a lo visible (la obra) mediante indicadores concretos (sintácticos, cromáticos y espaciales).

Aporte conceptual: Se genera un puente teórico innovador al articular la teoría de las representaciones sociales de Moscovici y Abric con la sociología del conflicto de Johan Galtung, permitiendo entender cómo la creación artística desarticula el núcleo central del orden patriarcal que estructura la violencia de género y que se materializa en actos concretos de violencia contra la mujer.

Aporte empírico: Se documenta, sistematiza y analiza la producción artística de mujeres y colectivas en Morelos, comprobando mediante un acervo visual y testimonial que estas obras van más allá de la "catarsis" subjetiva, fungiendo como verdaderos mecanismos de reparación y denuncia social.

Para sustentar lo anterior, la investigación se apoya en la teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici y en la teoría del núcleo central de Jean-Claude Abric. Asimismo, se incorpora la alfabetización visual de Donis A. Dondis y Roberto Aparici para decodificar el lenguaje de las obras , y se adopta la sociología del conflicto de Johan Galtung, lo que permite vincular las experiencias personales de las artistas con las macro estructuras patriarcales que las condicionan.

El valor fundamental que produce esta investigación radica en su propuesta analítica. Históricamente, el arte elaborado por mujeres vulneradas ha sido relegado a una simple “catarsis” subjetiva. Este trabajo propone una estrategia metodológica híbrida que posiciona al diseño y a la alfabetización visual como mediadores culturales y herramientas políticas.

Se establece un modelo de análisis que permite transitar del pensamiento invisible (el dolor) a lo visible (la obra). Mediante la identificación de indicadores visuales concretos (sintácticos, cromáticos y espaciales), se demuestra científicamente cómo las creadoras objetivan su sentir para desarticular la violencia.

El marco teórico: para sustentar lo anterior, la investigación se apoya en la teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici y en la teoría del núcleo central de Jean Claude Abric, identificando los elementos simbólicos que otorgan coherencia a las producciones artísticas. Se incorpora la alfabetización visual de Donis A. Dondis y Roberto Aparici para decodificar el lenguaje de las obras. Asimismo, se adopta la sociología del conflicto de Johan Galtung con el triángulo de la violencia (directa, estructural y cultural), un modelo análitico que permite vincular las experiencias personales de las artistas con las macro estructuras patriarcales que las condicionan.Para dar respuesta a la pregunta de investigación y cumplir con los objetivos planteados, esta investigación se ha estructurado sistemáticamente en seis capítulo:

Capítulo 1. Establece el planteamiento del problema, los antecedentes de la violencia en México y Morelos, la justificación, así como los objetivos e hipótesis que guían el estudio. El capítulo 2, desarrolla el marco teórico, articulando las representaciones sociales de Moscovici y el núcleo central de Abric, definiendo los conceptos operativos clave de la investigación. El capítulo 3, realiza un recorrido histórico por el arte como mecanismo de denuncia visual, tomando como punto de partida a las mujeres en los exvotos mexicanos, transitando por la obra de Frida Kahlo y culminando en el papel contemporáneo de las colectivas feministas. El capítulo 4, detalla la metodología híbrida cualitativa implementada, explicando las variables, los instrumentos de recolección de testimonios y la estrategia de análisis visual para objetivar el sentir. El capítulo 5, aborda la tipología de la violencia desde la visión de Galtung, el análisis del Violentómetro, la normalización mediática de la agresión y los avances legislativos recientes para la protección de las mujeres frente a la violencia contra las mujeres.

Finalmente, el capítulo 6, presenta los resultados y hallazgos obtenidos del trabajo de campo. A través del análisis visual-discursivo de las obras creadas por las participantes, se comprueba la hipótesis, evidenciando cómo el arte funciona como una herramienta importante de reparación simbólica, transformación emocional y agencia política.

CAPÍTULO. 1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La violencia contra la mujer constituye una de las problemáticas sociales más persistentes y complejas en México, afectando no solo la integridad física, sino también el ámbito emocional, psicológico y simbólico de las mujeres. En el estado de Morelos, esta situación se ha manifestado de manera alarmante, evidenciando la necesidad de visibilizar y comprender las diversas formas en que las mujeres enfrentan y resignifican el dolor derivado de la violencia. Ante este panorama, el arte es utilizado por muchas de ellas como un espacio de resistencia, expresión y reparación emocional.

Las creadoras de arte, desde distintas disciplinas como la pintura, la fotografía, la escritura, transforman sus experiencias personales o colectivas de violencia en discursos visuales y simbólicos que permiten canalizar el sufrimiento, denunciar la injusticia y reconstruir la identidad. Sin embargo, aún existe un vacío en torno a cómo estas mujeres representan su sentir a través del proceso creativo y de qué manera el arte se convierte en una herramienta de resiliencia.

Por ello, esta investigación busca analizar las representaciones artísticas realizadas por mujeres morelenses que han vivido o presenciado violencia, con el fin de comprender cómo el arte opera como un mecanismo reparador del daño emocional y social. El problema central radica en identificar de qué forma la creación artística permite resignificar el dolor y generar procesos de resiliencia, así como visibilizar la violencia desde una perspectiva estética y simbólica. A lo largo de la historia del arte, las producciones realizadas por mujeres han sido sistemáticamente invisibilizadas, subvaloradas o interpretadas bajo una mirada patriarcal que reduce su potencial político, social y simbólico. En contextos marcados por la violencia de género, muchas mujeres han encontrado en el arte una herramienta de resistencia, catarsis y denuncia, convirtiendo sus experiencias personales en representaciones colectivas cargadas de sentido. No obstante, el reconocimiento del arte hecho por mujeres como un medio legítimo para visibilizar y enfrentar las violencias que viven sigue siendo escaso, especialmente cuando esas obras surgen de testimonios íntimos que cuestionan estructuras

sociales profundamente arraigadas. Este problema se vuelve más visible en regiones como el estado de Morelos, donde la violencia hacia las mujeres ha alcanzado cifras alarmantes, y donde la expresión artística de las sujetas políticas se convierte en una forma de narrar lo indecible, romper el silencio y reclamar un lugar en el espacio público.

Bartra (2014), hace un análisis sobre las mujeres creadoras de arte y las diversas aportaciones y estilos de cada obra, algunas utilizan diferentes técnicas y estilos expositivos. Menciona que las obras son realizadas como una oportunidad y deben de verse desde diversos puntos de vista: no sólo como objetos aislados sino como imágenes evidenciando la violencia ejercida en sus diferentes contextos sociales y culturales.

Las obras gráficas realizadas por sujetos políticas, a través de la narrativa visual, denuncian la falta de oportunidades tanto en el arte como en cualquier ámbito. Algunas representan imágenes reivindicativas de sus cuerpos, deseos y placeres vulnerados, así como la expresión de su sexualidad y la pérdida del sentido de pertenencia, donde critican el sexismo, el racismo y la homofobia. Por otro lado, estas obras reflejan el amor, la rebeldía, la fuerza, la valentía, y la identidad femenina, mostrando la capacidad de superación, lo que sugiere que el arte puede ser reparador.

Para comprender la magnitud de este fenómeno, es necesario partir de la definición del arte como "una condición humana consciente de reproducir cosas, construir formas, o expresar unas experiencias que puede deleitar, emocionar, producir choque" (Tatarkiewicz, 2013, p. 67). Bajo esta óptica, el arte no es solo una categoría estética, sino una producción ideológica e identitaria. Como afirma Pollock (2013), el arte es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen y definen visiones particulares del mundo (p.75).

Es por ello que las creadoras morelenses, desde disciplinas como la pintura, la fotografía y la escritura, transforman sus experiencias de violencia en discursos visuales y simbólicos que les permiten canalizar el sufrimiento, denunciar la injusticia y reconstruir su identidad.

Como señala Bartra (2014) en su análisis sobre las mujeres creadoras, estas obras deben estudiarse no como objetos aislados, sino como imágenes que evidencian la violencia ejercida en sus diferentes contextos, reflejando rebeldía, fuerza y capacidad de superación. Las narrativas visuales de estas sujetas políticas denuncian la falta de oportunidades, reivindican sus cuerpos vulnerados y critican estructuras de opresión como el sexismo.

Sin embargo, a lo largo de la historia, las producciones realizadas por mujeres han sido sistemáticamente invisibilizadas, subvaloradas o interpretadas bajo una mirada patriarcal que reduce su potencial político a una simple "catarsis emocional". El reconocimiento del arte hecho por mujeres como un medio legítimo de confrontación sigue siendo escaso. Al respecto, Bartra (2014) expone la doble moral en la legitimación artística: "Parece indudable que si se habla en masculino se legitima al arte popular y si se habla en femenino, tratase de lo que tratase, se le devalúa automáticamente" (p. 29).

> Parece indudable que si se habla en masculino se legitima al arte popular y si se habla en femenino, tratase de lo que tratase, se le devalúa automáticamente. Por eso es que, aunque se haga referencia a pueblos enteros de alfareras como Ocumicho o Patamban (en Michoacán) se habla de los alfareros. Se piensa que se les hace un enorme favor, de la misma manera en que Diego Rivera se refiere a Frida Kahlo como "La pintora más pintor", como un halago mayúsculo, (Bartra, 2014, p. 29).

Es precisamente aquí donde radica el problema central de esta investigación: aún existe un profundo vacío académico en torno a cómo estas mujeres representan su sentir a través del proceso creativo y de qué manera exacta el arte opera como una herramienta medible de resiliencia. Por ello, este trabajo busca analizar estas representaciones para comprender cómo la creación visual funciona, de manera real y comprobable, para resignificar el dolor y reparar el tejido social dañado por los actos que tienen su raíz en las estructuras de la violencia de género.

1.1 ANTECEDENTES

La violencia de género es reconocida por la Organización Mundial de la Salud (OMS) como un problema de salud pública de proporciones epidémicas. Esta problemática permea todos los niveles de la sociedad y está íntimamente relacionada con una cultura donde la mujer es oprimida, invisibilizada y desvalorizada a través de estereotipos y una educación patriarcal.

Las cifras en México reflejan una escalada exponencial. De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), de los 65.5 millones de mujeres en el país, más de 50.5 millones (el 77.1 %) mayores de 15 años han sufrido algún tipo de violencia (psicológica, económica, patrimonial, física, sexual o discriminación). Destacan alarmantemente el abuso físico y sexual generado dentro del propio hogar, siendo la Ciudad de México, Querétaro, el Estado de México, Colima y Aguascalientes las entidades con los índices más altos. Sin embargo, es importante reconocer que mucho antes de que existieran estas estadísticas formales, la violencia contra la mujer ya era una realidad cotidiana sostenida por estructuras de violencia de género. Estos actos no solo lastiman físicamente a las mujeres, sino que durante mucho tiempo también silenció su creatividad y su voz.

Durante siglos, a las mujeres no se les permitió ser artistas, sino que solo se les dejaba participar como modelos o musas en las obras de los hombres. Por eso, hoy el arte es tan importante: porque es la herramienta que ellas usan para dejar de ser invisibles y empezar a contar su propia versión de la realidad.

La mujer en la historia del arte: Durante siglos, a las mujeres no se les permitió ser artistas; solo se les dejaba participar como modelos o musas en las obras de los hombres. El papel de la mujer dentro del arte ha sido una continua evolución en la búsqueda de su propio espacio, aunque a menudo han sido oscurecidas, infravaloradas y opacadas por los hombres. Sus trabajos han pasado desapercibidos en ámbitos como la música, las artesanías, la moda, la pintura, el cine, la fotografía y la literatura. "A partir de los años 60, mujeres artistas que se habían quedado en el camino fueron examinadas y ahora son incluidas y recompensadas por sus contribuciones a la evolución del arte" (Berger, 1972, párr. 5).

Frida Kahlo es quizá el caso más emblemático. Se erigió como la máxima representación del feminismo y la rebeldía del siglo XX. Su obra refleja el sentir del dolor: por un lado, el dolor físico derivado de su discapacidad; por el otro, el dolor emocional provocado por la indiferencia de Diego Rivera. La lucha por la desigualdad que vivió se puede contemplar en cada una de sus obras, que constituyen una gran influencia y un referente del arte y el folclor en México. Hoy, la lucha de las mujeres ha permitido abrir caminos a nuevas generaciones, íconos de la moda, referentes y líderes en cualquier ámbito. Sin embargo, todavía falta mucho para que sean plenamente consideradas y reconocidas como creadoras de arte.

Instituciones y desigualdad estructural: En México, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Centro Nacional de las Artes (CENART) y la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, entre otros, han sido grandes depositarios de muchas obras. En Cuernavaca, Morelos, se encuentran el Centro Morelense de las Artes (CMA) y la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Ambas escuelas son impulsoras de grandes artistas —tanto hombres como mujeres— permitiendo que sus obras trasciendan hacia otras ciudades o países. No obstante, aún existe un largo camino por recorrer, dado que las mujeres continúan enfrentando barreras sistémicas y una evidente falta de oportunidades para visibilizar su obra y expresar su sentir.

Casos concretos de exclusión: Un ejemplo actual de esta desigualdad es el caso de la muralista y grafitera Laura Arredondo, quien fue relegada por la galería Daniela Elbahara en la Ciudad de México. Aunque inicialmente la institución mostró interés en su proyecto —que consistía en reproducir las pintas realizadas durante las marchas del 8M— los organizadores se negaron a remunerar su trabajo. Paradójicamente, la galería terminó

contratando a un artista masculino extranjero para realizar la misma intervención, otorgándole un pago considerable (Flores, 2020).



Ilustración 1. Laura Arredondo, Maga, artista plástica mexicana dedicada al "paste up". Imagen recuperada de: https://corrientealterna.unam.mx/nota/la-doble- lucha-ser-mujeres-y-ser-artistas/

Otro caso controversial ocurrió dentro de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) en 2022: la quema del monumento feminista, una pieza realizada por el artista Hugo Ortiz. Este acto provocó una gran indignación en las mujeres porque, en primer lugar, fue un hombre quien realizó la escultura; en segundo lugar, se interpretó como una burla, ya que a pesar de las denuncias por presuntos abusos dentro de la institución, estas aún no habían sido

escuchadas ni resueltas (Bacaz, 2022). Lamentablemente, estos casos son solo dos ejemplos entre miles que muestran cómo las mujeres son excluidas del ámbito artístico.



Ilustración 2. Quema del monumento feminista UAEM, 2022. Imagen recuperada de: https://www.nacion321.com/estados/estudiantes-de-uaem-queman-monumenta-ante-denuncias-de-acoso/

La respuesta organizada: colectivas y redes de apoyo: Ante esta problemática, algunas mujeres se han organizado en colectivas, grupos y redes de apoyo para expresar su arte. Se han apropiado de los espacios públicos para intervenir y manifestar libremente sus ideas. Ellas mismas se han considerado "artistas defensoras de derechos humanos de las mujeres" y trabajan en conjunto con activistas de varios municipios de Morelos y de otras disciplinas. Estas agrupaciones demuestran que el arte, lejos de ser una actividad individual y aislada, se ha convertido en una herramienta colectiva de denuncia, visibilización y resistencia frente a la violencia de género en Morelos, anticipando el análisis que se desarrollará en el capítulo 3 de esta investigación.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿De qué manera la práctica artística de las mujeres vulneradas en Morelos funciona como un proceso de resiliencia frente a la violencia de género, permitiendo visibilizar la violencia contra la mujer y generar conciencia social?

1.3. HIPÓTESIS

La creación artística funciona como un dispositivo de resiliencia para las mujeres en Morelos que han sido vulneradas por las estructuras de la violencia de género. A través de su obra, estas mujeres creadoras logran procesar los impactos directos de la violencia contra la mujer, transformando el hecho vulnerante en agencia y recuperación de su voz. Asimismo, al compartir estas obras dentro de colectivas y espacios de intervención comunitaria en Morelos, se generan procesos de reparación simbólica que desarticulan el silencio impuesto y crean conciencia social.

1.4 OBJETIVO GENERAL

Explicar el impacto de la vida y de las obras artísticas realizadas por mujeres en Morelos que han sufrido algún tipo de violencia, con el fin de generar conciencia contra la violencia de género.

1.5 OBJETIVOS PARTICULARES

1. Describir el proceso de resiliencia y las experiencias sobre la violencia contra la mujer y las estructuras de violencia de género que la originan a través de las obras realizadas por mujeres en Morelos.

2. Analizar desde la semiología las obras artísticas de mujeres vulneradas en Morelos.

3. Comprender de qué manera la realización de estas obras artísticas les permite procesar y canalizar el dolor a las mujeres que han enfrentado violencia en Morelos.

Este objetivo particular atiende la dimensión interna del proceso, el mecanismo psicosimbólico mediante el cual la creación permite canalizar el dolor, mientras que el objetivo general, se enfoca en la dimensión externa: el impacto social, la visibilización y la generación de conciencia colectiva. Ambas dimensiones se desarrollan de forma diferenciada en el capítulo 6 y en las conclusiones.

4. Divulgar la vida y obra de las mujeres creadoras y personas vulneradas en Morelos.
5. Encontrar los elementos nucleares y diferenciarlos de los periféricos de la representación social de la violencia de género en mujeres de Morelos.

1.6 JUSTIFICACIÓN

Desde la práctica profesional en el diseño editorial, se ha trabajado en conjunto con diversas mujeres en la realización de piezas como catálogos, cómics y libros orientados a exponer la violencia contra la mujer. Proyectos como Mujer en la balanza, Silencio de una niñez y Calendario Vicario han permitido entablar una relación directa con víctimas y agrupaciones como la Colectiva de amorosas madres contra la violencia vicaria (Cam Cai), el Frente Nacional contra violencia vicaria, Camino a casa y Verde Violeta. Estos trabajos colaborativos surgieron de la urgencia de compartir el sentir diario de las mujeres, invitando a la reflexión para que la sociedad y las autoridades generen conciencia y legislaciones que les garanticen una vida libre de violencia.

A partir de este acercamiento, la presente investigación se justifica ante la necesidad de documentar y problematizar los procesos de reparación frente a la violencia contra la mujer en Morelos. El propósito es visibilizar cómo estas creadoras plasman su sentir a través del arte, buscando erradicar la intolerancia, la antipatía y la negligencia institucional. No se trata únicamente de afirmar desde la subjetividad que el arte "sana", sino de demostrar de manera comprobable cómo la creación estética funciona como un mecanismo de reconstrucción identitaria y resiliencia.

Las obras gráficas elaboradas por estas mujeres no son simples objetos de catarsis personal; constituyen contribuciones fundamentales al campo de los estudios de la imagen y de género

desde una perspectiva feminista. Por ello, este estudio no se limitará a mostrar las piezas de forma documental, sino que expondrá el impacto de los discursos visuales que denuncian los abusos y el proceso mediante el cual las creadoras transitan hacia la recuperación de su agencia. El aporte principal de esta tesis radica en proponer una estrategia analítica que transita del pensamiento invisible al visible, posicionando al diseño gráfico como un mediador cultural, un constructor de discursos y una herramienta política capaz de desarticular científicamente la normalización de la violencia estructural.

1.7 DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Para garantizar la viabilidad, profundidad y el rigor analítico que exige el presente estudio, la investigación se ha estructurado a partir de las siguientes delimitaciones:

Delimitación espacial (Geográfica): El estudio se circunscribe al estado de Morelos, México, focalizando el trabajo de campo en Cuernavaca y sus municipios conurbados. Se eligió esta región debido a las alarmantes cifras de violencia de género que presenta la entidad , lo cual ha detonado una fuerte movilización de colectivas feministas y redes de mujeres. Específicamente, la interacción se llevará a cabo en espacios seguros de creación artística, refugios, centros culturales independientes y zonas de intervención pública donde estas colectivas convergen.

Delimitación temporal: El trabajo de campo que comprende el contacto con las colectivas, la recolección de testimonios, la aplicación de entrevistas semiestructuradas y la realización de talleres de creación artística, se llevará a cabo durante el periodo comprendido entre los años 2024 y 2025. Este recorte temporal permite capturar las dinámicas contemporáneas de resistencia visual y la respuesta actual de las mujeres frente a la violencia institucional y estructural reciente.

Delimitación poblacional (Sujetos de estudio): La investigación se enfocará exclusivamente en mujeres mayores de edad (en un rango aproximado de 18 a 68 años) radicadas en la región delimitada. El criterio de inclusión principal es que hayan experimentado algún tipo de violencia de género (física, psicológica, vicaria,

institucional, entre otras) y que utilicen el arte ya sea visual, plástico, literario o audiovisual, como mecanismo de resiliencia y expresión. La muestra contempla tanto a mujeres con formación artística académica como a creadoras empíricas , priorizando siempre la participación informada y estrictamente voluntaria bajo protocolos de cuidado ético.

Delimitación teórica y disciplinar: El fenómeno se abordará desde la intersección de los Estudios de Cultura Visual, la Sociología del Conflicto y la Teoría Feminista. El análisis no pretende abarcar diagnósticos clínicos ni terapias psicológicas formales; su alcance se limita a la decodificación del arte como dispositivo político y de reparación simbólica. Para ello, se utilizarán exclusivamente los marcos de la Teoría de las Representaciones Sociales (Moscovici y Abric) , el Triángulo de la Violencia (Galtung) , y los fundamentos de la alfabetización visual y la estética política.

Delimitación metodológica: El diseño de la investigación se restringe a un enfoque cualitativo de carácter híbrido y fenomenológico. No se busca la representatividad estadística ni la cuantificación masiva de víctimas, sino la profundidad en el análisis de casos específicos mediante la estrategia de transitar "de lo invisible a lo visible", evaluando indicadores visuales (sintácticos, cromáticos, semánticos) y discursivos en la obra de las creadoras seleccionadas.

CAPÍTULO. 2 MARCO TEÓRICO

La presente investigación se fundamenta en distintos enfoques teóricos que permiten analizar el papel del arte como medio de expresión del sentir en mujeres que han vivido situaciones de violencia. En este marco, se abordan los aportes de la teoría de las representaciones sociales, los estudios visuales y la pedagogía crítica del arte, con el fin de comprender cómo las experiencias individuales y colectivas se simbolizan y resignifican a través de procesos creativos.

En términos sencillos, la representación consiste en exponer o recrear algo mediante símbolos, imágenes u otros métodos que comuniquen su noción, sea concreta o abstracta. Por ejemplo, el "sentir" de las mujeres violentadas se traduce simbólicamente en imágenes, narrativas visuales o gestos artísticos. Sus emociones y experiencias personales no se quedan en lo privado, sino que se representan a través de formas artísticas (exvotos, pinturas, bordados, performance, etc.). En el ámbito artístico, la representación implica la presentación de ideas o sensaciones mediante la pintura, la escultura, la música, la literatura, el teatro y otros medios creativos. En el ámbito académico, la representación alude a la exposición de conceptos o datos de modo comprensible para otros.

Partiendo de ahí, es necesario comprender la complejidad de la representación social. Al representar la violencia, aunque se trate de una experiencia individual, esta representación gráfica atraviesa el espectro social, pues las autoras existen dentro de la sociedad y no de manera aislada. El sentir individual de cada mujer —su dolor, miedo, rabia o resistencia— al ser plasmado en su obra, se vuelve parte de una representación social compartida. El arte actúa como mediador entre la vivencia personal y el imaginario colectivo sobre la violencia de género. Y aun cuando se pensaría que padecieron violencia en la privacidad de sus hogares, la concepción misma de violencia es una representación social abstracta.

Para explicar estos conceptos es conveniente empezar por el trabajo de Serge Moscovici (1979), en el cual el autor señala: "Para nosotros, la representación no es una instancia

intermediaria, sino un proceso que hace que el concepto y la percepción de algún modo sean intercambiables, porque se engendran recíprocamente" (Moscovici, 1979, párr. 3).

2.1 MOSCOVICI: LA TEORÍA DE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL

La teoría de la representación social, propuesta por Moscovici en 1961 desde los estudios del psicoanálisis, se ha convertido en un marco conceptual fundamental para comprender la construcción del conocimiento social. Esta teoría examina cómo los grupos sociales elaboran y comparten significados sobre fenómenos específicos, influyendo en sus percepciones y comportamientos. Ello permite analizar cómo las mujeres nombran, resignifican y comunican sus experiencias de violencia a través de códigos culturales y sociales compartidos, construyendo sentidos colectivos sobre lo que implica ser violentada, resistir o sanar. En el contexto de la violencia de género, esta teoría posibilita analizar cómo se configuran las creencias, actitudes y prácticas relacionadas con dicha problemática en diferentes sociedades y culturas.

La teoría de la representación social de Moscovici surge como una evolución del concepto de representación colectiva propuesto por Émile Durkheim, quien concebía estas representaciones como estructuras mentales compartidas por una sociedad que reflejan su moral, normas y creencias. Moscovici amplía esta idea para enfatizar la dinámica de construcción del conocimiento dentro de los grupos sociales y explicar cómo este conocimiento moldea la realidad social. Así, de acuerdo con esta perspectiva, las representaciones sociales emergen mediante procesos de comunicación e interacción social, desempeñando un papel clave en la regulación de comportamientos y en la conformación de identidades.

Por ello, las representaciones sociales de la violencia de género están fuertemente influenciadas por factores históricos, culturales y sociales que permiten tanto la legitimación como el cuestionamiento de determinadas prácticas. Estas representaciones contribuyen a la reproducción de estereotipos y roles de género que normalizan la violencia. Por el contrario,

un uso adecuado de dichas representaciones puede fomentar un cambio social al visibilizar sus efectos y promover la equidad de género.

Este modelo de Moscovici es retomado por Abric (2001), quien analiza el metaconcepto de representación social, situado en una esfera mayor a la simple representación gráfica. En el trabajo de Abric se explica de manera más extensa pero clara:

> La teoría de las representaciones plantea que no hay distinción alguna entre los universos exterior e interior del individuo (o del grupo). El sujeto y el objeto no son fundamentalmente distintos" (Moscovici, 1969, p.9). Dicho de otro modo: el estímulo y la respuesta son indisociables. Se forman en conjunto. Estrictamente, una respuesta no es una reacción a un estímulo; está hasta cierto punto en el origen de este. Es decir, en gran parte el estímulo es determinado por la respuesta. Si un individuo (o un grupo) expresa una opinión respecto a un objeto o situación, dicha opinión es constitutiva del objeto, lo determina. El objeto reconstruido resulta consistente con el sistema de evaluación del individuo. Por sí mismo, un objeto no existe; existe para un individuo o un grupo y en relación con ellos (Abric et al., 2001, p.12).

En otras palabras, la representación social de la violencia de género engloba las opiniones, creencias, vivencias y acciones consideradas como violencia de género. Esto se debe a que dicha representación permite que todos los miembros de la sociedad entiendan de qué se habla, pues las opiniones o vivencias individuales son sólo una fracción de esa imagen mental compartida. Por ejemplo, cuando una mujer crea una obra sobre su experiencia, no solo representa un hecho vivido, sino que también constituye y redefine el fenómeno (violencia de género, resistencia femenina, sanación colectiva) desde su sentir. Su representación artística transforma la manera en que el fenómeno es percibido. Por lo tanto, cuando las autoras de este estudio plasman sus experiencias de violencia, lo hacen con toda la carga que la violencia de género tiene como representación social.

De esta manera se comprueba que la representación expresa una relación con el objeto y desempeña un papel en la génesis de esta relación. En la teoría de Abric, el aspecto perceptivo implica la presencia del objeto; el aspecto conceptual implica su ausencia. Desde el punto de vista del concepto, la presencia del objeto es inútil; desde el punto de vista de la percepción, su ausencia es imposible. La representación mantiene esta oposición y se desarrolla a partir de ella: representa un ser, una cualidad, a la conciencia; es decir, las presenta una vez más, las actualiza a pesar de su ausencia. Al mismo tiempo, las aleja de su contexto material para que el concepto pueda intervenir y modelarlas. (Moscovici, 1979)

Gracias a la representación social de la violencia de género, las autoras pueden entender que lo vivido se encuentra dentro de esta categoría. Es en la relación que establecen con esta representación y las tensiones entre la percepción de sus vivencias y el concepto mismo donde pueden reaccionar y actuar ante sus experiencias. Dicho de otra forma, la representación social de la violencia de género les otorga una categoría para asignar sus experiencias sufridas y su obra gráfica. Por ejemplo: una mujer sufre agresiones por parte de su pareja; al reconocer que esto se denomina violencia de género, comprende que su situación no es un caso aislado, que no está sola y que, si otras mujeres han encontrado una salida, ella también puede hacerlo.

> Toda representación es una forma de visión global y unitaria de un objeto y de un sujeto. Esta representación reestructura la realidad para permitir la integración de las características objetivas del objeto, las experiencias anteriores del sujeto y su sistema de normas y actitudes. Esto permite definir la representación como una visión funcional del mundo que confiere sentido a las conductas, permite entender la realidad mediante un sistema de referencias propio y define un lugar para sí. (Abric et al., 2001, p.12)

Como lo plantea Moscovici (1979), las representaciones sociales se configuran como formas de conocimiento que permiten a los individuos comprender fenómenos complejos desde sus propios marcos de experiencia. En este sentido, las obras de las autoras no solo reflejan

vivencias, sino que también participan activamente en la construcción social de la violencia de género, generando significados compartidos que inciden en la percepción colectiva.

> El análisis de las funciones de las representaciones sociales demuestra que son indispensables para comprender la dinámica social. La representación es informativa y explicativa de la naturaleza de los lazos sociales (intra e intergrupos) y de las relaciones de los individuos con su entorno. Por ello es un elemento esencial para comprender los determinantes de los comportamientos y las prácticas sociales. A través de sus funciones —elaboración de un sentido común, construcción de la identidad social, generación de expectativas y anticipaciones— está en el origen de las prácticas sociales. Por sus funciones justificadoras, adaptadoras y de diferenciación social, depende de las circunstancias exteriores y de las prácticas mismas, siendo modulada o inducida por estas. (Abric et al., 2001, p.17)

Para ejemplificar lo anterior, puede tomarse la violencia de género como una representación social. Toda la sociedad comprende qué es este fenómeno, pero dentro de la dinámica social existen diferentes grupos que reaccionan de manera distinta ante él. En primer lugar, se encuentran los agresores y las mujeres vulneradas, quienes están más cerca del fenómeno porque lo han experimentado directamente, aunque de formas radicalmente opuestas. Aunque no se reconozcan a sí mismos como un grupo social, los agresores poseen un conjunto de opiniones y experiencias que justifican o incluso legitiman, al menos para ellos mismos, la violencia de género. Por su parte, las mujeres vulneradas —aunque tampoco se reconozcan necesariamente como un grupo social— también tienen sus experiencias y opiniones. Aquí se distinguen dos grandes grupos: las que aceptan y normalizan la violencia de género, y las que la resisten y se oponen. Pero estos no son los únicos grupos en la sociedad. Existen legisladores, jueces, intelectuales y el público general, cada uno de los cuales —tanto como individuos y como grupos sociales— aportan opiniones y experiencias que alimentan el colectivo de la representación social de la violencia de género. De esta manera, toda la sociedad participa en la creación, el sostén y la transformación de esta representación social.

Por esta razón, al adentrarse en el estudio de la violencia de género, es necesario comprender cómo su representación social permea todos los niveles de la sociedad y determina el marco de acción para los diferentes actores sociales y sus reacciones ante ella.

Ahora bien, como se mencionó antes, existen tensiones dentro de la representación de la violencia de género. Esto significa que, en los diferentes estratos sociales, se producen reacciones distintas hacia ella. En algunos estratos, la violencia es aceptada o vista como algo inevitable que debe ser soportado; mientras que en otros es algo repudiable que debe ser combatido. Pero aun cuando existen estos puntos de tensión, persiste un punto en común que permite la comunicación sobre estas experiencias entre distintos subconjuntos sociales. Es decir, cuando se menciona "violencia de género" en las noticias, las personas tienen una imagen mental más o menos homogénea de lo que el comentarista está diciendo. Algunos individuos pensarán que las mujeres lo merecen, otros condenarán a los agresores, otros actuarán con indiferencia, pero todos entienden a qué se refiere la nota.

Esta tensión se debe a que, dentro de las representaciones sociales, existen diversos elementos que interactúan —en ocasiones en oposición entre ellos— para conformar la representación del objeto mismo. Por ejemplo, en la violencia de género intervienen tres elementos: el agresor, la mujer vulnerada y un acto de violencia. Algunos miembros de la sociedad dirán que existen ciertos parámetros que justifican este acto (por ejemplo, una infidelidad). Otros sostendrán que no existe justificación alguna. Algunas opiniones asignan distintos grados de intensidad a la violencia, unos justificados y otros injustificados. Todos estos elementos coexisten dentro de la representación social de la violencia de género. Algunos se oponen entre sí, otros tienen un carácter complementario, otros niegan elementos, pero todos forman parte de dicha representación.

2.2 EL NÚCLEO CENTRAL EN LA TEORÍA DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DE ABRIC.

Para tratar de entender este fenómeno y la forma en que afecta a la representación social en el caso de la violencia de género, se analiza la propuesta teórica de Jean-Claude Abric,

expuesta en el capítulo 1 del libro *Prácticas sociales y representaciones* (1994). Abric explica su hipótesis sobre las representaciones sociales, las cuales, según él, se componen de un elemento nuclear y varios elementos periféricos que otorgan flexibilidad a la representación y cumplen diversas funciones.

> Por un lado, se encuentra el núcleo central. Abric (2001) lo representa de la siguiente manera:
> Todos los autores después de Moscovici están de acuerdo con esta definición de la representación como conjunto organizado, pero nosotros hemos avanzado (cf. Abric, 1976) una hipótesis respecto de esta organización interna: la hipótesis llamada del núcleo central, que puede ser formulada en estos términos: la organización de una representación presenta una modalidad particular, específica: no únicamente los elementos de la representación son jerarquizados, sino además toda representación está organizada alrededor de un núcleo central, constituido por uno o varios elementos que dan su significación a la representación (Abric et al., 2001, p.18).

Además, según Abric, entender el núcleo es esencial para comprender la representación.

> La identificación del núcleo central es igualmente determinante para conocer el objeto mismo de la representación, en el sentido en que, como le gusta formular a Claude Flament, 'una de las cuestiones importantes no es tanto estudiar la representación de un objeto como saber permanentemente cuál es el objeto de la representación'" (Abric et al., 2001, p.22).

Por su parte, el núcleo central es:

> El elemento esencial de toda representación constituida... puede, de algún modo, ir más allá del simple marco del objeto de la representación para encontrar directamente su origen en valores que lo superan, y que no necesitan aspectos figurativos, esquematización ni concreción (Abric et al., 2001, p.20).

Así, el núcleo es el elemento que debe ser identificado dentro de cada representación para poder comprenderla. Es el elemento central alrededor del cual giran los elementos periféricos y da sentido a la representación misma; además, es la parte de la representación social sin la cual esta imagen carece de forma. Como hipótesis temprana, es posible admitir que los elementos centrales de la representación de la violencia de género son al menos el acto violento, la mujer vulnerada y el agresor. Cabe preguntarse si existen otros elementos que pertenezcan al núcleo o si solo son esos tres.

Ahora bien, si el núcleo es el elemento central, ¿qué implica esto y cuáles son su función e importancia? Abric comienza a esclarecer al plantear las funciones que lo caracterizan.

El núcleo central de una representación garantiza dos funciones esenciales:

> **Función generadora:** es el elemento mediante el cual se crea y transforma la significación de los otros elementos constitutivos de la representación. Es por su conducto que estos elementos toman sentido y valor.
> **Función organizadora:** es el núcleo central el que determina la naturaleza de los lazos que unen los elementos de la representación. Es, en este sentido, el elemento unificador y estabilizador de la representación (Abric et al., 2001, p.20).

En otras palabras, el núcleo genera la representación y da sentido a los demás elementos que la conforman. Es lo que más resiste al cambio dentro de la maleabilidad de las representaciones, pues si llegase a mutar, la representación misma sería algo completamente distinto. Esto refuerza la idea de que, en el caso de la violencia de género, los elementos nucleares son el acto violento, la mujer vulnerada y el agresor, ya que la ausencia de cualquiera de ellos negaría la existencia de la violencia de género.
Además, la importancia del núcleo es tal que, sin identificarlo, el estudio de la representación resulta irrelevante, pues de ahí parte el análisis de los demás elementos y las relaciones existentes dentro de la conformación de la representación.

> La simple identificación del contenido de una representación es pues insuficiente para reconocerla y especificarla. Es la organización de ese contenido la que es esencial; dos representaciones definidas por un mismo contenido pueden ser radicalmente diferentes si la organización de ese contenido, y luego la centralidad de ciertos elementos, es distinta" (Abric et al., 2001, p.21).

Es decir, tener a una víctima, un agresor y un acto violento no es suficiente para hablar de violencia de género, porque esos mismos elementos podrían referirse a un acto terrorista entre naciones, al bombardeo de hospitales civiles en un conflicto bélico o a una simple riña entre vecinos.

Es decir, pese a estar presentes los elementos que hasta el momento hemos identificado como centrales, la relación que existe entre ellos y sus relaciones dentro de la representación no son las mismas. Esto quiere decir que o estos no son los elementos nucleares de la representación social de la violencia de género o aún falta encontrar otros elementos que también son nucleares.

Sobre los elementos periféricos, Abric (2001) señala:

> Los elementos periféricos se organizan alrededor del núcleo central. Están en relación directa con él, es decir que su presencia, su ponderación, su valor y su función están determinados por el núcleo. Constituyen lo esencial del contenido de la representación, su lado más accesible, pero también lo más vivo y concreto. Abarcan informaciones retenidas, seleccionadas e interpretadas, juicios formulados respecto del objeto y su entorno, estereotipos y creencias. Estos elementos están jerarquizados, es decir que pueden estar más o menos cercanos a los elementos centrales: próximos al núcleo, desempeñan un papel importante en la concreción del significado de la representación; más distantes de él, ilustran, aclaran y justifican esta significación. Los elementos centrales constituyen la clave de bóveda de la representación; los elementos periféricos desempeñan también un papel esencial: constituyen la interfaz entre el núcleo central y

> la situación concreta en la que se elabora o funciona la representación (Abric et al., 2001, p.23).

Los elementos periféricos complementan y enriquecen el núcleo central de la representación social. Mientras que el núcleo central es el conjunto de creencias y valores fundamentales que dan estructura a la representación y suelen ser compartidos por la mayoría de los miembros de un grupo social, los elementos periféricos son más flexibles y pueden variar más fácilmente según las circunstancias, los contextos o quien los expresa.

Por ello, los elementos periféricos son importantes, ya que permiten la adaptación de la representación social a diferentes situaciones sin alterar su estructura básica. Además, pueden incluir detalles, matices o aspectos no esenciales para el núcleo central, pero que contribuyen a su comprensión y aplicación en diversos contextos.

Así, los elementos periféricos están supeditados al núcleo, pero al mismo tiempo permiten entrar en contacto, comprender y apropiarse de la representación. Incluyen opiniones, juicios y prejuicios que juzgan y son parte de la representación, así como de la relación personal y social hacia ella. Además, los elementos periféricos tienen su propia jerarquía y funciones dentro de la representación: concreción, regulación y defensa. Algunos elementos cumplen una sola función, mientras que otros realizan varias.

> **Función de concreción:** directamente dependientes del contexto, resultan del anclaje de la representación en la realidad y permiten revestirla en términos concretos, comprensibles y transmisibles de inmediato. Integran los elementos de la situación en la que la representación se produce, hablan del presente y de lo vivido del sujeto (Abric et al., 2001, p.24).

En otras palabras, los elementos que cumplen esta función permite relacionarse de manera directa con la representación y establecer un vínculo que acerca a comprenderla desde la experiencia propia. En el caso de esta investigación, se pueden mencionar las anécdotas tanto

vividas como escuchadas, relacionadas con la violencia de género; aquello que permite decir: "sí, sé lo que es".

> **Función de regulación:** al ser más flexibles que los elementos centrales, los elementos periféricos desempeñan un papel esencial en la adaptación de la representación a las evoluciones del contexto. Puede integrarse a la periferia de la representación información nueva o transformaciones del entorno. Elementos susceptibles de poner en duda los fundamentos de la representación pueden ser integrados, ya sea otorgándoles un estatuto menor o reinterpretándolos en el sentido de la significación central. Frente a la estabilidad del núcleo central, constituyen el aspecto móvil y evolutivo de la representación (Abric et al., 2001, p.24).

Los elementos que cumplen esta función permiten que la representación sea lo suficientemente flexible para que diferentes sectores sociales o un mismo sector a lo largo del tiempo, puedan utilizar la misma representación sin caer en contradicciones. Esto se debe a que la representación es capaz de absorber elementos que entran en conflicto, utilizándolos como argumentos propios que refuerzan su identidad. Un ejemplo de ello es la transformación que ha sufrido la representación social de la violencia de género en los últimos diez años, donde coexisten elementos nuevos como el movimiento #MeToo o la discusión sobre el conservadurismo de Britney Spears, junto con la popularidad de podcasts machistas sobre el "papel del hombre" o los sitios donde se comparten imágenes privadas de exnovias (los famosos "packs"). Todos estos elementos, pese a ser en ocasiones contradictorios o estar en abierta oposición, nutren el discurso, el diálogo y, finalmente, la imagen mental que llamamos representación social de la violencia de género.

> **Función de defensa:** el núcleo central de una representación como se ha señalado resiste al cambio, pues su transformación ocasiona un trastorno completo. Por tanto, el sistema periférico funciona como sistema de defensa de la representación. Constituye lo que Flament (1987) llama su "parachoques". La transformación de una representación se opera, en la mayoría de los casos, mediante la transformación de sus elementos periféricos: cambio de ponderación, interpretaciones nuevas, deformaciones funcionales

> defensivas e integración condicional de elementos contradictorios. Es en el sistema periférico donde las contradicciones pueden aparecer y sostenerse (Abric et al., 2001, p.24).

Cuando los elementos que cumplen una función reguladora no son suficientemente efectivos, entran en acción los que actúan como defensa. Estos son capaces de absorber los embates de críticas, interpretaciones diferentes e incluso cambios de paradigma, manteniendo intacto el núcleo de la representación. Como ya se ha mencionado, algunos elementos cumplen diversas funciones. Tal es el caso del movimiento #MeToo o las marchas del Día Internacional de la Mujer, que cumplen esta función junto con elementos opuestos como los sitios web para compartir imágenes de exnovias. Todos estos elementos traen consigo un diálogo social que, a final de cuentas, se absorbe como parte de la representación social de la violencia de género.

En términos más simples, las representaciones sociales, de acuerdo con Abric, se componen de la siguiente manera:

Núcleo Central:

• Constituye la parte estable y estructurante de la representación.
• Determina su significado y organización interna.
• Deriva de la historia, cultura y valores fundamentales del grupo.
• Se resiste al cambio y actúa como marco de referencia para interpretar la realidad.

Sistema Periférico:

• Es más flexible y abierto a modificaciones.
• Permite la adaptación a contextos específicos y a las experiencias individuales.
• Funciona como intermediario entre la estructura central y la realidad social, asegurando la estabilidad del núcleo central.

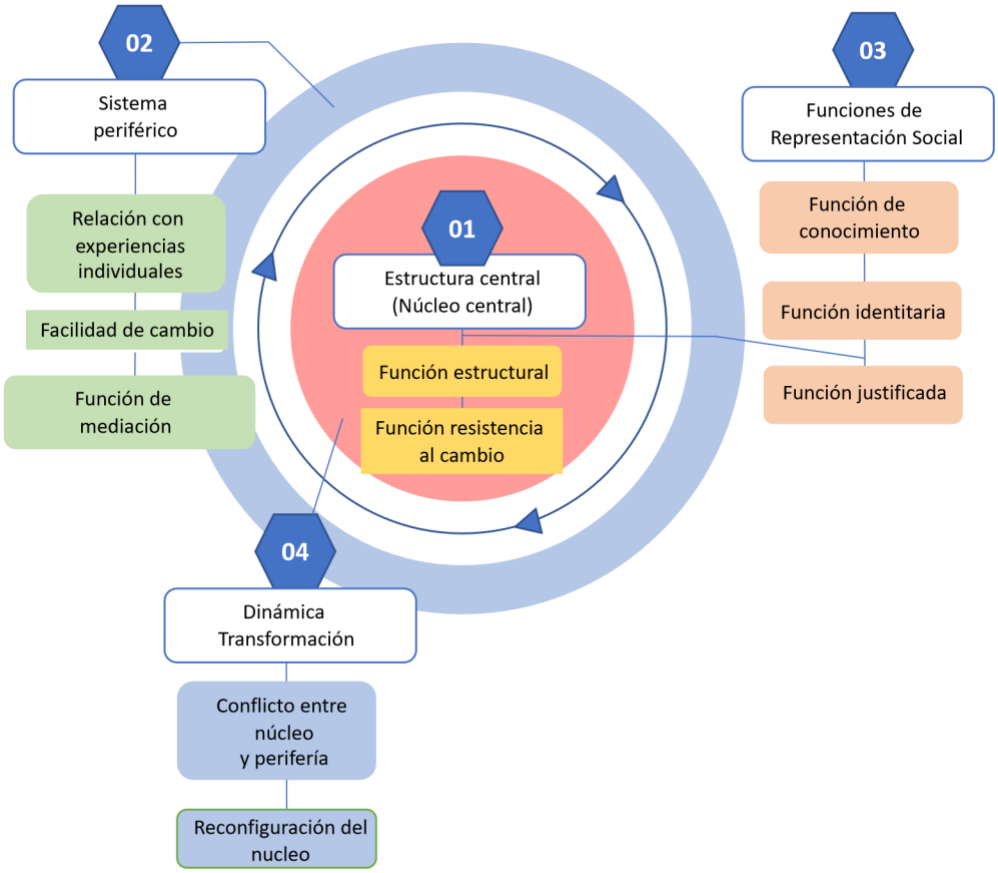


Ilustración 3. Esquema de Representaciones sociales de acuerdo con la teoría de Abric. Elaboración propia.

Así, en la relación entre núcleo central y sistema periférico, el primero proporciona cohesión y continuidad a la representación social, mientras que el sistema periférico facilita su evolución y adaptación a nuevas condiciones, lo cual permite que las representaciones sociales sean, al mismo tiempo, estables y dinámicas. Comprender esta dinámica permite analizar cómo se construyen y transforman las creencias colectivas en diferentes contextos.

Por ello, en los elementos periféricos de la representación social de la violencia de género se pueden identificar, en primera instancia, los límites, las justificaciones, los grados de violencia, la legislación, las movilizaciones sociales, las colectivas, los llamados internacionales, los usos y costumbres, y las representaciones mediáticas. La lista es aún mucho más extensa. Un hecho central para esta investigación es que las representaciones

gráficas de las autoras (objeto de este estudio), son elementos periféricos de dicha representación social.

Como se observa en la Ilustración 3, estructurar la violencia de género bajo un modelo radial permite visualizar la dinámica de poder que la sostiene. En el Núcleo Central se ubica la base inamovible de la representación: la existencia de una mujer vulnerada, un agresor y un acto violento sostenidos por la estructura patriarcal. Si este núcleo desaparece, la representación de la violencia de género dejaría de existir. Por otro lado, en el Sistema Periférico orbitan los elementos dinámicos que interactúan diariamente con la sociedad: las leyes, la representación en los medios, la normalización cultural y, fundamentalmente para esta investigación, las resistencias, marchas y colectivas. Este anillo periférico funciona como el campo de batalla discursivo donde las mujeres creadoras insertan su arte para desafiar y desarticular el núcleo violento.

Ahora bien, mientras que la teoría de Abric resulta fundamental para entender cómo se construye mental y socialmente el concepto de la violencia, es necesario incluir esta representación a la forma en que el daño se materializa y ejecuta en la vida real. Es aquí donde este modelo cognitivo se entrelaza de manera directa con la sociología del conflicto, específicamente con el Triángulo de la Violencia de Johan Galtung (el cual será profundizado en el Capítulo 5 de esta investigación).

La conexión teórica entre ambos diagramas se complementa: el Núcleo Central de Abric (el acto violento visible) equivale a la Violencia Directa de Galtung (el golpe, el insulto, el feminicidio). El Sistema Periférico de Abric (las justificaciones sociales, la impunidad legal y los medios de comunicación) corresponde exactamente a la Violencia Estructural y Cultural de Galtung. Al cruzar ambos esquemas, la presente investigación demuestra teóricamente por qué el arte de las mujeres vulneradas es tan poderoso: al crear obras (exvotos, murales, carteles) que denuncian la violencia, las artistas están atacando simultáneamente la violencia cultural de Galtung y modificando el sistema periférico de Abric, transformando así la representación social compartida y frenando la normalización del abuso.

2.3 LA IMPORTANCIA DE ESTOS ESQUEMAS EN EL FUNCIONAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN RESULTA DE TRES FUNCIONES QUE LES ASIGNA.

Los elementos periféricos son, en primer lugar, prescriptores de comportamientos y tomas de posición del sujeto. Indican lo que es normal hacer o decir en una situación dada, teniendo en cuenta la significación y la finalidad de esa situación. Permiten así orientar inmediatamente la acción o las reacciones de los sujetos, sin necesidad de recurrir a las significaciones centrales.

En segundo lugar, permiten una modulación personalizada de las representaciones y de las conductas asociadas a ellas. Una representación única (organizada alrededor de un núcleo central), puede dar lugar a diferencias aparentes relacionadas con la apropiación individual o con contextos específicos. Estas diferencias se traducen en sistemas periféricos y, eventualmente, en comportamientos relativamente diferentes, siempre que sean compatibles con un mismo núcleo central. "Finalmente, los esquemas periféricos protegen el núcleo central en caso de necesidad. Aquí se encuentra la función de defensa ya mencionada (Abric et al., 2001, p.25)".

En otras palabras, estos elementos permiten al individuo y, por tanto, a los grupos sociales en su conjunto, actuar en relación con la representación, tanto de manera general como en cada situación específica. Para ilustrarlo, considere el siguiente ejemplo: si a un individuo lo entrevistan en un evento de concientización sobre la violencia de género, probablemente afirmará que es lo más horrible del mundo, aunque esa misma noche regrese a casa para golpear a su pareja. En cambio, si se encuentra en un grupo social (por ejemplo, con sus compañeros de trabajo) donde todos presumen las golpizas que "les han tenido que propinar" a sus parejas, aunque jamás lo haya hecho, afirmará lo mismo para no ser excluido del círculo social. Del mismo modo, sus opiniones sobre noticias recientes acerca de la violencia de género variarán no sólo según su idea personal, sino también según el contexto social en el que se genere el diálogo.

Este fenómeno evidencia cómo los elementos periféricos permiten la modulación contextual de la representación, adaptando el discurso y el comportamiento a las expectativas del entorno sin que ello implique necesariamente un cambio en las creencias profundas del individuo.

En el caso específico de la violencia de género, algunos elementos periféricos que pueden identificarse son:

• **Límites y justificaciones**	Representados en las formas en que la sociedad normaliza o minimiza la violencia de género, incluyendo frases como "es un problema de pareja" o "no es tan grave".
• **Grados de violencia**	La percepción de qué actos se consideran violencia de género varía, desde el acoso callejero hasta el feminicidio.
• **Legislación y políticas públicas**	Leyes, normas y mecanismos de protección existentes para la atención de víctimas.
• **Movilizaciones y activismo**	Respuesta social a la violencia de género, como marchas feministas o movimientos en redes sociales.
• **Colectivas y organizaciones**	Grupos que luchan contra la violencia de género y generan discursos específicos.
• **Usos y costumbres**	Elementos culturales y tradicionales que refuerzan o desafían las representaciones de género y violencia.
• **Representaciones mediáticas**	Cine, televisión y literatura que representan la violencia de género e influyen en la percepción pública.
• **Relatos personales y testimonios**	Experiencias concretas que contextualizan la representación de la violencia de género a través de historias de mujeres vulneradas o sobrevivientes.
• **Normas de género y roles sociales**	Expectativas impuestas sobre el comportamiento de cada género y su relación con la violencia.

Tabla 1. Elementos periféricos de la representación social de la violencia de género. Elaboración propia

Mapa Radial: Elementos de la violencia de género

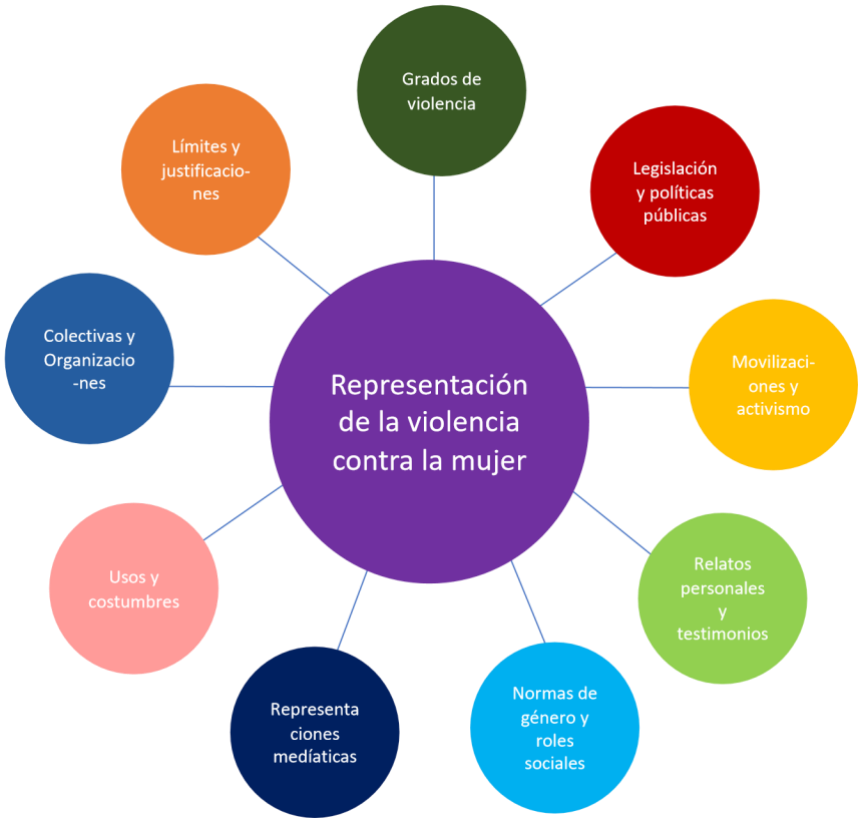


Ilustración 4. Mapa Radial: Elementos de la violencia de género: Imagen propia

Estos elementos periféricos no sólo permiten que la representación social de la violencia de género sea comprensible y transmisible en diversos contextos, sino que también facilitan su evolución. Por ejemplo, mientras que en años anteriores la violencia de género se consideraba un problema que debía tratarse en el ámbito privado, hoy es vista como una cuestión de derechos humanos, gracias a la transformación de algunos de estos elementos periféricos.

Esto plantea uno de los principales desafíos de esta investigación: ¿cómo asegurar que las respuestas sean honestas? Quienes han normalizado la violencia contra la mujer pueden tener dificultades para reconocer explícitamente en una entrevista o encuesta, por lo que obtener

testimonios directos resulta complicado. Sin embargo, más allá de las declaraciones explícitas, la honestidad puede manifestarse en la recurrencia de ciertos patrones, en la coincidencia de temáticas y en la construcción de categorías comunes dentro de sus obras. Así, el análisis de estos elementos permitirá identificar cómo la violencia de género atraviesa sus experiencias y expresiones artísticas.

Con esta breve descripción del funcionamiento de la representación desde la teoría de las representaciones sociales, se puede observar el valor que tiene para esta investigación. Al entender cuál es el núcleo de la representación de la violencia de género y cuáles son los elementos periféricos que la componen, es posible comprender cómo por un lado, los diferentes actores sociales y, por el otro, cada una de las artistas como individuo caracterizan, adaptan y manifiestan dicha representación. Ello puede ofrecer, al menos, algunos indicios de cómo la sociedad evoluciona en torno a esta problemática.

Por esta razón, en el momento de realizar las entrevistas con las creadoras, se dedicará una sección específica a caracterizar la representación de la violencia de género. Al contrastar las diferentes versiones que cada autora ofrezca, se podrán identificar los elementos nucleares y periféricos de dicha representación.

Asimismo, si se llegaran a realizar entrevistas o encuestas al público que presencia la obra de estas creadoras, se podría incluir una sección similar para ampliar la muestra y generar un contraste (de existir), entre los diferentes grupos sociales. No obstante, para poder realizarlas, será necesario resolver la problemática metodológica ya señalada.

A partir de los fundamentos de las representaciones sociales de Moscovici y Abric, a continuación se definen los conceptos operativos que conforman el núcleo y la periferia de esta investigación, permitiendo anclar la teoría a la realidad observable:

Violencia de género: La violencia de género se refiere a todo acto de agresión o daño ejercido contra una persona en función de su género, afectando de manera desproporcionada

a mujeres y niñas. Esta forma de violencia no resulta de factores individuales o biológicos, sino de estructuras socioculturales que perpetúan desigualdades históricas, roles de género rígidos y sistemas patriarcales (Abreu, 2006; ONU Mujeres, 1994).

La Organización de las Naciones Unidas (1994) define la violencia de género como "todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psíquico", incluyendo amenazas, coerción o privación arbitraria de libertad, tanto en la vida pública como en la privada. Esta conceptualización reconoce que la violencia contra las mujeres no es un fenómeno aislado, sino una manifestación de la discriminación estructural.

Para efectos de esta investigación, y articulando la definición de ONU Mujeres con la teoría de Johan Galtung, es preciso establecer una distinción conceptual que servirá como eje analítico:

Concepto	***Correspondencia con Galtung***	***Definición operativa***
Violencia de género	Violencia cultural y estructural	Macrosistema u orden patriarcal del que surgen expectativas, comportamientos y roles desiguales.
Violencia contra la mujer	Violencia directa	Manifestación específica y material mediante la cual esa violencia de género se realiza (golpes, insultos, feminicidios, acoso).

Tabla 2. Concepto correspondencia con Galtung, Definición operativa. Elaboración propia

De este modo, las representaciones sociales que las creadoras plasman en sus obras están arraigadas en la violencia estructural (de género), pero retratan el impacto directo de la violencia contra la mujer.

En México, la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (LGAMVLV, 2007) ofrece un marco normativo amplio que clasifica la violencia en distintas tipologías (psicológica, física, patrimonial, sexual, vicaria, digital, entre otras), reconociendo su carácter multidimensional.

Según datos del INEGI (2021), más del 70 % de las mujeres mexicanas mayores de 15 años han experimentado algún tipo de violencia en su vida. La más frecuente es la violencia psicológica (51.6 %), seguida de la sexual (49.7 %), la física (34.7 %) y la económica o patrimonial (27.4 %), lo que evidencia la magnitud y la urgencia del problema.

Representación del sentir: Para efectos de esta investigación, la representación del sentir se propone como un concepto compuesto que surge de la fusión semántica y teórica de dos dimensiones fundamentales: Por un lado, la Representación: Entendida en su sentido literal y social como el acto de "volver a presentar", exponer o hacer visible una idea o fenómeno abstracto mediante símbolos, imágenes y códigos estéticos. Es la herramienta que saca un evento del aislamiento y lo introduce en el imaginario colectivo. Por otro lado, el Sentir: Que engloba la experiencia subjetiva, íntima e invisible de las mujeres vulneradas. Abarca tanto el impacto del trauma (el dolor, el miedo, la opresión) como la fuerza emocional de la supervivencia y la esperanza. Al fusionar ambos términos, este constructo teórico explica cómo las emociones y experiencias personales de la violencia no se quedan en la privacidad del daño, sino que se traducen simbólicamente hacia el espacio público a través del arte. Por lo tanto, en esta tesis el concepto trasciende la idea de una simple descarga emocional o "catarsis", definiéndose estructuralmente bajo tres ejes:

1. Como proceso: Se entiende como un continuo dinámico de resiliencia y agencia política. Consiste en la transformación activa mediante la cual las mujeres transitan de la experiencia inefable de la violencia hacia la recuperación de su voz y su autonomía.

2. Como mediación visual: Actúa como el puente o interfaz comunicativa entre el sufrimiento privado y la denuncia pública. A través de elementos plásticos (sintácticos, cromáticos y espaciales), la experiencia individual cuestiona directamente las macroestructuras del patriarcado.

3. Como forma de objetivación: Es el mecanismo que permite decantar una experiencia puramente subjetiva para hacerla tangible, observable y analizable científicamente. Al materializar el sentir en una obra física, el dolor deja de ser abstracto y se convierte en un discurso de resistencia válido y riguroso.

El arte como lenguaje expresivo y de denuncia: En esta investigación, el arte no se concibe únicamente como objeto estético, sino como lenguaje expresivo (vehículo para comunicar lo inefable) y como herramienta de denuncia (mecanismo para señalar, cuestionar y visibilizar injusticias).

Las obras analizadas provenientes tanto de artistas consagradas como de colectivas populares comparten el uso de lenguajes visuales accesibles, a menudo anclados en tradiciones populares como el exvoto, el bordado o el muralismo comunitario. Estas elecciones no son inocentes: al recurrir a formatos populares, las creadoras subvierte la jerarquía entre "arte culto" y "arte menor", democratizando la producción simbólica y acercando la denuncia a públicos amplios.

La función de denuncia del arte ópera en tres niveles:

1. **Nominación:** Poner nombre a lo que duele (violencia, abuso, feminicidio).
2. **Visibilización:** Sacar del silencio y la privacidad lo que la sociedad prefiere ocultar.
3. **Desnaturalización:** Romper con la normalización de la violencia al mostrarla como inaceptable.

De esta manera, el arte no solo refleja la realidad violenta, sino que interviene activamente en su transformación al modificar el sistema periférico de la representación social (Abric) e introducir nuevos significados en el debate público.

Colectivas de mujeres: Las colectivas de mujeres se definen como agrupaciones autogestionadas y horizontales que surgen como respuesta organizada ante la falta de acción estatal, el aumento de la violencia machista y la necesidad de crear redes de apoyo feminista en entornos hostiles. A diferencia de las organizaciones no gubernamentales institucionales, las colectivas operan desde la autonomía, la sororidad y la acción directa.

Según ONU Mujeres, la pandemia de COVID-19 actuó como un catalizador que visibilizó aún más las desigualdades estructurales y generó la necesidad de nuevas formas de resistencia y activismo adaptadas al confinamiento. En respuesta, numerosas colectivas feministas en México y América Latina intensificaron su producción artística como herramienta de denuncia y acompañamiento.

En el marco de esta tesis, interesan particularmente aquellas colectivas que emplean el arte como medio de expresión y sanación. Algunos ejemplos relevantes (que serán desarrollados en capítulos posteriores) incluyen:

- Colectivas de bordadoras que documentan feminicidios y violencia vicaria.
- Grupos de muralistas que intervienen espacios públicos con nombres y rostros de víctimas.
- Talleres comunitarios de exvoto y arte popular donde mujeres sobrevivientes transforman su dolor en imagen.

Estas agrupaciones demuestran que la creación artística no es un acto solitario, sino una práctica colectiva que tejé redes de apoyo, memoria y resistencia.

Resiliencia: La resiliencia se entiende aquí desde los postulados de autores como Boris Cyrulnik (2002) y otras teorías del trauma. Para Cyrulnik, la resiliencia no implica un borrado del daño ni una "curación" clínica completa del trauma, sino la capacidad humana de sobreponerse a las adversidades y construir un nuevo sentido de vida a partir del dolor.

En el marco de esta tesis, la resiliencia adquiere una dimensión específica: es el proceso mediante el cual las creadoras utilizan el lenguaje visual para recuperar su autonomía, nombrar la violencia sufrida y transformar su posición de víctimas en sujetas políticas activas y creadoras. No se trata de "superar" mágicamente el trauma (lo que implicaría una exigencia injusta a las sobrevivientes), sino de *resignificar*: convertirlo en materia prima para la creación, la denuncia y el vínculo con otras.

La resiliencia artística se manifiesta cuando:

- El dolor se vuelve imagen y, al hacerse público, deja de ser solo un peso individual.

- La creadora recupera agencia sobre su propia narrativa (ya no es solo "la que sufrió", sino "la que cuenta").
- La obra sirve como testimonio que puede acompañar a otras mujeres en procesos similares.

De este modo, resiliencia y creación artística se retroalimentan: el arte no es el resultado de una resiliencia ya lograda, sino parte del mismo proceso de resiliencia en acto.

CAPÍTULO 3. LOS EXVOTOS COMO ANTECEDENTE GRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN DEL SENTIR

En el presente capítulo se desarrolla un análisis del arte no solo como una categoría estética, sino como un dispositivo político de resistencia, visibilización y reparación simbólica ante la violencia contra la mujer. La investigación propone un recorrido crítico que articula la tradición popular con la producción artística contemporánea, estructurado en tres estaciones

fundamentales que permiten comprender la evolución del lenguaje visual de las mujeres en México.

La primera estación se dedica a los exvotos, expresiones de religiosidad popular donde la denuncia de la violencia surge de manera secundaria a la intervención divina. La segunda estación analiza la figura de Frida Kahlo, quien despoja al exvoto de su carácter sagrado para convertirlo en un conducto de denuncia personal. Finalmente, se explora el papel de las colectivas de mujeres, quienes recuperan el arte como un medio de resistencia y reconstrucción de la identidad colectiva frente a la impunidad institucional.

Este trayecto demuestra cómo el arte transita desde el ámbito privado de la fe hacia el espacio público de la protesta. Para ello, es fundamental retomar la distinción de Bartra (2003), quien señala que "todo arte popular es artesanal, pero no toda artesanía es arte popular". Esta premisa permite validar las obras analizadas no por su perfección técnica, sino por su potente intención narrativa y subjetividad femenina.

El análisis de la religiosidad popular requiere, en primera instancia, definir el objeto de estudio. Según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), un exvoto es un don u ofrenda que los fieles dedican a la divinidad en recuerdo de un beneficio recibido. No obstante, para los fines de esta tesis, esta definición resulta limitada. Autoras como Elin Luque proponen una visión más amplia: el exvoto es un acto de devoción personal diseñado para ser visto por otros, cuya función es comunicar una relación privilegiada con lo sagrado. En el contexto mexicano, esta comunicación introduce al espectador en la "ordinariedad de la vida cotidiana de las clases populares".

> Los exvotos pintados por el propio devoto, o bien por un artista que ofrece sus servicios, introducen al espectador no solo a la perspectiva de la religión popular como espacio simbólico significativo pero abstracto, sino también a la ordinariedad de la vida cotidiana de las clases populares (Becerril y Dorantes, 2018, p. 17).

Desde esta perspectiva, el exvoto no debe entenderse únicamente como un testimonio de gratitud, sino como una expresión visual que comunica emociones, creencias y contextos sociales tanto en espacios urbanos como rurales. Su función primordial es agradecer a una

virgen o santo por un favor recibido, pero al mismo tiempo revela las condiciones sociales, económicas y culturales en las que se produce.

Para comprender el exvoto como una práctica cultural vigente en el México contemporáneo, es necesario situarlo dentro de un proceso histórico amplio que trasciende fronteras geográficas y temporales. El exvoto no surge como una manifestación aislada, sino como parte de una tradición ritual de agradecimiento que ha acompañado a diversas sociedades en su relación con lo sagrado. Su evolución da cuenta de la manera en que las creencias, los contextos sociales y los intercambios culturales han modelado sus formas, funciones y significados a lo largo del tiempo.

> La presencia de exvotos en la historia de prácticamente todas las culturas humanas es inmensa. En lo esencial, se trata de objetos y acciones que expresan gratitud por algún favor recibido de una divinidad. Tanto las maneras de expresar agradecimiento como los medios concretos escogidos para hacerlo solo están limitados por la cultura particular en la que se hacen y exhiben los objetos, la imaginación y los medios a la mano de los individuos y grupos involucrados en lo que, en esencia, es un intercambio entre lo humano y lo divino (Bargellini, 2018, p. 9).

La costumbre de donar a los santuarios este género de exvotos conmemorativos de historias de milagros se difundió en Europa y, por lo tanto, pasó también a la Nueva España. Es interesante recordar, además, que el formato de narrar milagros o hechos notables en imágenes combinadas con textos también se conoce en obras de artistas notables de la época moderna temprana (Bargellini, 2018, p. 14).



Ilustración 5. Memoria de milagros. Museo Nacional de las Culturas del Mundo. Imagen recuperada de: https://www.gob.mx/cultura/articulos/exvotos-la-materializacion-de-la-fe-en-la-cultura-popular?idiom=es

De este modo, el exvoto se consolida como una práctica cultural que, aunque tiene raíces en tradiciones europeas, adquiere en la Nueva España y posteriormente en México características propias, vinculadas a los contextos sociales, religiosos y culturales del territorio. Su permanencia a lo largo de los siglos evidencia no sólo la continuidad de la fe popular, sino también la capacidad de esta manifestación para adaptarse a distintos momentos históricos, transformándose en un medio expresivo que articula lo sagrado con la experiencia cotidiana de las comunidades que lo producen.

El reconocimiento del exvoto como manifestación de religiosidad popular ha trascendido su dimensión devocional para situarlo también en el ámbito del patrimonio cultural. Estas piezas, además de expresar experiencias íntimas de fe, dolor y gratitud, constituyen documentos visuales que resguardan memorias sociales, prácticas comunitarias y contextos

históricos específicos. Su valor simbólico, artístico e identitario ha propiciado su incorporación en museos, colecciones y circuitos culturales, pero también ha generado nuevas problemáticas relacionadas con su conservación, apropiación y circulación fuera de sus lugares de origen.

El valor de los exvotos mexicanos como manifestaciones de arte popular y patrimonio cultural ha captado la atención de coleccionistas y museos en todo el mundo, lo que también ha propiciado sustracciones ilícitas. En 2020, gracias a una colaboración entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el gobierno italiano y organismos internacionales, se logró la restitución de cerca de 600 exvotos que habían sido sustraídos ilegalmente hacia Italia. Como resultado de estas acciones de cooperación, el director general del INAH, Diego Prieto Hernández, anunció la exitosa recuperación de estas piezas:

> Como resultado de las acciones de cooperación entre el Instituto y el Arma de Carabineros, en octubre pasado fuimos informados sobre el aseguramiento de cerca de 600 exvotos recuperados por el Comando del Núcleo de Tutela del Patrimonio Cultural de los Carabineros de Monza. Las piezas fueron evaluadas y dictaminadas por expertos mexicanos, quienes, a partir de sus características técnicas e iconográficas, así como de las inscripciones contenidas en ellas, determinaron que efectivamente se trataba de bienes provenientes de nuestro país (INAH, 2020, 1m43s).

Este caso resulta relevante para esta investigación no solo por el valor material y simbólico de los exvotos como patrimonio cultural, sino porque muchas de las piezas recuperadas contienen testimonios visuales de violencia contra las mujeres (agresiones, accidentes, enfermedades), que habían sido silenciados por la historia oficial. Al proteger estos exvotos, se protege también la memoria de las mujeres que los pintaron o encargaron, y se reconoce su valor como documentos históricos de la opresión y la resistencia femenina en México.

Estas láminas de hojalata, pintadas por devotos anónimos o por artistas populares, funcionan como un archivo paralelo a la historia oficial. En ellas, mujeres de distintos siglos y regiones plasmaron no solo su gratitud a lo divino, sino también su dolor más íntimo: el golpe recibido en la intimidad del hogar, la enfermedad que las postró, el hijo arrebatado, la violación que nunca se atrevieron a denunciar ante las autoridades. Lejos de ser meras ofrendas religiosas,

estos exvotos se convierten así en testimonios gráficos de una violencia estructural que, durante siglos, fue naturalizada y confinada al silencio del ámbito doméstico.

Para esta investigación, la restitución de estas piezas adquiere un significado aún más profundo: no solo se trata de recuperar objetos culturales, sino de devolver a la luz pública las voces de mujeres que, a través del pincel y la palabra escrita, desafiaron el mandato de callar. Cada exvoto recuperado es un fragmento de memoria que se rescata del olvido y la desposesión. En un contexto como el mexicano, donde la violencia feminicida y la impunidad siguen siendo la norma, proteger estos testimonios visuales es también un acto de justicia simbólica: es reconocer que el dolor de esas mujeres las del siglo XIX, las de 1934, las de 1975 no es distinto al de las mujeres que hoy bordan nombres en las calles o pintan murales en las colectivas de Morelos. La cadena de resistencia no se ha roto; solo ha cambiado de formato, de la lámina de hojalata al tendedero de denuncias, del exvoto al bordado colectivo.



Ilustración 6. Exvoto mexicano a San Patricio. Imagen recuperada de: https://magazinearte.wordpress.com/2023/06/23/el-exvoto-mexicano-un-tesoro-de-fe-y-gratitud-que-trasciende-el-tiempo

3.1 ESTRUCTURA FORMAL Y LENGUAJE VISUAL DEL EXVOTO

De acuerdo con Bargellini (2018), el exvoto posee una estructura visual muy definida que facilita su comprensión. Se compone de tres elementos esenciales: la imagen de la divinidad invocada, la representación del donante y el texto que explica el suceso. Casi siempre, la mayor atención visual se centra en la representación del motivo de la petición: el accidente o la tragedia que ocasionó la solicitud de ayuda.



Ilustración 7. Exvoto en el mineral de Marfil. Imagen recuperada de: https://books.openedition.org/cemca/411

Estas piezas capturan historias personales y milagros a través de relatos visuales claros, directos e ingenuos, lo que facilita su comprensión por parte de cualquier espectador. Al mismo tiempo, reflejan la fe y la religiosidad popular, pero también han sido reconocidas como patrimonio cultural, ya que constituyen un valioso legado histórico, artístico y social.

Desde el enfoque del lenguaje visual propuesto por María Acaso (2006) y Donis A. Dondis (1992), los exvotos utilizan recursos como el color, la luz y la composición para organizar el

mensaje. Generalmente se establece una jerarquía visual en la que la figura divina ocupa un plano superior o central, mientras que las figuras humanas aparecen en posiciones de vulnerabilidad, reforzando el impacto emocional y simbólico de la escena representada.

3.2 EL EXVOTO COMO ARTE POPULAR

El concepto de "arte popular" en México es un constructo posrevolucionario. Antes de 1921, estas expresiones no gozaban de reconocimiento académico. Fue el nacionalismo cultural el que reivindicó estas obras, valorando sus colores contrastantes y acabados toscos como símbolos de identidad. William A. Christian Jr. sostiene que la religiosidad popular refleja las vivencias y necesidades reales de las comunidades, alejándose a menudo de las doctrinas oficiales para centrarse en la experiencia humana ante lo divino. Los exvotos son, por tanto, documentos visuales que captan la fe, pero también las estructuras de poder y las crisis sociales de su época.



Ilustración 8.Exvoto a la Virgen de las Angustias. Nueva España, c. 1770-1780. Óleo sobre tela. Fundación E. Arocena / Museo Arocena. Imagen recuperada de: https://museoarocena.com/exvoto-a-la-virgen-de-las-angustias/

Los exvotos muestran una gran diversidad visual influida por factores sociales, económicos, culturales y técnicos. En sus orígenes, fueron encargos de las clases altas, creados por artistas con formación académica y con materiales costosos, y reflejaban estilos como el gótico o el renacimiento. Con el tiempo, especialmente en el siglo XIX, se hicieron más accesibles y comenzaron a elaborarse con materiales más sencillos como madera y lámina, adoptando un estilo más directo y narrativo.

Este exvoto representa un estilo más actual, tanto en lo visual como en lo lingüístico, y refleja elementos característicos de la cultura popular mexicana. En él se observa una panadería con el nombre "La Chilindrina", en alusión al personaje del programa de televisión *El Chavo del 8*, emitido desde la década de los setenta. Este personaje se convirtió en un ícono entrañable de la cultura popular del país, y su presencia en el lenguaje visual contemporáneo da cuenta de cómo lo simbólico cotidiano permea la construcción de nuevas narrativas populares.

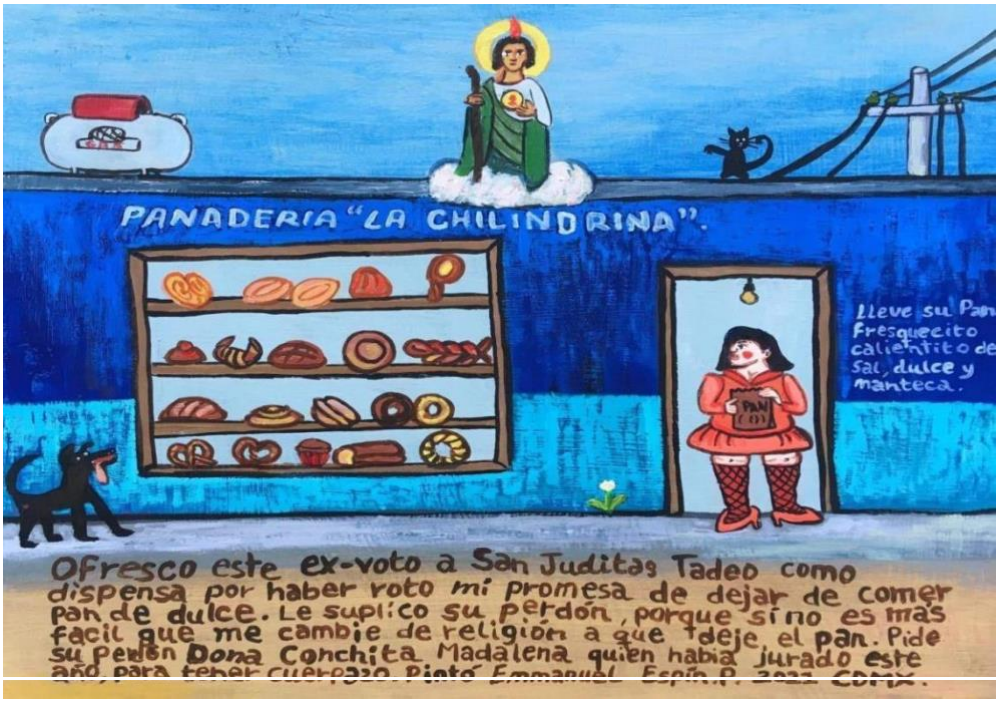


Ilustración 9. Exvoto a San Juditas Tadeo, realizado por Emmanuel Espín O. (2021). Recuperado de: https://www.facebook.com/photo/?fbid=724048248134650&set=a.149422348930579

Es importante precisar que, aunque esta obra en particular fue realizada por un artista masculino (Emmanuel Espín) al igual que algunos otros exvotos, se incluye en este análisis como un recurso metodológico de contraste, para ilustrar cómo el lenguaje visual del exvoto, independientemente del género de su autor, ha sido utilizado para retratar la cotidianidad. Su inclusión no desvía el foco del objetivo central de esta tesis, que es el análisis de la producción artística de mujeres.

Esta evolución estética guarda similitudes con el arte naif, caracterizado por la simplicidad, la sinceridad y la ausencia de preocupación por la perfección técnica. Tanto los exvotos como el arte naif buscan transmitir emociones genuinas y experiencias cotidianas desde una mirada no académica. Artistas como Maud Lewis o Grandma Moses ejemplifican esta libertad expresiva, al igual que los exvotos producidos por devotos sin formación artística formal.



Ilustración 10. Pintura de Maud Lewis. Imagen recuperada de: https://www.jonesauctions.ca/maud-lewis

Lewis, quien pintó desde su pequeña casita en Nueva Escocia a pesar de la artritis reumatoide que deformó progresivamente sus manos, transformó el aislamiento y la pobreza en escenas de una vitalidad cromática desbordante. Sus pinceles, atados a palos largos porque no podía levantar los brazos, son un testimonio material de cómo la urgencia creativa se impone sobre las limitaciones físicas. De manera similar, Grandma Moses comenzó su carrera pictórica a los 78 años, cuando la artritis le impidió seguir bordando, y durante las dos décadas siguientes produjo más de mil quinientas obras que recuperaban la memoria de la vida rural del siglo XIX. Ambas artistas, al igual que los exvoteros anónimos, demuestran que la potencia expresiva no reside en la sofisticación técnica, sino en la capacidad de hacer visible lo vivido: el dolor que se vuelve color, la memoria que se fija en el trazo, la resistencia que se afirma en cada pincelada.

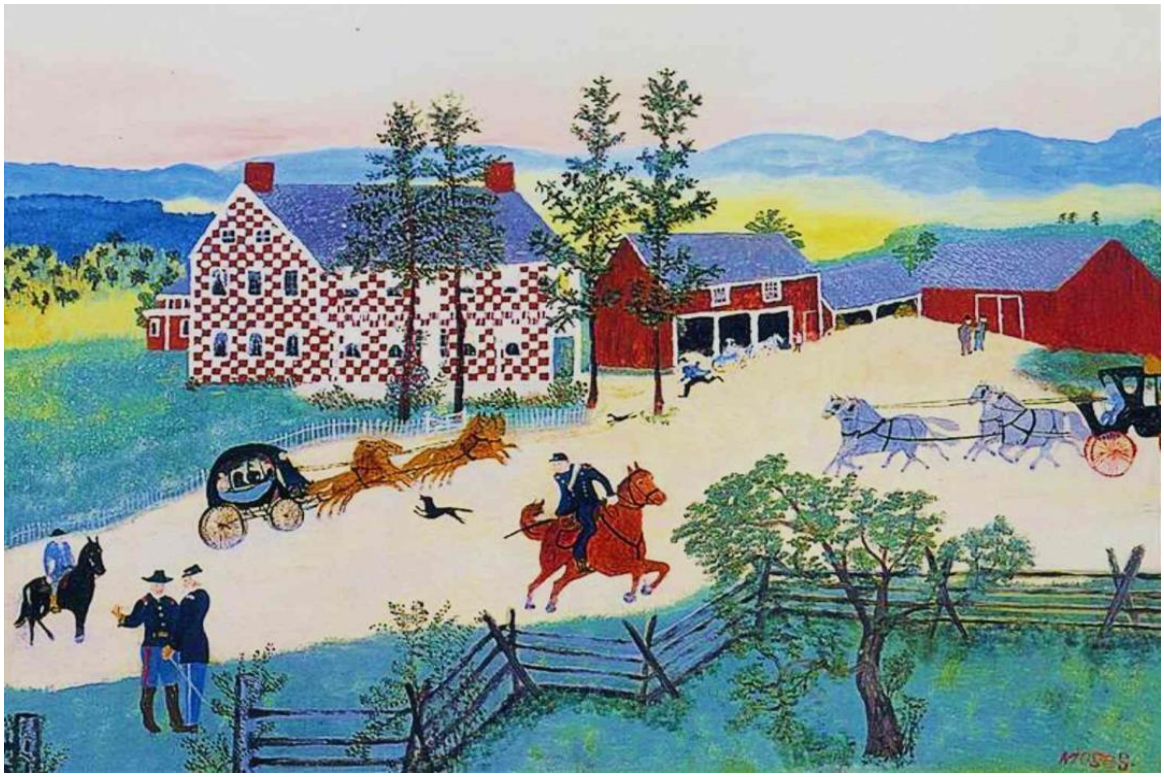


Ilustración 11. Pintura de Grandma Moses, 1940. Imagen recuperada de: https://sacredwindows.com/the-charming-innocence-of-grandma-moses-and-her-art/

Lo relevante para esta investigación es que, al margen de los circuitos oficiales del "arte culto", los exvotos han funcionado históricamente como un medio accesible y democrático de representación del sentir. Cualquier persona, independientemente de su oficio o nivel de

instrucción, podía plasmar su dolor, su gratitud o su memoria en una lámina de metal o lienzo de pequeño formato. Esta democratización de la producción simbólica anticipa, de manera remota pero significativa, lo que siglos después retomarán las colectivas de mujeres en Morelos: la convicción de que el arte no requiere validación institucional para ser políticamente potente, y de que la honestidad expresiva prevalece sobre la perfección técnica cuando se trata de testimoniar la violencia y la resistencia.

3.3 EL EXVOTO COMO DENUNCIA SOCIAL Y HERRAMIENTA DE VISIBILIZACIÓN DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

Los exvotos mexicanos funcionan como antecedentes gráficos de la violencia contra la mujer mucho antes de que existieran las estadísticas de violencia de género o las leyes feminicidas. Aunque su propósito original era religioso —agradecer un milagro o una intervención divina—, estos documentos visuales registraron, de manera involuntaria pero crucial, episodios de agresión, abuso y sufrimiento femenino que la historia oficial silenció. Desde intentos de feminicidio en la intimidad del hogar (como el exvoto de 1934 dedicado a la Virgen de Talpa) hasta casos de acoso y violación (como los exvotos de 1971 y 1975), estas láminas de hojalata constituyen un archivo visual de la violencia patriarcal que antecede en décadas a los movimientos feministas contemporáneos. Al analizarlos críticamente, no solo se visibiliza una historia de opresión largamente normalizada, sino que se reconoce en las mujeres que los pintaron o encargaron a las primeras sujetas de denuncia gráfica, precursoras de las colectivas y artistas feministas actuales.

Más allá de su función devocional, algunos exvotos permiten visibilizar situaciones de violencia contra la mujer, aunque esta no fuera su intención original. Estas obras dejan una huella persistente de agresiones normalizadas, naturalizadas e invisibilizadas por el modelo patriarcal, convirtiéndose en registros tempranos de violencia cultural y estructural de género que permitió y normalizó esos actos.

Los exvotos que se muestran en los santuarios no sólo representan actos milagrosos, sino que, desde una lectura crítica, reflejan las luchas cotidianas de las mujeres por sobrevivir en entornos opresivos. A través de estos relatos visuales y textuales, muchas mujeres han

logrado plasmar experiencias de dolor, resistencia y sanación, reclamando un espacio dentro de las representaciones sociales históricamente dominadas por lo masculino.

Los exvotos pintados, que constituyen narraciones representadas gráficamente, son actos creativos individuales que, al exponerse en un lugar público como un santuario, se convierten en expresiones estéticas que se socializan; esto es, se transmite a los espectadores información que se considera personal, pero a la cual se le otorga relevancia. Este acto puede contribuir a que se incremente el fervor popular hacia la imagen divina a la que hace referencia o fungir como un relato gráfico de un suceso privado e íntimo que se divulga, quizá, como una denuncia social (Shadow-Rodríguez, 2015).

> Las mujeres se han apropiado de este lenguaje pictórico para exponer las agresiones a las que se les somete. De este modo, en algunas pinturas votivas las mujeres exhiben ese ambiente que les es hostil y se rebelan ante esas relaciones asimétricas de poder. Por lo tanto, su estudio nos permite vislumbrar su oposición y resistencia a dicha situación de vulnerabilidad en la que la sociedad las ha colocado (Bartra, 2015, p. 127).

3.4 EXVOTO Y VIOLENCIA CONTRA LA MUJER: ANÁLISIS HISTÓRICO-COMPARATIVO (1930-1970)

Las siguientes imágenes sirven como referencia para comparar cómo han cambiado los estilos a lo largo del tiempo. La primera, titulada *Exvoto a la Virgen de las Angustias*, data del siglo XVIII en la Nueva España. Fue realizada en óleo sobre tela y actualmente se encuentra en el Museo Arocena, en Torreón, Coahuila, México. En ella se presenta una antigua oración mariana conocida como *Sub tuum praesidium*, que se traduce como "bajo tu amparo" o "bajo tu protección", una de las más antiguas dedicadas a la Virgen María.

Esta variedad en estilos y técnicas convierte a los exvotos en piezas profundamente significativas, no sólo como expresión de religiosidad popular, sino también como un testimonio del entorno sociocultural de distintas épocas y regiones.

Aunque actualmente ya se reconocen las diversas formas de violencia (vicaria, emocional, física, verbal, mediática, digital, sexual, entre otras), en épocas anteriores estas categorías no

existían formalmente. Sin embargo, muchas de estas violencias ya estaban presentes y eran representadas literalmente. Con el análisis de exvotos de diferentes periodos históricos, se observa cómo han evolucionado los discursos visuales y simbólicos, los estilos pictóricos y los elementos narrativos que reflejan la percepción social de la violencia hacia la mujer. Este análisis comparativo se desarrolló para revelar, por una parte, la presencia constante de la denuncia y la resistencia, pero también el cambio en el lenguaje visual que refleja las transformaciones culturales y sociales de cada época.

Los exvotos producidos en México durante los siglos XX y XXI, a través del estudio de su iconografía y narrativa visual, permiten examinar cómo estas expresiones artísticas contribuyen a la construcción de imaginarios sobre la violencia de género en la sociedad y cómo han influido en la comprensión de esta problemática a lo largo del tiempo.

3.5 EL ESPACIO ÍNTIMO COMO CAMPO DE BATALLA (AÑOS 30 Y 40)

En este apartado se analizan exvotos en los que la violencia contra la mujer aparece de forma explícita y casi documental. La imagen lo dice todo: el encuentro violento ocurre en el hogar, a menudo en la habitación o el lecho, y los agresores, generalmente conocidos por la víctima, ejecutan golpes o puñaladas directas. Lejos de toda alegoría, estos exvotos resultan ser sencillamente descriptivos, y es esa crudeza visual la que les confiere su valor como testimonios históricos.

La violencia física en el ámbito privado constituye uno de los temas más recurrentes, aunque históricamente silenciados, de la primera mitad del siglo XX en México. Mientras que las fuentes oficiales solían minimizar estos episodios bajo el silencio cómplice del "asunto doméstico", los exvotos funcionaron como un espacio de denuncia cifrada y, paradójicamente, de agradecimiento público por haber sobrevivido.

Un testimonio paradigmático es el exvoto de 1934 dedicado a la Virgen de Talpa, en el cual una mujer manifiesta su gratitud por haber sobrevivido a un apuñalamiento perpetrado en su propio lecho. La inscripción añade un detalle escalofriante: el agresor minimizó la brutalidad con la cínica expresión "solo fueron unos cuantos piquetitos", frase que revela una estrategia de anulación del dolor femenino.

Precisamente esa frase dotaría posteriormente de una profunda carga simbólica y crítica a la obra homónima de Frida Kahlo (*Unos cuantos piquetitos*, 1935). Kahlo retoma la lógica del exvoto y la transforma en denuncia artística: la sangre sobre la cama blanca, el cuerpo inerte de la mujer, el cuchillo aún en la mano del agresor. Pero a diferencia del exvoto, elimina toda esperanza de intervención divina. Con ello, universaliza la condición de la violencia machista como espectáculo cotidiano. Ambos testimonios el exvoto popular y la obra culta coinciden en señalar que, durante los años treinta y cuarenta, el espacio íntimo se convirtió en un campo de batalla silencioso donde las mujeres libraron solas una guerra invisible.

"En 1934 […] Doy gracias a la Santísima Virgen de Talpa por el milagro que me hizo de haberme salvado la vida el día 3 de octubre de 1934. Aragón."



Ilustración 12. Santísima Virgen de Talpa, 1934. Imagen recuperada de: https://artsandculture.google.com/asset/votive-offering-dedicated-to-the-virgin-of-talpa/SgGp1m6rjYg3_w?hl=es-419

Resulta revelador que la narrativa de la víctima se centre en el agradecimiento por la supervivencia en lugar de la exigencia de castigo para el agresor. Este hecho es un reflejo

fidedigno de una estructura social y jurídica que, en aquella época, desprotegía sistemáticamente a la mujer frente a intentos de feminicidio. Esta misma dinámica de vulnerabilidad se manifiesta en el relato de Ánjela González (Aguascalientes, 1940), quien agradece la intervención divina ante la amenaza de un agresor armado en su propia recámara. Ambos casos confirman que el entorno doméstico, lejos de ser un refugio, operaba en realidad como un escenario de dominación patriarcal donde el peligro era una constante latente.

Análisis:

La imagen muestra una escena donde un hombre ataca a una mujer en la cama, espacio tradicionalmente asociado al descanso y la intimidad. Este lugar se convierte en un escenario de brutalidad, subrayando la vulnerabilidad de la mujer incluso dentro de su hogar. La Virgen aparece como una figura dominante, más grande que los personajes, irradiando luz. Este recurso simbólico refuerza su papel protector y milagroso, en contraste con la brutalidad terrenal que encarna el agresor.

El cuadro chueco en la pared puede aludir a un mundo desordenado, donde las normas morales y sociales están distorsionadas. El traje y el sombrero del hombre evocan la figura masculina tradicional y la autoridad patriarcal, pero también la dualidad entre la apariencia y la acción violenta. La sábana blanca manchada de sangre simboliza la pérdida de inocencia o pureza, así como el impacto físico y emocional de la agresión.

Este exvoto es una fuente de inspiración directa para el cuadro *Unos cuantos piquetitos* de Frida Kahlo. El título irónico y sarcástico destaca la indiferencia social hacia la violencia de género, reflejando una denuncia implícita hacia la minimización de las agresiones contra las mujeres. Kahlo utiliza el lenguaje visual de los exvotos para dar un enfoque crítico y desgarrador a este problema, elevando la historia de la mujer anónima al ámbito del arte universal.

Es significativo que, a pesar de haber sido víctima de un intento de feminicidio, la mujer agradezca a la Virgen por su supervivencia, más que condenar al agresor. Esto refleja una cultura profundamente religiosa donde las mujeres depositaban su fe en lo divino ante la falta de recursos humanos o legales. Este agradecimiento también podría leerse como una

resignación a las circunstancias violentas, donde el acto milagroso no es el fin de la violencia, sino la resistencia ante ella.

3.6 EXVOTO DE ÁNJELA GONZÁLEZ (1940)

En la década de los 40, el exvoto de Ánjela González (1940) sobresale como un testimonio gráfico de lo que hoy tipificaría como un intento de feminicidio. La obra representa una agresión con arma blanca donde el hombre, al sujetar a la mujer por el cuello y empuñar un cuchillo, manifiesta una "intención fatal" que pudo tener consecuencias irreversibles. Este documento visual es clave para denunciar cómo la violencia letal se ejercía en la privacidad del hogar, un espacio de dominación donde la vida de la mujer dependía, ante la falta de protección legal, de una intervención considerada milagrosa.

En 1940 [...] Doy gracias por el milagro de haberme librado de un peligroso hombre. La Santísima Virgen de San Juan de los Lagos. 18 de junio de 1940. Aguascalientes, Ags. Ánjela González.



Ilustración 13. Exvoto: hombre apuñalando a su esposa. Imagen recuperada de: https://khronoshistoria.com/historia-mujeres/mujer-contemporanea/exvotos-america-latina/

Análisis:

La postura de la mujer refleja su impotencia y vulnerabilidad en un espacio que debería ser de intimidad: la recámara se convierte en un escenario de agresión. Su lucha parece atraparla en un ciclo de violencia del que no puede escapar, lo que refleja la falta de opciones o apoyo social. El hogar, lejos de ser un refugio, se transforma en un campo de batalla emocional y física. La figura de la Virgen de San Juan de los Lagos simboliza la gracia divina, y la mujer agradeció por haber sobrevivido, aunque la verdadera liberación sería vivir sin abuso. Esta contradicción subraya la crítica a las estructuras que mantienen a las mujeres en vulnerabilidad. El piso de barro rojo simboliza lo doméstico, lo humilde y lo primitivo, con el rojo evocando tanto pasión como sangre, intensificando la atmósfera de violencia y tensión.

El hombre que agrede a la mujer simboliza la amenaza constante de violencia en el hogar. El cuchillo en su mano derecha sugiere una intención fatal, un acto de agresión que podría haber sido irreversible. La acción de tomarla del cuello con la otra mano refuerza la idea de control y dominación física, que va más allá del simple abuso verbal o psicológico. La violencia no solo es física, sino también simbólica: se ejerce en el espacio privado, donde la mujer debería sentirse más segura.

En la década de 1940, época en la que se sitúa esta imagen, la vida de las mujeres en México era muy compleja. Los derechos de las mujeres y su reconocimiento estaban en manos del patriarcado. Especialmente las de clases sociales más bajas vivían bajo la autoridad absoluta de los hombres en sus vidas: padres, hermanos y, sobre todo, esposos. El exvoto refleja una realidad donde la violencia doméstica era común y, a menudo, silenciosa. No existía un discurso amplio sobre los derechos de las mujeres ni sobre la violencia de género, y ellas preferían "guardar silencio" ante los abusos para evitar el escándalo social, el rechazo o el aislamiento. Separarse de un esposo abusivo no solo era difícil, sino que a menudo era visto como un fracaso moral y social.

> En este sentido, la crítica feminista y de género ha probado, de manera histórica, conceptual y teórica, que el derecho es por principio patriarcal o, como el concepto lo

> dice, 'paterno-centrado'. Esto significa que, siendo el derecho una institución construida precisamente desde una mirada dominante, jerarquizada y excluyente, el derecho funciona con la lógica y la mirada de quienes sustentan no solo el poder, sino que se encuentran en el centro del mencionado paradigma masculino. El derecho está construido a partir de la base de la división sexual, considerando al hombre (varón) el sujeto de derecho y a la mujer su apéndice (De la Madrid, 2016, p. 24) .

3.7 LA NORMALIZACIÓN DEL ABUSO (AÑOS 60)

Hacia la década de 1960, el contexto sociopolítico de la mujer en México experimentó transformaciones sustanciales, destacando la consolidación del derecho al voto concedido a nivel federal en 1953 y una inserción más participativa en la vida pública y política del país. Las mujeres comenzaban a ocupar espacios antes vedados: desde puestos administrativos hasta escaños legislativos, aunque todavía de forma minoritaria. Sin embargo, este progreso en la esfera legal no se tradujo de manera inmediata en una emancipación real dentro del ámbito privado. Por el contrario, la violencia de género permanecía profundamente naturalizada y arraigada en la estructura de la dinámica conyugal, donde el marido seguía siendo concebido como autoridad incuestionable.

Un testimonio visual y documental de esta asimetría se encuentra en un exvoto de San Luis Potosí, fechado en 1960 y firmado por Felisa Montes. En esta lámina, la composición iconográfica revela una jerarquía de poder explícita: la figura masculina se presenta en una postura de dominio absoluto, sosteniendo una vara como instrumento de castigo y control, mientras que la mujer aparece representada en una posición de vulnerabilidad y sumisión, hincada ante su agresor. No hay forcejeo ni defensa: la imagen sugiere que la violencia es aceptada como parte del orden doméstico.

El texto que acompaña la obra es un reflejo fidedigno de la mentalidad de la época: *"...al Señor del Saucito las gracias le doy porque mi esposo Macario ya no me pega y ya dejó de emborracharse y ahora vivimos muy felices."* Lo notable de esta inscripción no es solo el agradecimiento por el cese de las palizas, sino la equiparación automática entre "no me pega" y "somos felices". La ausencia de violencia se confunde con la plenitud conyugal, como si el umbral de lo aceptable hubiera sido rebajado a la mera supervivencia sin golpes.

El exvoto, entonces, no denuncia el abuso pasado: lo normaliza al presentar su cese como un milagro digno de gratitud, y no como un derecho elemental. En este sentido, la obra de Felisa Montes documenta, sin pretenderlo, la profunda brecha entre los avances legales públicos y las persistentes estructuras patriarcales en la intimidad del hogar mexicano de mediados del siglo XX.

"...al Señor del Saucito las gracias le doy porque mi esposo Macario ya no me pega y ya dejó de emborracharse y ahora vivimos muy felices."

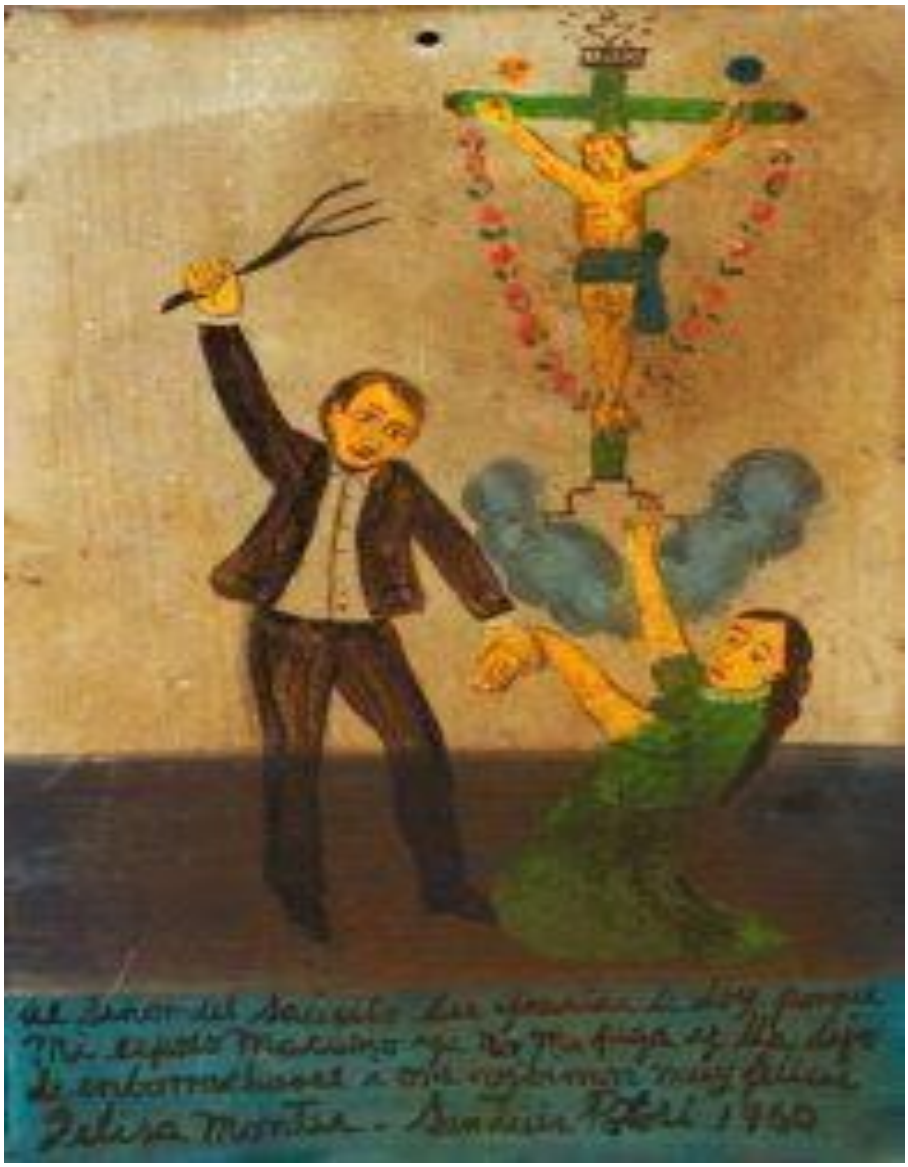


Ilustración 14. Exvoto al Señor del Saucito, 1960. Imagen recuperada de: https://khronoshistoria.com/historia-mujeres/mujer-contemporanea/exvotos-america-latina/

Análisis:

La composición de la imagen refuerza el contraste entre la vulnerabilidad de la mujer y la amenaza que representa su agresor. La mujer, representada de rodillas y con una expresión de miedo, está en una postura de defensa, inclinada hacia atrás, sugiriendo que intenta protegerse sin oponer demasiada resistencia, pues sabe que eso podría empeorar la situación. Este lenguaje corporal enfatiza su posición de sumisión y la desigualdad de poder en la escena, haciéndola aún más impactante para el espectador.

El hombre, en cambio, está de pie, en una postura dominante, con una vara o rama en una mano, mientras con la otra sujeta a la mujer de la muñeca, evitando que escape. Este objeto, simbólicamente asociado a la violencia, se convierte en una extensión de su poder y agresión, reflejando el acto de control y abuso al que ella está sometida. La disposición de los personajes comunica emociones complejas, donde claramente se manifiestan la tensión y el miedo de forma cruda, reflejando la realidad del matrimonio ya en los años 60 en México. En la esquina superior derecha, el Señor del Saucito observa desde una distancia espiritual, sin intervenir directamente en la escena de violencia. Esto es característico de los exvotos mexicanos, en los que el santo o figura divina no actúa activamente en el momento de la agresión, sino que se convierte en una fuente de paz posterior.

Este análisis visual expone una contradicción sistémica desgarradora: la noción de "felicidad" para la mujer de este periodo se veía reducida estrictamente a la ausencia de agresiones físicas directas. Al ser el cese del maltrato interpretado no como el ejercicio de un derecho humano inherente e inalienable, sino como un "favor divino" o un milagro concedido, se hace evidente la resignación colectiva ante un sistema patriarcal que supeditada la seguridad de la mujer a la voluntad del cónyuge o a la intervención de lo sagrado. De este modo, el exvoto funciona como un registro histórico de cómo la fe operaba, en ocasiones, como el único mecanismo de mediación ante una violencia institucionalizada y aceptada socialmente.

La narrativa visual muestra un supuesto "milagro", pero el "milagro" en este contexto es que la mujer ya no sea golpeada, un desenlace que revela una gran contradicción: la felicidad de la mujer se define por la ausencia de violencia, como si eso fuera un logro o un estado

extraordinario. Esta aparente resignación visibiliza cómo se normalizaba el abuso en esa época, y cómo se interpreta la paz dentro de una relación como un favor divino, no como un derecho inherente de la mujer. Desde una perspectiva crítica, esto cuestiona los valores culturales de la época y cómo la religión y la cultura pueden llegar a justificar o aceptar conductas abusivas.

La imagen no solo narra una historia; invita al espectador a examinar los patrones de violencia que se daban en las relaciones de pareja. La ironía de que la felicidad de la mujer esté condicionada a la cesación de la violencia (y no a una relación equitativa y libre de abuso) llama a cuestionar el rol de las instituciones sociales y religiosas en la normalización de estos hechos. ¿Por qué la sociedad consideraba la violencia como algo inherente a la dinámica de pareja? ¿Qué mensaje transmite a las mujeres sobre su papel y sus expectativas dentro de una relación? Estas interrogantes abren un espacio para reflexionar sobre las formas en que las mujeres han respondido históricamente a la violencia y la opresión.

3.8 LA VIOLENCIA SEXUAL Y EL ACOSO (AÑOS 70)

Con el devenir de las décadas, la narrativa iconográfica de los exvotos experimentó una transición significativa, permitiendo visibilizar agresiones que trascendía el plano de la violencia física explícita para adentrarse en la vulneración de la intimidad y la integridad sexual. Ya no se trataba únicamente de golpes o heridas visibles, sino de formas más sutiles aunque igualmente devastadoras de dominación masculina. Un ejemplo fidedigno de este cambio se encuentra en el testimonio de 1971 de la señorita Angélica Moreno, quien recurre a la intercesión de la Virgen de Guadalupe para denunciar el hostigamiento sistemático de un vecino que violentaba su privacidad al espiarla durante su aseo personal. Este relato visual, aunque carente de agresiones físicas directas, constituye una denuncia formal de violencia psicológica y una transgresión flagrante a la esfera privada, marcando un hito en la representación de conductas de acoso que anteriormente eran minimizadas o silenciadas por considerarse "asuntos menores" o incluso faltas sin importancia.

"En 1971 [...] le doy gracias a la Virgen de Guadalupe que por fin me hizo el milagro de quitarle lo mirón a mi vecino que siempre me espiaba cuando me bañaba" (Señorita Angélica Moreno, 1971).

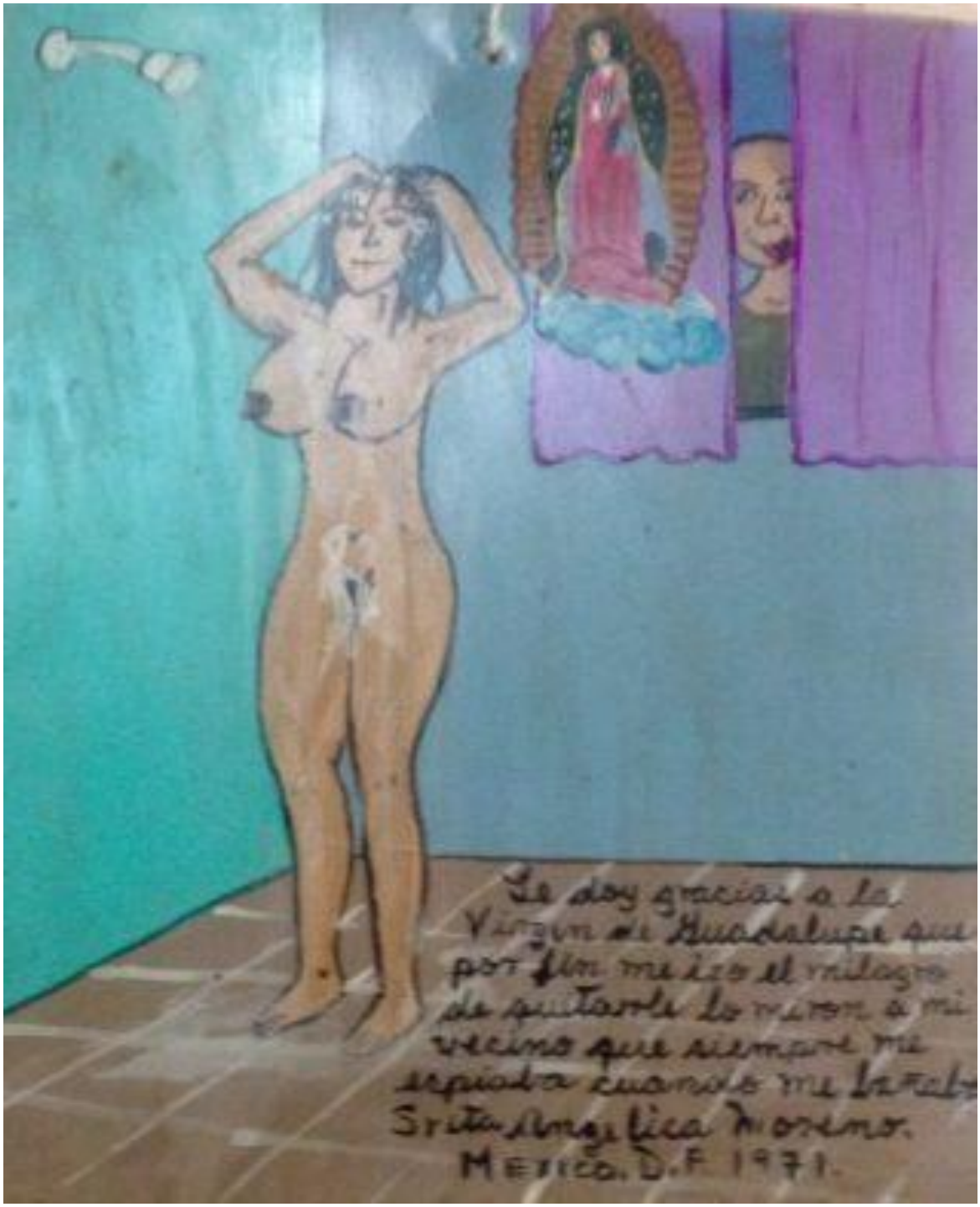


Ilustración 15.Exvoto de Angélica Moreno (1971). Imagen recuperada de: https://latfem.org/mucho-una-menos-me-too-retablitos-mexicanos-cuentan-violencias-abusos-sexuales/

Análisis:

Esta imagen muestra a una joven mujer bañándose, un momento privado y cotidiano que se ve invadido por la mirada lasciva de un hombre que, desde una ventana ubicada detrás de ella, la observa en silencio. El hombre es representado con una expresión de perversión, la lengua afuera, como si sus instintos más salvajes estuvieran a punto de desbordarse. La figura femenina es descrita como una "señorita": soltera, sin hijos, y con una educación y valores respetables. Estas características, en el contexto social de los años 70 en México, la posicionan dentro de un ideal tradicional de la mujer, cuya pureza y virtud se consideran elementos fundamentales de su dignidad. Sin embargo, a pesar de su estatus y moralidad, la joven se enfrenta a la agresión constante de su vecino, quien la acosa de manera repetida e intrusiva.

Este exvoto, aunque no ilustra una agresión física directa, presenta una clara forma de violencia: el acoso y la violación del espacio personal de la mujer. La joven no solo es privada de su intimidad, sino que, al ser observada constantemente en su momento más vulnerable, se ve forzada a experimentar una violencia emocional y psicológica que socava su bienestar y su sentido de seguridad. El hecho de que el agresor sea un hombre que se encuentra en una posición de poder al estar en su propia casa y controlando el acceso visual a la joven refleja las dinámicas de poder de la época, donde la mujer, aunque educada y con valores sólidos, se encontraba limitada en su capacidad de defenderse frente a estas formas de agresión.

En esta representación, la mujer es mostrada como un sujeto pasivo, sin control sobre cómo es vista o representada. Al ser retratada desnuda y de frente al espectador de la imagen, su cuerpo se exhibe de manera que subraya su vulnerabilidad, no solo física, sino también dentro de un sistema patriarcal que mide su valor según su apariencia y su relación con los deseos masculinos. La exageración de sus senos y su postura refuerzan estereotipos de sexualización femenina, tratándola no solo como una persona, sino como un objeto de deseo. Este enfoque, al centrarse en su cuerpo en lugar de en su historia o conexión divina, acentúa su objetificación. Cabe aclarar que esta objetivación visual no necesariamente refleja la intención consciente del artista popular, cuyo fin era testimonial y devocional, sino que

constituye una lectura crítica contemporánea desde la perspectiva de género,posible gracias a la alfabetización visual como herramienta política de análisis.

3.9 EXVOTO DE SOFÍA GARCÍA MÉNDEZ (1975)

Un caso aún más extremo de la misma década (1975) es el relato de Sofía García Méndez, quien documenta visualmente cómo fue asaltada y violada por dos sujetos. La crudeza de la imagen radica en la desconexión social de la época: el agradecimiento a la Virgen de San Juan no se enfoca en haber sobrevivido al trauma físico y psicológico de la violación, sino explícitamente en "no haber quedado embarazada". Este detalle resalta la abrumadora carga de estigmas sociales y la falta de libertad sobre los derechos reproductivos que enfrentaban las mujeres de aquel entonces.

En 1975 [...] le agradezco a la Virgen de San Juan de haber salido con vida y que no me haya embarazado después de que me asaltaran y violaran unos malhechores" (Sofía García Méndez, 1975).

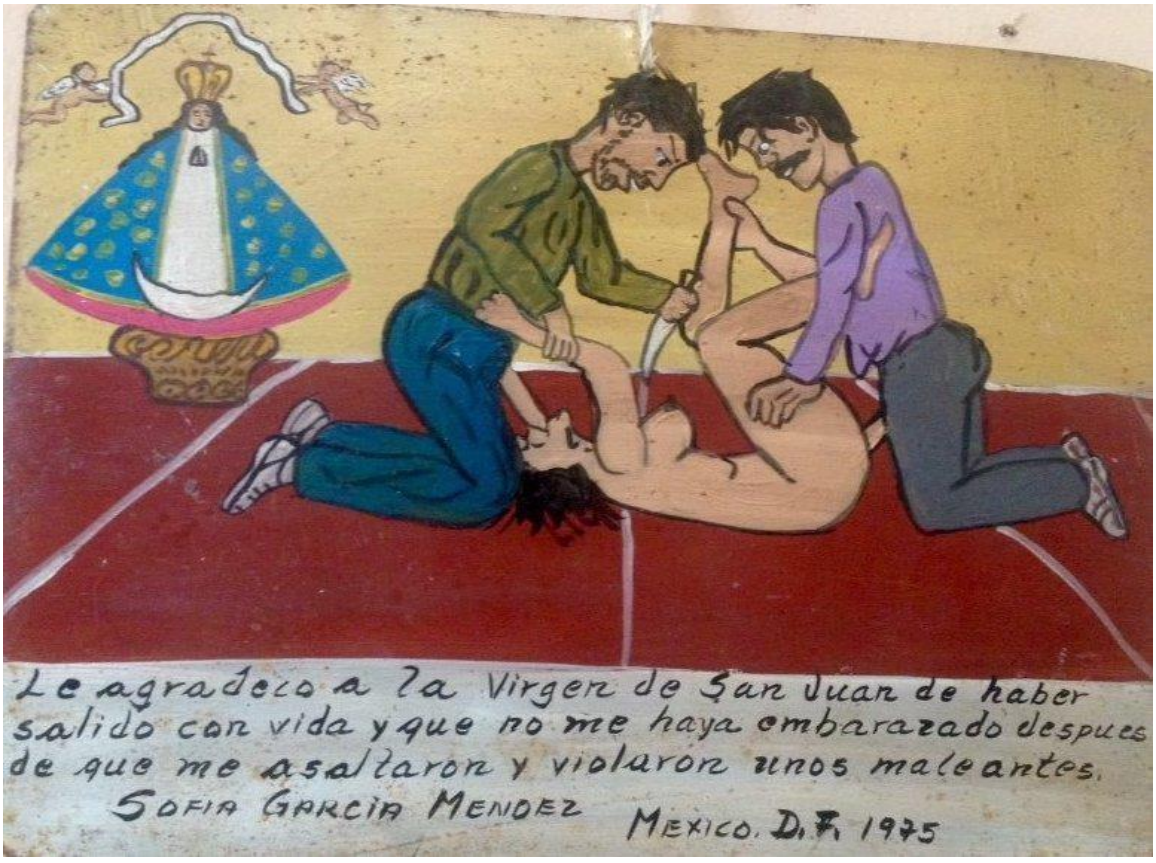


Ilustración 16. Exvoto de violación, 1975. Imagen recuperada de: https://khronoshistoria.com/historia-mujeres/mujer-contemporanea/exvotos-america-latina/

Análisis:

La escena representa una dramática y perturbadora manifestación de violencia de género y, para ser más específico, violencia sexual en los años 70 en la Ciudad de México, donde dos hombres someten a una mujer en una situación de agresión extrema. Uno de los hombres sostiene un cuchillo, amenazando a la mujer, mientras que el otro comete un acto de violación, penetrándola vaginalmente. A su vez, el primero impone su dominio al introducir su pene en la boca de la víctima, un acto que simboliza la deshumanización y la total falta de respeto hacia su integridad.

La representación de los hombres con ropa y la mujer desnuda en estos exvotos refleja normas patriarcales de poder y control. Los hombres, al estar vestidos, mantienen su rol de

autoridad y dominancia, mientras que la mujer desnuda es vista como objeto sexual, despojada de su autonomía. Históricamente, la desnudez masculina ha sido vista como "agresiva" o inapropiada, mientras que el cuerpo femenino ha sido objetivado. De esta forma, la desnudez femenina refuerza su vulnerabilidad y subordinación, mientras que la vestimenta masculina simboliza poder y control.

La mujer, a pesar de la situación de extrema violencia y humillación que enfrenta, reacciona de manera que refleja el condicionamiento social: su agradecimiento se centra únicamente en no haber quedado embarazada. Este detalle resalta la carga de tabúes que rodean la violencia sexual y la sexualidad en la cultura, sugiriendo que hablar abiertamente de la violación o del aborto es un tema prohibido. La imagen, a través de su cruda representación, evidencia cómo el dolor y el trauma que enfrenta la mujer son minimizados, mientras que la cuestión del embarazo se convierte en el único enfoque de su relato, destacando la necesidad urgente de visibilizar y cuestionar las narrativas que rodean estos temas en la sociedad.

Estos ejemplos de exvotos funcionan para comprender que, aunque no son de la misma época, cada uno refleja situaciones complejas como el feminicidio o la violación, visibilizando dos de los delitos más graves dentro de la escala del violentómetro. No obstante, para esa época aún no estaban tipificados legalmente. No fue hasta 2012 en el Código Penal Federal, en su artículo 325, que se estipuló el feminicidio como:

> Comete el delito de feminicidio quien prive de la vida a una mujer por razones de género. Se considera que existen razones de género cuando concurra alguna de las siguientes circunstancias:
>
> I. La víctima presente signos de violencia sexual de cualquier tipo;
>
> II. A la víctima se le hayan infligido lesiones o mutilaciones infamantes o degradantes, previas o posteriores a la privación de la vida, o actos de necrofilia;
>
> III. Existan antecedentes o datos de cualquier tipo de violencia en el ámbito familiar, laboral o escolar, del sujeto activo en contra de la víctima;

> IV. Haya existido entre el activo y la víctima una relación sentimental, afectiva o de confianza;
>
> V. Existan datos que establezcan que hubo amenazas relacionadas con el hecho delictuoso, acoso o lesiones del sujeto activo en contra de la víctima;
>
> VI. La víctima haya sido incomunicada, cualquiera que sea el tiempo previo a la privación de la vida;
>
> VII. El cuerpo de la víctima sea expuesto o exhibido en un lugar público.
>
> A quien cometa el delito de feminicidio se le impondrán de cuarenta a sesenta años de prisión y de quinientos a mil días multa (Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

En esas épocas, las agresiones hacia las mujeres no eran reconocidas por el sistema judicial como crímenes graves o diferenciados. No fue hasta 2012 en México que el feminicidio comenzó a formalizarse con reformas recientes a nivel federal. Aún falta mucho para que las mujeres tengan realmente acceso a la justicia sin que existan obstáculos.

3.10 ENTRE EL DOLOR Y LA IDENTIDAD: FRIDA KAHLO Y LOS EXVOTOS COMO HERRAMIENTAS DE EXPRESIÓN.

Los exvotos, como se ha visto, no necesitan estar dentro de un santuario ni estar ligados a algún tipo de culto para conservar su potencia expresiva. En palabras de Clara Bargellini (2018), la obra de algunas autoras como Frida Kahlo incorpora muchos de los elementos presentes en los exvotos, convirtiéndolos en una herramienta expresiva para abordar temas relacionados con la vida cotidiana, la identidad y el sufrimiento. Kahlo narra sus propias experiencias de dolor tanto físico como emocional rompiendo con la tradicional función devocional de estas piezas y logrando que su arte tenga una resonancia universal. Su trabajo trasciende los límites de lo meramente religioso, ofreciendo una voz poderosa para articular el sufrimiento humano desde una perspectiva profundamente personal.

> Algunos artistas de principios del siglo XX, como Frida Kahlo, por citar sólo un ejemplo muy conocido, siguieron creando 'exvotos', no para santuarios, sino como comentarios acerca de la vida diaria. La producción de estos 'exvotos' actuales, con y sin referencias a imágenes y cultos religiosos, es un fenómeno del arte contemporáneo con fuertes contenidos sociales y expresivos, cualidades que también caracterizan a los exvotos tradicionales (Bargellini, 2018, p. 18).

3.11 "UNOS CUANTOS PIQUETITOS": DENUNCIA VISUAL DEL FEMINICIDIO

Unos cuantos piquetitos es una pintura creada por Frida Kahlo en 1935. La obra está inspirada en un feminicidio real cuyo relato Kahlo conoció a través de una nota periodística. La noticia detallaba el asesinato de una mujer a manos de su pareja, quien la apuñaló repetidamente. En el juicio, el agresor justificó el crimen con la frase "solo fueron unos cuantos piquetitos", minimizando así la brutalidad de su acto.

Kahlo pintó esta obra en un momento especialmente doloroso de su vida: acababa de sufrir la infidelidad de Diego Rivera con su propia hermana, Cristina Kahlo. Ella estaba doblemente herida: por un lado, la traición del esposo y, por el otro, la traición de la hermana. Fue en ese contexto emocionalmente devastador cuando leyó la nota periodística.

> Frida, identificándose con esta historia y retomando ese sentido del humor negro ese humor crudo que enfrenta la tragedia con ironía, toma la frase de este hombre y decide pintar esta obra. Frida mandó hacer un marco especialmente sencillo para el cuadro porque ella misma se encargó de tomar un puñal, herir la madera con este puñal y ponerle gotas de pintura de tal manera que parecen ser la sangre de la mujer, que no solamente está contenida en el cuadro, sino que se desborda, sale más allá del marco y nos vuelve cómplices de la tragedia que está sucediendo aquí (Fundación Casa de México en España, 2022, 1m31s).

La obra constituye una denuncia visual del feminicidio y del machismo imperante en la sociedad de su época. Kahlo logra capturar, en esta representación desgarradora, la trivialización de la violencia de género y la indiferencia hacia el sufrimiento de las mujeres. Al herir físicamente el marco del cuadro, Kahlo rompe deliberadamente los límites entre el arte y la vida, entre la representación y la realidad sangrante. La sangre no se queda dentro de la escena pintada; se desborda hacia el espectador, volviéndolo cómplice y, por lo tanto, responsable de alguna manera.

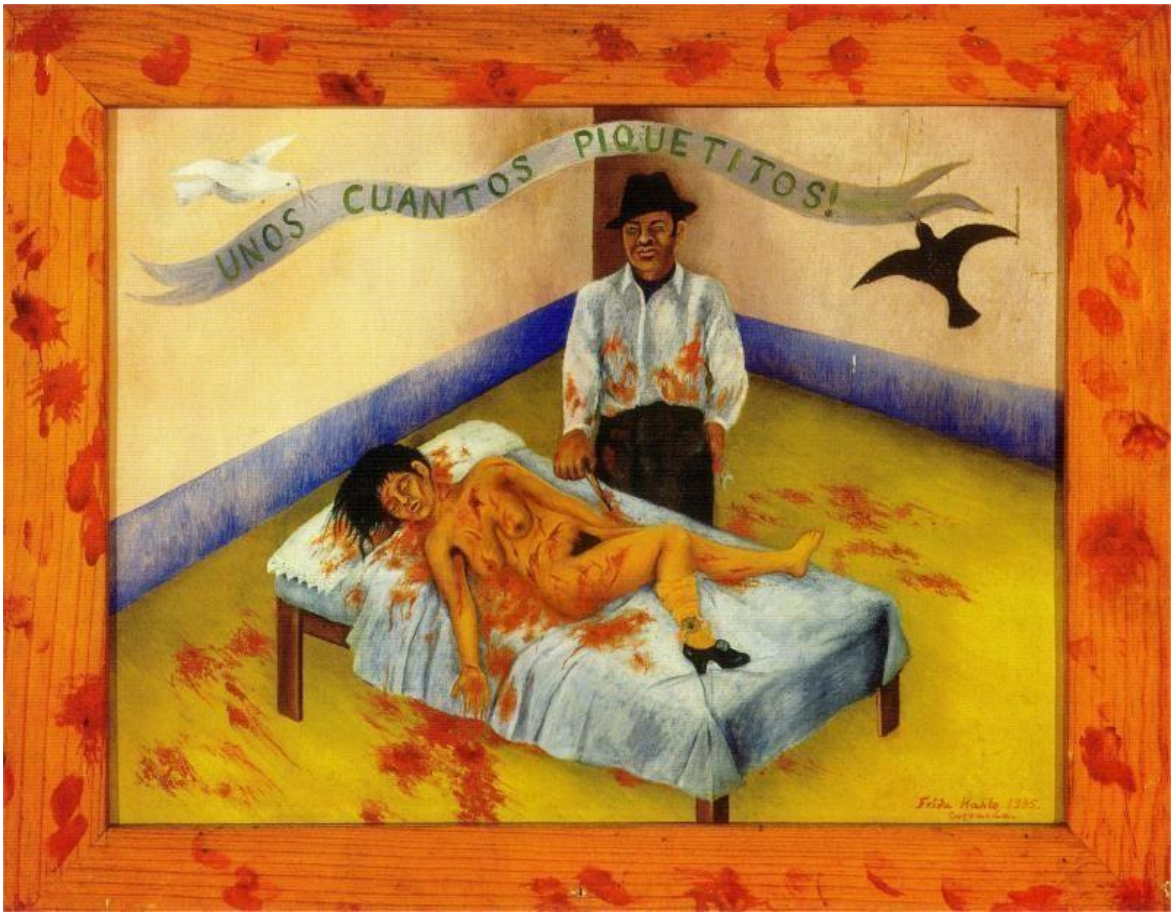


Ilustración 17. Frida Kahlo, Unos cuantos piquetitos (1935). Óleo sobre metal con marco intervenido. Colección Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. Imagen recuperada de: https://www.casademexico.es/frida-kahlo-alas-para-volar-unos-cuantos-piquetitos/

3.12 LEVINAS Y LA FUNCIÓN REPARADORA DEL ARTE

El filósofo Emmanuel Levinas, en su obra *Ética e Infinito*, introduce el concepto de "reparación irreparable", que resuena profundamente con los temas de este capítulo. Levinas argumenta que, en la relación con el otro, surge una responsabilidad infinita que nunca puede cumplirse en su totalidad; la justicia no puede reparar completamente ciertos daños, ya que las pérdidas y el sufrimiento son irreversibles. El asesinato de una mujer, el feminicidio, es

un acto irreparable: ninguna condena, ninguna sentencia, ninguna obra de arte puede devolver la vida a la víctima ni borrar el dolor infligido.

Sin embargo, este concepto cobra un profundo significado cuando se entiende que, aunque el arte no puede cambiar el pasado, sí ofrece nuevas formas de enfrentar y procesar sus consecuencias. La obra de Kahlo no restaura la vida de la mujer asesinada, pero sí visibiliza un crimen que la prensa amarillista minimizaba, desnaturaliza la violencia al mostrar su brutalidad sin filtros, conmueve al espectador volviéndolo testigo activo y crea una memoria que impide que el caso caiga en el olvido. De este modo, el arte opera como una *reparación simbólica*: no anula el daño, pero ofrece un espacio para el duelo, la memoria y la denuncia.

3.13 "LA COLUMNA ROTA": EL DOLOR FÍSICO COMO TERRITORIO DE EXPRESIÓN

Más allá de la denuncia del feminicidio, Frida Kahlo también utilizó su arte para explorar el dolor físico y emocional como territorios de identidad y resistencia. El cuadro *La columna rota*, pintado en 1944, es uno de los ejemplos más emblemáticos de esta faceta de su obra.

En esta pintura, Frida Kahlo se representa a sí misma semidesnuda, simbolizando su vulnerabilidad tras el trágico accidente de autobús que sufrió en su juventud. El paisaje agrietado que la rodea refuerza la sensación de fragmentación y aislamiento. Su columna vertebral aparecen representada como una columna jónica rota en varios lugares, y un corsé metálico la sostiene, evidenciando la discapacidad que la acompañó el resto de su vida. Lágrimas recorren su rostro inmóvil, pero su mirada es firme, desafiante. No hay autocompasión en sus ojos; hay una declaración de existencia a pesar del dolor.

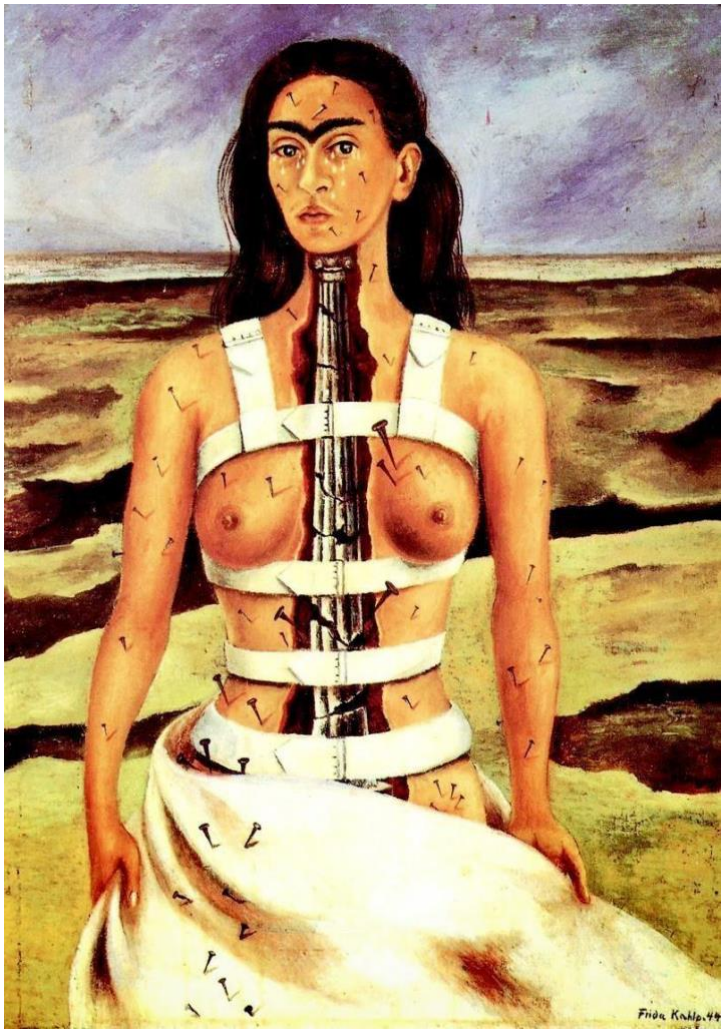


Ilustración 18. Frida Kahlo, La columna rota (1944). Óleo sobre masonite.
Colección Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. Imagen recuperada de: https://lacamaradelarte.com/obra/la-columna-rota/

El monólogo *Frida Kahlo: Viva la vida* de Humberto Robles (2001) recrea, a partir de cartas, biografías y escritos de la propia pintora, la narración del accidente que marcó su vida para siempre. Aunque no se trata de palabras pronunciadas literalmente por Kahlo como el propio Robles aclara, el texto ha sido construido con rigor documental y respeto por su voz:

> Tenía apenas 17 años... Iba rumbo a mi casa en Coyoacán, que es un pueblo chiquito y muy bonito cerca de la capital... Viajaba en un camión cuando un tranvía se cruzó en mi vida... Fue un choque raro... No fue violento sino silencioso y pausado, y nos dañó a todos; más que nadie, a mí... Con el trancazo, un tubo me atravesó (señala su espalda) de aquí... (señala su sexo) hasta

> acá... Emergió de mi vagina un fierro frío y duro... Inexplicablemente, mi ropa estaba hecha jirones... y yo me encontraba ahí, completamente desnuda... Bañada en sangre... atravesada como la mariposa de un coleccionista... Crucificada como un Santo Cristo... Fue así como perdí mi virginidad.../(Robles, 2001, p. 11).
>
> A partir de aquel día, la Catrina baila alrededor de mi cama una danza macabra... Desde que el accidente me desvió el camino ya emprendido y me privó de muchas cosas, nada se me hizo más natural que pintar, sin tomar en cuenta los juicios ni los prejuicios de nadie, sólo porque quiero darme gusto a mí solita... Muchas vidas no bastarían para pintar como yo quisiera y todo lo que me gustaría (Robles, 2001, p. 11).

Robles explica su método de construcción del monólogo:

> Para escribirla consulté diversos libros sobre Frida y sobre su contexto histórico: 'Frida: una biografía de Frida Kahlo' de Hayden Herrera, 'Frida Kahlo' de Rauda Jamís, 'Diego y Frida' de J.M.G. Le Clézio, 'Las cartas de Frida Kahlo' (Cartas apasionadas), compilación de Martha Zamora, 'Las fiestas de Frida y Diego: recuerdos y recetas' de Marie Pierre Colle, 'La Única' de Lupe Marín, 'Figuras en el trópico' de Olivier Debroise, así como 'El Diario de Frida', periódicos de la época y entrevistas con gente que la conoció.
>
> Considero muy afortunado que el texto incorpore en los diálogos la forma de hablar de Frida, lo cual revela su carácter y personalidad: su gusto por el uso de palabras populares, groserías, chistes, bromas, vocablos en inglés que ella solía usar, y principalmente su peculiar y tan mexicano sentido del humor, a veces muy negro, tan lejano a lo que puede apreciarse al contemplar su obra, que refleja más que nada tristeza, dolor y sufrimiento.
>
> Muchos de los textos de la obra fueron extraídos de cartas y escritos de Frida; son literales sus impresiones sobre París, Estados Unidos, México, André Breton, lo que pensaba sobre los artistas y los intelectuales, la narración del accidente; el texto está salpicado de títulos de cuadros de Frida, así como frases o poemas escritos en su diario. Creo que la voz de Frida se deja escuchar nítida y verazmente en este monólogo (Robles, 2001).

Este fragmento resulta relevante para este análisis porque muestra cómo el arte puede ser un medio de expresión y resistencia ante el sufrimiento. Kahlo no pinta lo que le gustaría ver; pinta lo que vive, lo que siente, lo que duele. Al hacerlo, convierte su dolor personal en un

lenguaje universal que permite a otras mujeres reconocerse en sus propias experiencias de violencia, pérdida y resistencia.

3.14 DEL DOLOR INDIVIDUAL A LA RESISTENCIA COLECTIVA: EL ARTE COMO HERRAMIENTA DE SANACIÓN

La lección de Frida Kahlo convertir el sufrimiento en arte, la herida en imagen, el silencio en denuncia no se ha perdido. Por el contrario, ha sido recuperada y resignificada por artistas contemporáneas que enfrentan violencias estructurales similares, pero desde contextos colectivos y comunitarios, alejándose del aislamiento en el que Kahlo tuvo que crear. Un ejemplo paradigmático es la obra de Gloria Monterrubio, sobreviviente de violencia vicaria aquella que se ejerce contra los hijos para dañar a la madre, y su participación en el "Calendario Vicario 2023-2024". En esta propuesta artística, Monterrubio no solo expone su dolor íntimo sino que lo inscribe en una lucha compartida, demostrando que la memoria del exvoto y la lección de Kahlo siguen vivas en la gráfica feminista contemporánea. dolor íntimo sino que lo inscribe en una lucha compartida, demostrando que la memoria del exvoto y la lección de Kahlo siguen vivas en la gráfica feminista contemporánea.

Esta obra, titulada *La belleza de la vida*, fue realizada en 2023 por Gloria Monterrubio como parte de un proyecto impulsado por el Instituto de la Mujer para el Estado de Morelos. El calendario fue ilustrado por Claudia Jiménez y Gloria Monterrubio, quienes propusieron esta idea con el objetivo de alzar la voz ante la desigualdad y la indiferencia de las autoridades hacia la justicia para madres que sufren violencia vicaria.

> El calendario tiene el propósito de hacer reflexionar a las personas sobre "el tiempo que se busca a un desaparecido", expresa Claudia Jiménez, quien lleva dos años y ocho meses sin ver a sus hijos, pues fueron sustraídos por su pareja. En el caso de Gloria Monterrubio, aunque ha recuperado a sus hijas, su pareja ha ejercido violencia de manera legal y no le permite vivir con ellas (Milenio, 2023, párr. 2).



Ilustración 19. Gloria Monterrubio, La belleza de la vida (2023). Obra realizada para el Calendario Vicario 2023-2024. Imagen recuperada del Calendario Vicario.

Análisis de la obra:

La imagen muestra a una mujer y su hijo caminando descalzos por la playa al atardecer, con el horizonte teñido de tonos cálidos que van del naranja al dorado. El sol, que se esconde lentamente, proyecta una luz suave y dorada sobre sus figuras, dibujando sus siluetas contra el océano infinito. La mujer tiene una expresión de calma, como si estuviera reflexionando en silencio sobre la vida y el camino que han recorrido juntos. Su hijo, que camina a su lado, parece tomar de su pequeña mano la fuerza y el consuelo que ella le ofrece.

La escena sugiere que, a pesar de los desafíos y las injusticias que la vida les ha impuesto, ambos encuentran paz en su vínculo, en ese amor maternal que se mantiene firme y protector. El vasto océano representa las adversidades del mundo exterior, un mundo que muchas veces parece insensible o injusto hacia el sufrimiento de las mujeres, favoreciendo a quienes abusan y violentan. Sin embargo, el amor que los une es inquebrantable; hay en sus pasos una

promesa de valentía y de resistencia compartida. Aunque las estructuras sociales y las autoridades a veces fallen, en esa imagen prevalece el mensaje de esperanza y de apoyo mutuo, donde el simple acto de caminar juntos se convierte en un símbolo de resistencia y de amor leal.

El proceso creativo como catarsis:

Gloria Monterrubio describe así el proceso de creación de esta obra, que inicialmente no fue la que aquí se presenta, sino una versión más cruda y dolorosa:

> Cuando trataba de hablar del dolor que generaba estar alejada de mis dos hijas, se me quebraba la voz y enseguida llegaba el llanto, a veces incontrolable. Entonces opté por dibujarlo. Pero cuando terminé la primera imagen donde estaba yo hincada, con los brazos totalmente estirados sosteniendo expedientes interminables y con la misma ropa que usaba el día en que el papá de mis hijas me dijo que no las volvería a ver, cuando observé el dibujo ya terminado y vi que era una mujer penando, como cuando castigaban a los alumnos en las escuelas antiguamente, me generó aún más dolor. Me aclaró el panorama; fue como si me hubieran iluminado una habitación en la que permanecía a oscuras. El primer título que me vino a la mente fue 'mamá está castigada'. Me sentí muy triste, indignada, porque no merecía ese castigo tan absurdo, tan doloroso y sin sentido. Definitivamente yo no quería eso ni para mí ni para mis hijas, porque si yo sufría sin ellas, irremediablemente ellas también sufrían sin mí (Monterrubio, 2023).

Este testimonio es extraordinariamente valioso para esta investigación porque muestra, en vivo y en directo, el proceso que aquí se teoriza: el arte no es solo el producto final (la obra expuesta), sino el proceso mismo de *representación del sentir*. Monterrubio dibuja su dolor, lo enfrenta en la imagen, y ese encuentro la obliga a replantearse su propia narrativa. No quiere ser "la madre castigada"; quiere ser la madre que camina hacia el horizonte con su hija de la mano. Al rehacer la imagen, transforma su propia relación con el trauma. Esta es la resiliencia en acto.

La obra de Frida Kahlo representa la **segunda estación** del recorrido propuesto al inicio de este capítulo. Si los exvotos tradicionales (primera estación) documentan la violencia de

manera involuntaria, como un subproducto del agradecimiento divino, Kahlo despoja al exvoto de su función religiosa y lo convierte deliberadamente en un **conducto de denuncia personal y política.** Ella no agradece a una virgen por haber sobrevivido; ella acusa, señala, sangra sobre el lienzo y sobre el marco.

Kahlo demuestra que el lenguaje visual del exvoto puede ser reapropiado para la denuncia feminista. Su obra tanto *Unos cuantos piquetitos* como *La columna rota*, sienta las bases para la tercera estación del recorrido: las colectivas de mujeres contemporáneas. Lo que Kahlo hace desde su estudio individual y su genio artístico, las colectivas lo harán desde el trabajo comunitario, horizontal y anónimo. La violencia vicaria que denuncia Gloria Monterrubio en 2023 tiene un antecedente visual en los exvotos de 1934 y 1940, y un antecedente artístico en la obra de Kahlo. La cadena no se rompe: la representación del sentir femenino ante la violencia tiene una historia gráfica que este capítulo ha comenzado a trazar.

De este modo, Frida Kahlo no es solo un ícono aislado, sino un eslabón fundamental en la cadena que conecta la religiosidad popular del exvoto con las prácticas artístico-políticas de las mujeres mexicanas contemporáneas, cuyo análisis se profundizará en el siguiente apartado.

3.15 GENEALOGÍA DE LA RESISTENCIA FEMINISTA EN MORELOS: COLECTIVAS, ARTE Y ACCIÓN POLÍTICA (1888-2023)

La historia de Morelos se ha narrado tradicionalmente desde una perspectiva androcéntrica, centrada en los caudillos y la lucha agraria masculina. Sin embargo, al reconocer la participación de las mujeres, emerge una cronología paralela de resistencia que no solo buscaba la tierra, sino la autonomía del cuerpo y la voz. Este capítulo analiza la evolución de la organización de las mujeres en la entidad, desde las pioneras del siglo XIX hasta las colectivas radicales de la actualidad, destacando cómo el arte y el lenguaje han pasado a ser sus principales herramientas de denuncia.

Las raíces profundas de la participación femenina en Morelos no son un producto de la modernidad, sino que todo inició en 1888, figuras como María Jacoba Merino Luna,

representante de los derechos comunales de Anenecuilco, defendieron el territorio frente a los hacendados. La Revolución Mexicana, la presencia femenina en el Ejército Libertador del Sur fue estratégica y diversa. Las mujeres no sólo cumplieron roles de mensajería y logística, sino que asumieron mandos militares con rangos de capitanas o coronelas. Entre ellas destacan Rosa Bobadilla, Ángela Jiménez, Petra Ruiz, Amelia Robles y la intelectual Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (Suárez, Urbina y Mújica, 2026.). Esta herencia de combate se extendió hasta mediados del siglo XX con el colectivo de mujeres que se sumó a la lucha jaramillista entre 1938 y 1962.

En 1970, el activismo se diversifica hacia los sectores populares y obreros. Un hecho fundamental fue la huelga de las trabajadoras de la empresa Rivetex en la ciudad de Cuernavaca, donde las obreras rompieron estereotipos de género al participar como guardias nocturnas y enfrentar la represión estatal, exigiendo derechos que vinculaban lo laboral con lo reproductivo (Suárez López, 2010).

En 1975, con la llegada de organismos como CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina) y grupos como "María, Liberación del Pueblo" marcaron el inicio de una organización feminista más estructurada. En 1980, tras el encarcelamiento de una joven por interrumpir su embarazo, se constituyó el Frente Autónomo en Lucha por la Maternidad Voluntaria (FALMV), logrando posicionar el aborto legal y la educación sexual en el debate público por primera vez en Morelos (Suárez, Urbina y Mújica, 2026)

La violencia contra las mujeres catalizó nuevas formas de organización. En 1988, la violación de una militante política a manos de agentes judiciales impulsó la creación de la Red de Apoyo a Mujeres Violadas en Cuernavaca (RAMVC). Esta red fue decisiva para colocar la violencia sexual en la agenda pública, lo que llevó a la organización del primer Foro sobre Delitos Sexuales en 1991, logrando finalmente una legislación más favorable en 1996 (Suárez López, 2010).

En la actualidad, la falta de respuesta institucional ante la violencia ha derivado en la formación de colectivas que utilizan el espacio público y las redes sociales como herramientas de denuncia. Estas agrupaciones han transitado de la gestión política a la acción directa e iconoclasta, impulsadas por movimientos globales como #NiUnaMenos y #MeToo. Específicamente, esta desconfianza hacia las instituciones ha sido porque no brindan el acompañamiento ni la resolución adecuada, dejando a las víctimas en el abandono, y por el aumento de la violencia hacia las mujeres. Desde el 2014 han surgido más colectivas, pero fue a partir de 2019 y 2023 cuando México vivió una intensificación en las problemáticas relacionadas con la violencia de género, los feminicidios y la falta de acceso a la justicia para las mujeres. Estos años estuvieron marcados por movimientos sociales significativos, como el #MeToo y las marchas del 8M, que evidenciaron la urgencia de atender las demandas feministas en un país donde, según datos oficiales, cada día son asesinadas más de 10 mujeres. La pandemia de COVID-19 agravó esta situación, ya que el confinamiento incrementó los casos de violencia doméstica y limitó el acceso a redes de apoyo y servicios esenciales. Las colectivas surgidas en este periodo retoman luchas históricas como la de las sufragistas mexicanas, los movimientos por los derechos reproductivos en los años 70 y 80, y la exigencia de justicia frente a casos emblemáticos de feminicidio, como el de Campo Algodonero. Además, estos grupos se desarrollaron en un contexto de creciente desigualdad social y descontento por la ineficacia de las instituciones en proteger a las mujeres y las personas de género diverso. Según datos de la ONU Mujeres, la pandemia actuó como un catalizador, ya que visibilizó aún más las desigualdades y generó la necesidad de nuevas formas de resistencia y activismo adaptadas a las condiciones del confinamiento.

A pesar de la urgencia de la situación, todavía persiste una brecha crítica en la sensibilización de la sociedad civil y, de manera más alarmante, en la voluntad política de las autoridades. La lentitud institucional, caracterizada por una burocracia que revictimiza, y la impunidad sistémica han forzado a millones de mujeres a nivel global a transformar el trauma individual la desesperación, la rabia y el dolor en una potencia de acción colectiva. Este fenómeno ha dado lugar a agrupaciones y campañas que no solo funcionan como etiquetas digitales, sino

como hitos de resistencia histórica, como #NiUnaMenos en Argentina (2015), que visibilizó la violencia feminicida, o #MiPrimerAcoso en México (2016), que evidenció la normalización del abuso desde la infancia. Estas movilizaciones han impulsado una reocupación del espacio público, derivando en protestas de carácter iconoclasta donde la intervención de monumentos y calles se convierte en una forma de denuncia frente a una estructura patriarcal persistente. En el caso de Morelos, este proceso no representa una irrupción aislada, sino la continuidad de una genealogía de resistencia que ha evolucionado en función de las condiciones históricas previamente descritas. En este sentido, las colectivas feministas contemporáneas pueden entenderse como una actualización de estas luchas, articuladas ahora a través de nuevas formas de organización, visibilidad y acción política, que responden tanto a dinámicas locales como a influencias globales.

Para comprender la magnitud de estas movilizaciones, es necesario reconocer que las estructuras de poder no son neutrales. Históricamente, mientras los movimientos clásicos inspirados en teorías como el marxismo centraron su atención en la lucha de clases, el feminismo contemporáneo ha ampliado este enfoque hacia la interseccionalidad (clase, raza y género). Así, las colectivas actuales no solo buscan reformas legales, sino una transformación estructural que desafíe las normas patriarcales que perpetúan el feminicidio.

En este contexto, resulta pertinente revisar la creación de los movimientos sociales desde las perspectivas de Marx, Lenin y Gramsci, quienes, aunque enfocados en la movilización social general, aportan conceptos clave para entender la acción colectiva que hoy vemos en las calles.

- **Marx** consideraba que las acciones colectivas surgían de las contradicciones del capitalismo, ya que el proletariado, al ser explotado y despojado de los medios de producción, desarrollaría una conciencia de clase para organizarse y luchar. Sin embargo, se enfrentó al problema de la falta de rebelión entre los trabajadores, atribuyéndole a la "falsa conciencia". Creía que los sindicatos y el trabajo conjunto resolverán esta situación. No obstante, se ha comprobado que el capitalismo implementó divisiones y estrategias, como el nacionalismo y el proteccionismo, que

dificultaron la acción colectiva revolucionaria al alinear a los trabajadores con los capitalistas.

- **Lenin** propuso una vanguardia de revolucionarios profesionales para liderar al proletariado, ya que los trabajadores solo defendían intereses sindicales. Su enfoque respondía a las condiciones represivas de la Rusia zarista, donde la clase obrera carecía de organización y conciencia revolucionaria. Aunque funcionó en Rusia, esta estrategia centralizada enfrentó limitaciones al intentar aplicarse en Occidente.

- **Gramsci** cuestionó la estrategia de Lenin, destacando que en Occidente la organización debía complementarse con cultura y consenso. Propuso los conceptos de "bloque histórico" (alianza entre clases) e "intelectuales orgánicos" (líderes de la clase trabajadora) para fortalecer la movilización. Advirtió, sin embargo, que el "sentido común" capitalista podía influir y debilitar al movimiento revolucionario. (Tarrow,1994)

En la actualidad, estas ideas se combinan con conceptos como marcos culturales más flexibles y estructuras de movilización menos centralizadas, adaptadas a contextos políticos dinámicos. Es decir, las ideas de estos tres teóricos sentaron las bases para entender la acción colectiva y su evolución en las teorías modernas de los movimientos sociales.

> Entonces, el poder de los movimientos se pone de manifiesto cuando los ciudadanos corrientes unen sus fuerzas para enfrentarse a las élites, a las autoridades y a sus antagonistas sociales. Crear, coordinar y mantener esta interacción es la contribución específica de los movimientos sociales, que surgen cuando se dan las oportunidades políticas para la intervención de agentes sociales que normalmente carecen de ellas. Estos movimientos atraen a la gente a la acción colectiva por medio de repertorios conocidos de enfrentamiento e introducen innovaciones en torno a sus márgenes. En su base se encuentran las redes sociales y los símbolos culturales a través de los cuales se estructuran las relaciones sociales (Tarrow, 1994, p. 17).

La importancia de la identidad colectiva y la movilización a lo largo de la historia han construido una identidad colectiva en torno a la experiencia compartida de opresión y desigualdad de género. En la actualidad, estos movimientos son un claro ejemplo de cómo el feminismo contemporáneo utiliza la identidad colectiva para movilizar a grandes masas. Las marchas, protestas y acciones simbólicas buscan visibilizar la violencia machista y el feminicidio, creando una conciencia común sobre la necesidad de un cambio estructural. Esta identidad colectiva no es solo un sentimiento de pertenencia, sino también una herramienta para construir redes de apoyo y solidaridad entre mujeres y grupos feministas a nivel global.

Los movimientos feministas son un ejemplo claro de cómo el feminismo sigue evolucionando, adaptándose a los tiempos modernos, pero manteniendo sus raíces en la acción colectiva, la lucha contra las estructuras de poder patriarcales, y la creación de una identidad colectiva que moviliza a las mujeres y sus aliados para generar cambios sociales. Este movimiento no solo recoge las demandas históricas de los primeros feminismos, sino que también las reinterpreta y las amplifica en el contexto actual de globalización, nuevas tecnologías y un entendimiento más inclusivo de la opresión de género. A través de diversas tácticas y la utilización de recursos simbólicos y materiales, las colectivas feministas continúan desafiando el patriarcado y luchando por un mundo más justo e igualitario (Castro, 2017).

Las colectivas integradas por mujeres han logrado una notable movilización, alcanzando una mayor presencia, reconocimiento y alcance tanto en la sociedad como en las instituciones. Estas últimas han puesto su atención en las colectivas, valorando el trabajo, los métodos de apoyo, los protocolos de acompañamiento, la creación de redes de apoyo entre mujeres. Muchas instituciones se han visto obligadas a replantear sus políticas y protocolos de atención, ya que las colectivas no solo visibilizan las deficiencias del sistema, sino que también impulsan reformas y promueven políticas públicas más adecuadas para las mujeres. Ante el aumento en las denuncias, las instituciones se han visto rebasadas, y las colectivas se han vuelto fundamentales en el apoyo a las víctimas. Sin embargo, muchas mujeres desconfían de las instituciones, ya que, como ellas mismas expresan, el gobierno

ha intentado aprovecharse de los movimientos feministas. Andrea Acevedo, vocera de la Colectiva Feministas Divulgadoras, mencionó en abril de 2024, durante la presentación de la Agenda Feminista Estatal 2024 a las candidatas a la gubernatura: "Estamos cansadas de que utilicen la bandera del feminismo para obtener posicionamientos políticos. Esta es la agenda que cualquiera de las candidatas a la gubernatura y a la alcaldía tendría que firmar si realmente tienen un compromiso con las mujeres" (Acevedo, 2024).

Para comprender el papel de las colectivas feministas en Morelos, es necesario definir qué se entiende por "colectivo" y cómo opera dentro de un sistema social, cultural y político. En términos generales, las colectivas están conformadas por grupos de personas que se organizan en torno a un objetivo o causa común, como la defensa de derechos, la denuncia de la violencia o la transformación social. Pueden ser estructuras formales o informales y desarrollarse en distintos ámbitos, como el arte, la política o la acción comunitaria.

En el caso de Morelos, existen más de veinte colectivas cuyos objetivos convergen en visibilizar, prevenir, acompañar y combatir la violencia de género. Estas agrupaciones suelen trabajar bajo esquemas horizontales y colaborativos, privilegiando la toma de decisiones colectiva y la distribución compartida de responsabilidades. Su diversidad organizativa permite la participación de mujeres con distintos perfiles, saberes y trayectorias, lo que fortalece su capacidad de incidencia en contextos sociales complejos.

Para vincular la teoría con la realidad observada en Morelos, es necesario organizar los hallazgos de esta investigación. El siguiente cuadro sistematiza la acción de las colectivas bajo tres ejes que permiten entender su funcionamiento y su alcance político. En primer lugar, el surgimiento analiza las causas y el contexto de violencia que motivaron la unión de estas mujeres, entendiendo su origen como una respuesta a la precariedad. En segundo lugar, las estrategias detallan cómo utilizan el arte y el espacio público para construir una contravisualidad frente al discurso oficial. Finalmente, el impacto evalúa de qué manera estas prácticas han logrado cambiar la percepción social y transformar el dolor individual en una demanda de justicia común. Esta estructura permite observar cómo los conceptos de vulnerabilidad y visibilidad se materializan en la lucha cotidiana del estado.

Juntos por amor, A.C. (Grupo CD4):
Surgimiento: 1998 (formalizada en 2004). **Origen:** Exclusión de mujeres, lesbianas y hombres heterosexuales en políticas de salud (VIH). **Problema identificado:** Violencia y marginación institucional (falta de presupuesto y programas). **Estrategias:** Salud con enfoque de derechos humanos + diagnósticos sobre mujeres migrantes. **Logros políticos:** Parlamento de las Mujeres de Morelos + Espacio de Interlocución con el Congreso. **Tácticas:** Toma de calles + tendederos de denuncia + trabajo legislativo. **Impacto:** Institucionalización de la voz femenina, transparencia en gasto público, redes transnacionales.
El Centro de Derechos Humanos "Digna Ochoa"
Surgimiento: 2003. **Origen:** Respuesta a la represión del movimiento social del Casino de la Selva (2002). **Nombre:** Homenaje a la abogada defensora de derechos ambientales y humanos. **Misión:** Defender la dignidad de mujeres, adolescentes y niñas víctimas de violencia de género, abuso sexual y feminicidio. **Acompañamiento:** Localización con vida de desaparecidos + cámaras de Gesell en juicios + enlaces institucionales para evitar que las víctimas enfrenten solas el proceso judicial. **Impacto:** Documentación de violaciones a derechos humanos en comunidades indígenas. **Enfoque:** La lucha contra la violencia feminicida es inseparable de la defensa de la tierra y la identidad de los pueblos.
Comité contra el feminicidio en Morelos
Surgimiento: 2006. **Origen:** Incremento de asesinatos de mujeres invisibilizados como "crímenes pasionales". **Articulación:** Organizaciones civiles y académicas. **Caso emblemático:** María de Jesús Lara Gómez. **Impacto jurídico:** Tipificación del feminicidio en el código penal de Morelos. **Impacto legislativo:** Impulso para la aprobación de la Ley de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2007). **Impacto nacional:** Primera solicitud de alerta contra feminicidios en Morelos ante el Senado. **Impacto en vigilancia ciudadana:** Participación en el Espacio de Interlocución Ciudadana con el Congreso, obligando a las autoridades a informar sobre avances en investigaciones. **Enfoque:** La violencia feminicida como prioridad de derechos humanos.
Hermanas en la sombra
Surgimiento: 2007. **Origen:** Taller de escritura de Elena de Hoyos en penales femeniles.

Misión: Romper la invisibilidad de las internas y reflexionar sobre violencias patriarcales y desigualdades de género. **Metodología:** Historias de vida. **Impacto:** 26 obras publicadas ("Bajo la Sombra del Guamúchil") + series radiofónicas + documentales premiados internacionalmente. **Logro institucional:** Fondo de apoyo para mujeres que salen de la cárcel en situación de emergencia. **Redes:** Colaboración académica con universidades nacionales y extranjeras. **Enfoque:** Arte y escritura como herramientas de autogestión, sanación y dignidad humana.
Lunámbulas
Surgimiento: Octubre de 2007. **Origen:** Gestada por la poeta Denisse Buendía. **Misión:** Acuerpar las herencias feministas de Morelos a través de múltiples feminismos y prácticas político-artísticas. **Enfoque:** Mujeres artistas como "cuerpos políticos". **Tácticas:** Performance poético + ritualidad + denuncia. **Impacto:** Visibilización de la violencia feminicida territorializada como parte de un continuum de violencias sistémicas. **Producciones:** Canciones, libros, manuales y "hechizos despatriarcalizadores". **Enfoque:** Construcción de una vida libre, gozosa y floreciente (colectiva e individual).
Academia litigio estrátegico e incidencia en derechos humanos A.C. (ALEIDHAC)
Surgimiento: 28 de junio de 2010. **Origen:** Indignación feminista ante la violencia machista. **Misión:** Transformar la indignación en herramientas jurídicas y políticas. **Especialidad:** Litigio estratégico + incidencia legislativa. **Membresía:** Miembro fundador del Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio (OCNF). **Impacto histórico:** Grupo redactor que logró la tipificación del feminicidio en el Código Penal de Morelos (2011) —considerado uno de los mejores tipos penales del país. **Otras reformas:** Derechos políticos de las mujeres + Ley para Prevenir y Eliminar la Discriminación + reconocimiento de identidad de género para personas trans. **Trascendencia:** Peticionaria de Alertas de Violencia de Género en otros estados de la República.
Colectiva Pacto Violeta
Surgimiento: 2012. **Origen:** Desprendimiento del "rizoma feminista morelense". **Misión:** Defensa de los derechos sexuales y reproductivos. **Acción inicial:** Acompañamiento para interrupción del embarazo con medicamentos en casa. **Táctica:** Reapropiación de espacios públicos (Zócalo de Cuernavaca). **Impacto:** Primer Foro por la Equidad de Género en Morelos + redactoras de la iniciativa de Ley de Identidad de Género.

Trascendencia: Detonación de procesos de desarrollo en zonas rurales e indígenas. **Enfoque:** Igualdad sustantiva.
Colectiva Intrépidas
Surgimiento: 2012. **Origen:** Asociación civil de mujeres ciclistas en Cuernavaca. **Misión inicial:** Promover el uso de la bicicleta como medio de movilidad y recreación. **Problema identificado:** El desuso de la bicicleta está ligado a inseguridad y violencia de género en el espacio público (acoso callejero + falta de infraestructura segura). **Acciones:** Bici-escuela para mujeres adultas + profesionalización como instructoras de movilidad sustentable. **Impacto:** Incidencia en mesas de trabajo con gobiernos locales y foros de la sociedad civil. **Enfoque:** Derecho a la ciudad y a una movilidad libre de miedos.
Colectiva Divulvadorxs
Surgimiento: 2015. **Origen:** Búsqueda de autonomía de activistas formadas en la "Red por los Derechos Sexuales y Reproductivos en México" (Ddeser). **Lema:** "Las vulvas que hablan, las vulvas que divulgan". **Misión:** Eliminación de barreras sociales para el ejercicio de los derechos sexuales y reproductivos. **Praxis:** Feminismo basado en placer, autodeterminación y goce. **Impacto:** Primeros encuentros de acompañantes de aborto en México + Campaña Aborto Legal Morelos (2021) + primeras fiestas masivas de mujeres en Cuernavaca. **Contexto adverso:** Enfrentan violencia institucional y detenciones arbitrarias por acompañamiento en casos de violencia vicaria. **Enfoque:** Trascender la denuncia para proponer una vida en libertad y plenitud.
Colectiva Las Jijas del Maiz
Surgimiento: 2015 (Cuernavaca). **Origen:** Proyecto radiofónico comunitario "Apalabrando con las Jijas del Maíz" en Radio Chinelo. **Misión:** Transformar paradigmas culturales que generan violencia y discriminación. **Evolución:** Colectiva multidisciplinaria. **Herramientas:** Teatro infantil con perspectiva de género + son jarocho feminista. **Impacto pedagógico:** Adaptación y presentación de la obra "La Tarzana" en escuelas primarias de los 36 municipios de Morelos. **Impacto en seguridad urbana:** Caminatas nocturnas con autoridades para detectar espacios inseguros (metodología Ciuatl). **Enfoque:** Vinculación del arte con la recuperación del espacio público para las mujeres.
La iniciativa Las Nombramos Bordando
Surgimiento: 2015 (año de declaración de la Alerta de Violencia de Género en Morelos). **Misión:** Transformar el bordado en herramienta de protesta y archivo.

Objetivo: Construir una memoria feminista con nombres, edades y fechas de víctimas de feminicidio. **Impacto simbólico:** Creación de un espacio seguro de expresión y escucha. **Productos:** Memoriales textiles y piezas artísticas que ocupan el espacio público. **Enfoque:** Cada puntada como acto de resistencia, sanación comunitaria y memoria inquebrantable.
AfroLab - Acciones para la inclusión y no discriminación afrodescendiente en México
Surgimiento: 2015. **Origen:** Respuesta al racismo estructural e invisibilización de identidades afromorelenses por parte del Estado. **Misión:** Recuperación de la memoria histórica y construcción de un futuro digno para comunidades negras, afromexicanas y afrodescendientes. **Filosofía:** Ubuntu como eje de alianza femenina e interdisciplinar. **Acciones:** Seminario María Matamba (herramientas formativas contra la discriminación). **Trabajo territorial:** Comunidad "AfroParacas" en Yautepec, Morelos. **Enfoque:** Perspectiva intergeneracional con compromiso con infancias, mujeres y juventudes de la diáspora.
Red Mujeres por Mujeres Tepoztlán
Surgimiento: 2016. **Origen:** Respuesta a la creciente violencia feminicida, detonada por el feminicidio de Daniela Malú Rodríguez Toscano. **Misión:** Visibilizar la violencia de género en el ámbito comunitario (perspectiva rural y local). **Impacto:** Desestigmatización de la denuncia + diálogo abierto sobre violencias mediante pláticas, talleres y acompañamiento emocional. **Articulación:** Colaboración con Mujeres Indígenas Líderes Comunitarias (MILC-CGCIP). **Enfoque:** La lucha contra el sistema patriarcal, racista y clasista desde la premisa de que el bienestar comunitario depende de una vida libre de violencia para todas las mujeres.
Colectiva Vivas Nos Queremos - Morelos
Surgimiento: Diciembre de 2018. **Origen:** Indignación por el feminicidio de María Fernanda Estefanía Toledo Cervantes (estudiante de la UAEM) + intentos de secuestro de mujeres dentro y fuera del campus. **Misión:** Organización independiente de estudiantes y académicas para protestar contra la violencia feminicida y la negligencia institucional. **Impacto:** Convocatoria masiva de tres mil mujeres que marcharon por las calles. **Enfoque:** Vinculación de activistas previas con nuevas generaciones universitarias.
Colectiva de artistas feministas Las Ruecas
Surgimiento: 2019. **Fundadoras:** Yunuen Díaz, Maga Mendoza y Larisa Escobedo. **Trayectorias:** Artes visuales, escritura y performance.

Misión: Activación de espacios de encuentro para mujeres + tejido de redes de cuidado. **Proyectos:** "Radio Ruecas: Utopías feministas" + jornadas de "Perforebeldías". **Temáticas denunciadas:** Violencia vicaria + carga desigual de los cuidados. **Enfoque:** Arte como ejercicio de resistencia y herramienta para construir mundos posibles fuera del aula tradicional.
Camaleonas Resilientes
Surgimiento: 2019 (Cuernavaca). **Origen:** Falta de espacios para la comunidad artística emergente + violencia de género en instituciones culturales (acceso condicionado por vínculos personales). **Misión:** Proyecto artístico multidisciplinario, autogestivo y horizontal para erradicar la violencia patriarcal en el arte. **Inclusividad:** Integración de niñeces y público masculino para generar empatía con la lucha feminista. **Impacto:** Toma de las calles para la producción artística + construcción de red de apoyo. **Enfoque:** Transformación del miedo y la rabia en un ejercicio creativo compartido.
Colectiva Indómitas
Surgimiento: Septiembre de 2020 (plena pandemia). **Integrantes:** Grupo intergeneracional de siete mujeres (20 a 80 años). **Origen:** "Primer Encuentro de Mujeres que Luchan" de las mujeres zapatistas (2018). **Misión:** Red de apoyo y acción que defiende el territorio y combate las opresiones desde la "indisciplina organizada". **Proyecto destacado:** "Barro y Arroz" (investigación sobre campesinas morelenses). **Enfoque:** Rechazo a los mandatos de género y el miedo + celebración de la alegría ingobernable y la autonomía sobre sus propios cuerpos.
Colectiva MAL: Memoria y Acción Lésbica
Surgimiento: 2022. **Origen:** Colaboración previa en red de amistad y activismo contra el heteropatriarcado desde diversas entidades de México. **Misión:** Promoción de condiciones para la plena existencia lésbica desde la interseccionalidad. **Acciones:** Conversatorios presenciales y virtuales con mujeres de todo el Abya Yala. **Enfoque:** Escucha activa + valoración de la diferencia + alianzas con identidades trans y trabajadoras sexuales frente a discursos conservadores.
Organización **Existimos porque resistimos, Morelos**
Surgimiento: Diciembre de 2020. **Fundadores:** Berenice González, Anahí Gómez y Yair Conde (egresados de la UAEM). **Misión:** Visibilizar la lucha contra las violencias hacia mujeres y niñeces en el estado. **Proyecto emblemático:** "Bordando historias: ¡que su voz y su recuerdo no se apague!"

Producto: Manta colectiva de 10x4 metros con 311 rostros bordados por mujeres morelenses (casi una tercera parte de las víctimas de feminicidio entre 2010 y 2022). **Exhibición:** Museo La Casona Spencer. **Impacto:** Generación de procesos de sanación y hermandad entre bordadoras y familias de las víctimas. **Enfoque:** Transformación del dolor en dignidad y memoria colectiva.
Colectiva Las de violeta
Surgimiento: Septiembre de 2020. **Misión:** Espacio de apoyo para madres que enfrentan procesos legales por falta de pensiones alimenticias y reconocimiento de paternidad. **Enfoque digital:** Socialización de causas feministas en entornos digitales. **Incidencia legislativa:** Promoción de "Ley Sabina" y "Ley Monzón" en Morelos. **Táctica:** "Tendederos de denuncias" para visibilizar a deudores alimentarios. **Áreas de acción:** Salud mental + prevención del abuso sexual infantil + defensa de derechos reproductivos. **Enfoque:** Protesta en espacio público + plataformas digitales para exigir justicia para madres autónomas y sus hijas e hijos.
Colectiva Morras Contra la Violencia Institucional
Surgimiento: 2022. **Origen:** Seno de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). **Misión:** Resistencia colectiva contra silencios, omisiones e impunidad de la violencia sistemática dentro de espacios académicos. **Metodología:** Redes de acompañamiento sororo y "ternura radical". **Impacto:** Valoración y respeto de voces y cuerpas de universitarias en un entorno históricamente deslegitimador. **Enfoque:** Construcción de un futuro donde la justicia y la dignidad sean las guías de la vida universitaria.
Frente Nacional contra la Violencia Vicaria
Surgimiento: Morelos. **Origen:** Respuesta de madres organizadas ante la desprotección institucional y la "tortura íntima intergeneracional" (exparejas que dañan a través de los hijos). **Misión:** Exigencia de justicia y recuperación de la autonomía de las mujeres. **Crítica:** Cuestiona un sistema judicial que favorece a agresores y permite la sustracción nociva de menores. **Impacto legislativo:** Lucha por tipificar la violencia vicaria en el estado. **Red de apoyo:** Cooperativa Yurudxi. **Enfoque:** Romper los ciclos de trauma y construir comunidad basada en el cuidado y la justicia para madres e hijos.
Frente Latinoamericano por la Participación de las Mujeres
Surgimiento: Sin fecha precisa (organización arraigada en feminismo popular y antineoliberal). **Misión:** Politizar el espacio público + defensa de los derechos políticos de las mujeres. **Metodología:** Ética feminista para transformar estructuras de poder tradicionales.

Acción destacada (2023): Creación de una agenda política transversal mediante foros regionales con mujeres de diversas comunidades de Morelos. **Reconocimiento:** Premio Estatal de la Juventud Morelos 2023. **Enfoque:** Participación política digna e interseccional.

Tabla 3. Colectivos del Estado de Morelos. Elaboración propia

Sus principales funciones son ofrecer refugios seguros, charlas impartidas por profesionales, y realizan trabajo voluntario y de activismo. Gracias a esto, proporcionan apoyo psicológico, asesoría jurídica y atención en salud, además de generar motivación, seguridad, amistades y redes de apoyo, de manera gratuita. Muchas de estas colectivas funcionan de forma independiente y sin fines de lucro, asegurando que personas de escasos recursos, comunidades indígenas y menores de edad cuenten con el respaldo necesario. Asimismo, estas colectivas fomentan la creatividad en ámbitos artísticos como el bordado, la pintura, la gastronomía, la alfarería y la costura, lo que también genera oportunidades de empleo. Han utilizado el arte para denunciar la violencia de género, y las obras creadas dentro de estos espacios expresan la lucha por los derechos de las mujeres, la búsqueda de justicia y la construcción de narrativas que desafían las estructuras patriarcales. A través de sus proyectos, estas mujeres han creado plataformas para visibilizar lo que a menudo es silenciado o ignorado en la esfera pública.

VENTAJAS	DESVENTAJAS
Credibilidad: Mayor confianza al abordar problemas específicos de las mujeres.	Fragmentación del movimiento , Riesgo de división interna en el movimiento global.
Redes de Apoyo: Creación de espacios seguros y sororos para las víctimas.	Falta de recursos, operan mayormente de forma independiente y sin fines de lucro.
Diversidad de enfoques	**Criminalización:** Exposición a represalias estatales y estigmatización social.
Impulso al cambio social	Fatiga emocional y física

Resistencia comunitaria	**Criminalización:** Exposición a represalias estatales y estigmatización social.
Representación de grupos marginados, comunidades indígenas, menores, etc.	Desafíos organizativos

Tabla 4. Ventajas y desventajas de las colectivas feministas. Elaboración propia.

La producción estética de las colectivas de mujeres en Morelos no constituye un ejercicio de catarsis personal ni una actividad recreativa; se trata de una operación política donde el cuerpo, la imagen y el espacio público se articulan para desafiar las narrativas de violencia imperantes. Para entender este proceso, es necesario establecer un diálogo entre Judith Butler, Nicholas Mirzoeff y Jacques Rancière, cuyos conceptos permiten desarmar la invisibilidad que pesa sobre los cuerpos precarizados en la región. El punto de partida de este análisis es entender el cuerpo no como una unidad aislada, sino como un fenómeno social que, según Judith Butler (2010), es "vulnerable por definición" debido a que su persistencia depende siempre de condiciones e instituciones externas (p. 58). Esta idea es fundamental para el capítulo, pues permite plantear que la vulnerabilidad de las mujeres en Morelos no es una debilidad, sino la base de una "capacidad de respuesta" afectiva que las obliga a actuar ante la precariedad compartida.

Esta respuesta se vincula directamente con lo que Butler define como lo aprehendido: una percepción primaria de la vida que ocurre incluso antes de que intervenga un reconocimiento formal o legal. Mientras que el reconocimiento depende de normas sociales preestablecidas, la aprehensión es un encuentro sensorial y afectivo con la precariedad del otro. En Morelos, las prácticas artísticas actúan precisamente en este nivel: buscan que la vida de las víctimas sea aprehendida en su vulnerabilidad, rompiendo los esquemas que las presentan únicamente como cifras estadísticas o amenazas sociales.

Butler señala que el poder regula estas percepciones a través de una "distribución diferencial del duelo público" (p. 64), decidiendo qué vidas son "llorables" y cuáles no. Ante este marco que borra la humanidad de las víctimas, las colectivas ejercen lo que Nicholas Mirzoeff (2016) llama el "derecho a mirar". La inclusión de Mirzoeff permite explicar que el arte de las colectivas es una contravisualidad: una lucha por la autonomía que rechaza la mirada

impuesta por el Estado. Cuando una mujer borda un nombre o representa su sentir, transforma su indignación en un acto soberano que obliga a aprehender una realidad que el discurso oficial intenta ocultar.

Si Butler fundamenta la herida y Mirzoeff lucha por hacerla visible, Jacques Rancière (2014) explica cómo este acto cambia las reglas del juego social. Rancière plantea la existencia de un "reparto de lo sensible", un orden que dicta que quienes trabajan para sobrevivir no tienen tiempo ni lugar para la creación estética o política. Las colectivas rompen este esquema al demostrar que su arte no es ajeno a su vida diaria, sino la "forma de visibilidad desplazada" de su propio trabajo (p. 43). De este modo, el análisis permite observar un tránsito político: la vulnerabilidad y lo aprehendido (Butler) se traducen en una lucha por la soberanía de la imagen (Mirzoeff) que termina reconfigurando el paisaje de lo visible (Rancière). Este proceso permite que las mujeres dejen de ser vistas sólo como víctimas pasivas para convertirse en "seres dobles" (Rancière, 2014, p. 43): sujetos que producen objetos estéticos al mismo tiempo que generan un nuevo pensamiento crítico sobre su comunidad.

En este sentido, la representación del sentir funciona como una "ficción positiva". No se trata de inventar falsedades, sino de dar una estructura inteligible que permita pensar y procesar el trauma. Aquí se manifiesta la interdependencia que Butler sitúa como base de la ética: "quien «yo» soy no es nada sin la vida que me excede" (2010, p. 72). Al representar el sentir de la otra en un espacio común, la creadora rompe el individualismo sistémico y asume una responsabilidad compartida. La unión entre el hacer estético, el mirar soberano y el responder afectivo constituye una resistencia que devuelve la agencia a los cuerpos precarizados. Estas prácticas logran desplazar el dolor y la memoria de "su noche, de su exclusión de la visibilidad y de la palabra comunes" (Rancière, 2014, p. 44). El desarrollo de estas acciones revela que la representación no es un punto de llegada, sino un proceso activo donde la experiencia subjetiva se inscribe en una historia colectiva que desafía, desde la raíz, los marcos de la violencia.

En este apartado se sostiene que el trabajo artístico de las colectivas de mujeres en Morelos no debe interpretarse como una actividad meramente ilustrativa o paliativa, sino como una operación política que desafía el "reparto de lo sensible". Según Jacques Rancière (2014),

este reparto es el sistema que define quién puede ser visto, quién tiene derecho a hablar y qué espacios son considerados "comunes". En el contexto de la violencia sistémica que atraviesa el estado, las mujeres han sido históricamente relegadas a la invisibilidad o al silencio. Sin embargo, al unir la representación y el sentir, las creadoras ejecutan una "recomposición del paisaje de lo visible" (Rancière, 2014, p. 71).

Esta reconfiguración se alinea con lo que Nicholas Mirzoeff identifica como el ejercicio del derecho a mirar. Para Mirzoeff, la visualidad hegemónica opera como un complejo de autoridad que decide qué dolores son dignos de atención. Frente a esto, el arte de las colectivas surge como una contravisualidad: "El derecho a mirar es por lo tanto la reivindicación del derecho a lo real. Se encuentra en el límite de la visualidad, en el lugar en el que estos códigos de separación se enfrentan a una gramática colectiva de la no-violencia que se traduce en un rechazo a la segregación" (Mirzoeff, 2016, p. 36).

Un ejemplo paradigmático de esta interrupción es la praxis del bordado colectivo. Bajo el régimen estético de las artes, la distinción entre el "trabajo manual" y el "pensamiento artístico" se disuelve. Rancière argumenta que el arte tiene la potencia de "sacar al trabajo de su noche, de su exclusión de la visibilidad y de la palabra comunes" (2014, p. 71). Al bordar, las mujeres no solo realizan una labor técnica; están habitando un espacio-tiempo que les permite dejar de ser "objetos" de la historia para convertirse en "seres dobles": trabajadoras que, al mismo tiempo, son sujetos que deliberan y crean.

En este sentido, la representación del sentir a través del hilo y la aguja funciona como una "ficción positiva". No se trata de proponer una mentira, sino de elaborar estructuras inteligibles que permitan que lo real sea "ficcionalizado para ser pensado" (Rancière, 2014, p. 61). El trauma, que a menudo se presenta como un desorden empírico e inabarcable, adquiere forma, color y ritmo. La pieza terminada no es solo un objeto estético; es una heterotopía, un lugar real donde la razón de los hechos se une a la razón de las historias para devolverle a la mujer su soberanía ontológica.

Finalmente, esta labor de las colectivas en Morelos demuestra que las prácticas artísticas no son una excepción a la vida social, sino que "representan y reconfiguran el reparto de esas

actividades" (Rancière, 2014, p. 71). Al representar su sentir, estas mujeres no están huyendo de su realidad; están construyendo una nueva gramática de lo común, donde la vulnerabilidad se transforma en una potencia política capaz de ser vista, nombrada y respetada.

Sus principales funciones son ofrecer refugios seguros, charlas impartidas por profesionales, y realizan trabajo voluntario y de activismo. Gracias a esto, proporcionan apoyo psicológico, asesoría jurídica y atención en salud, además de generar motivación, seguridad, amistades y redes de apoyo, de manera gratuita. Muchas de estas colectivas funcionan de forma independiente y sin fines de lucro, asegurando que personas de escasos recursos, comunidades indígenas y menores de edad cuenten con el respaldo necesario.

Asimismo, estas colectivas fomentan la creatividad en ámbitos artísticos como el bordado, la pintura, la gastronomía, la alfarería y la costura, lo que también genera oportunidades de empleo. Han utilizado el arte para denunciar la violencia de género, y las obras creadas dentro de estos espacios expresan la lucha por los derechos de las mujeres, la búsqueda de justicia y la construcción de narrativas que desafían las estructuras patriarcales. A través de sus proyectos, estas mujeres han creado plataformas para visibilizar lo que a menudo es silenciado o ignorado en la esfera pública.

A pesar de la urgencia de la situación, todavía persiste una brecha crítica en la sensibilización de la sociedad civil y, de manera más alarmante, en la voluntad política de las autoridades. La lentitud institucional, caracterizada por una burocracia que revictimiza, y la impunidad sistémica han forzado a millones de mujeres a nivel global a transformar el trauma individual la desesperación, la rabia y el dolor en una potencia de acción colectiva. Este fenómeno ha dado lugar a agrupaciones y campañas virales que no solo funcionan como etiquetas digitales, sino como verdaderos hitos de resistencia histórica: desde #NiUnaMenos en Argentina (2015), que puso el foco en la crueldad del feminicidio, hasta #MiPrimerAcoso en México (2016), que visibilizó la normalización del abuso desde la infancia. Estas movilizaciones han exhortado a una reocupación del espacio público, derivando en protestas de carácter iconoclasta donde la intervención de monumentos y

calles se convierte en un grito de "basta ya" frente a una estructura patriarcal que se negaba a escuchar.

En el contexto específico del Estado de Morelos, este despertar no es una irrupción espontánea, sino la actualización de una genealogía de resistencia que Suárez López (2010) identifica bajo la categoría analítica de la "doble rebeldía". Según esta perspectiva, las mujeres morelenses han operado históricamente en una intersección de opresiones, luchando simultáneamente contra las injusticias de clase y contra los mandatos de género que las recluían al ámbito doméstico. Esta tradición de agencia política tiene raíces profundas que deben ser rescatadas para comprender la fuerza de las colectivas actuales. Se remonta a 1888 con María Jacoba Merino Luna, representante de Anenecuilco que desafió la voracidad de los hacendados, y se expande durante la Revolución Mexicana con las coronelas zapatistas como Rosa Bobadilla y Juana Belén Gutiérrez de Mendoza. Estas figuras no sólo combatieron en el campo de batalla, sino que fracturaron la hegemonía cultural del "ángel del hogar", demostrando que la mujer en Morelos ha sido, desde hace siglos, un sujeto político activo y combativo.

A lo largo del tiempo, se ha evidenciado que las estructuras de poder no son neutrales; por el contrario, el sistema jurídico a menudo actúa como un mecanismo de control que impone ideas rígidas sobre la conducta femenina. Cuando el Estado falla en su promesa de protección, surgen los movimientos sociales como una respuesta defensiva. En Morelos, esta desconfianza institucional tiene un asidero histórico irrefutable: la creación de la Red de Apoyo a Mujeres Violadas en Cuernavaca (RAMVC) en 1988. Este organismo surgió como respuesta directa a la agresión cometida por agentes judiciales contra una militante política, un evento que desnudó la cara más violenta del Estado. Como señalan Suárez, Urbina y Mújica (2024), la RAMVC logró colocar la violencia sexual en la agenda pública por primera vez en la entidad, estableciendo las bases de lo que hoy podemos denominar una "institucionalidad alterna" gestionada por las propias mujeres.

En el caso de las colectivas feministas, se dedican a promover la igualdad de género, la justicia social y los derechos de las mujeres, enfocándose en la lucha contra la violencia de

género, la igualdad salarial, la representación política y la concienciación sobre cuestiones de género. A través de acciones de protesta, campañas de sensibilización y talleres educativos y recreativos dirigidos a víctimas de discriminación o violencia, crean espacios seguros para el intercambio de ideas y experiencias, así como para el apoyo mutuo entre quienes comparten sus valores y objetivos.

Además, organizan eventos culturales, charlas, talleres y grupos de estudio sobre temas relacionados con el feminismo y la igualdad de género. Algunas colectivas colaboran con otras organizaciones para ampliar el alcance de sus mensajes y lograr un impacto más significativo en la sociedad, y son parte fundamental en la generación e impulso de los movimientos y las olas feministas porque son la respuesta ante la desigualdad y opresión de cada época. Según la página web Humanidades.com, "el movimiento feminista es la lucha por un principio democrático esencial que es la igualdad de derechos entre la mujer y el hombre. El feminismo no es lo opuesto al machismo, que prioriza los derechos de un solo género, sino que busca alcanzar la igualdad". Estas luchas tienen como objetivo eliminar las jerarquías y privilegios impuestos por los hombres en las estructuras sociales, culturales y políticas.

Es por ello que muchas mujeres han organizado grupos y redes de apoyo para expresar su arte. Uno de los puntos importantes de estas colectivas feministas es el apropiarse de espacios públicos para intervenirlos con grafitis, murales y pintas, manifestando libremente sus ideas. Ellas mismas se han considerado "artistas defensoras de derechos humanos de las mujeres", y trabajan en conjunto con activistas de varios municipios de Morelos y de otras disciplinas.

El Colectivo Femme Gang es un grupo conformado por cinco mujeres que surgió en 2014 en Cuernavaca, Morelos, con la intención de expresar su arte en las calles y de luchar contra la violencia de género. Cada semana, intervienen espacios públicos mediante la técnica de *Wheatpaste*, utilizando el arte urbano para visibilizar la situación de las mujeres y promover un mensaje de concientización y empoderamiento social.

La técnica de *Wheatpaste,* también conocida como engrudo, se originó en las subculturas del hip hop y el punk, y está vinculada a corrientes anarquistas y comunistas. Consiste en una mezcla económica de harina y agua que se usa como adhesivo para pegar pósters, collages o impresiones en superficies públicas. Su resistencia y bajo costo la han convertido en una herramienta popular para activistas y comerciantes que desean que sus mensajes permanezcan visibles en el espacio público.

La página *web* Malvestidas publicó un reportaje sobre el colectivo Las *Femme Gang* en 2018. En la entrevista, la integrante Priscilla describe el trabajo que realizan como colectivo, su influencia, la fuerza y la rebeldía que tienen para comunicar, rompiendo las reglas. Mencionan que: "Si los políticos utilizan las paredes para pegar su propaganda, no veo nada de malo en lo que hacemos nosotras". En sus trabajos se pueden observar figuras místicas y folklóricas como sirenas, hadas, brujas, vírgenes, entre otras.

Para *Femme Gang,* el uso de la técnica *Wheatpaste* y otras son formas de protesta y visibilización de temas de justicia social, como la violencia de género y las desapariciones forzadas. Sus intervenciones en las calles también incluyen el uso de grafiti en muros, serigrafía e ilustraciones para crear *stickers* y estampados en playeras, lo cual les permite transmitir un mensaje de resistencia y transformación, alcanzando a una audiencia amplia y creando conciencia sobre problemáticas que suelen quedar fuera de los medios tradicionales. Así, su arte urbano se convierte en un poderoso medio de denuncia y en un espacio de resistencia y sororidad.



Ilustración 20. Mural pintado en la Universidad Autónoma de Querétaro. Imagen recuperada de: https://www.instagram.com/p/C8zwAiyu9b7/?img_index=1

3.16 EL ÁRBOL DE LA VIDA (2019): ARTE, LIBERTAD Y FEMINICIDIO

La siguiente imagen, titulada *El Árbol de la Vida*, fue creada en 2019 dentro de los espacios del Centro de Desarrollo Comunitario Los Chocolates en Cuernavaca. La obra fue realizada por el colectivo *Bunny & Blackwytch* (integrante de *Femme Gang*) y acompañada de un texto escrito por la artista María Fernanda Rejón Molina, quien lamentablemente fue víctima de feminicidio en diciembre de 2023. Después de varios días de búsqueda, las autoridades encontraron su cuerpo con signos de violencia, envuelto en una sábana en el llamado Puente sin fin al sur de Cuernavaca.

Acompañando el mural, Rejón escribió:

> Cerca de un manantial, bajo un gran ahuehuete, en las profundidades de una cueva o a las faldas de un cerro, existen los paraísos terrenales; rincones de naturaleza no explotada

por la mano del hombre. Estos sitios sagrados son habitados por infinita variedad de criaturas salvajes, entre ellas, ciertas ánimas de aspecto humano que cohabitan el silvestre entorno sin tiempo ni moral, en hermandad y armonía con flora y fauna. Ninfas en perfecta libertad, de espíritu y capacidades felinas, trepan y corren a sus anchas... Existir así, sin preocupaciones, sin culpas, sin querer ser o parecer algo diferente a lo que emana de la propia naturaleza (Rejón, 2019).

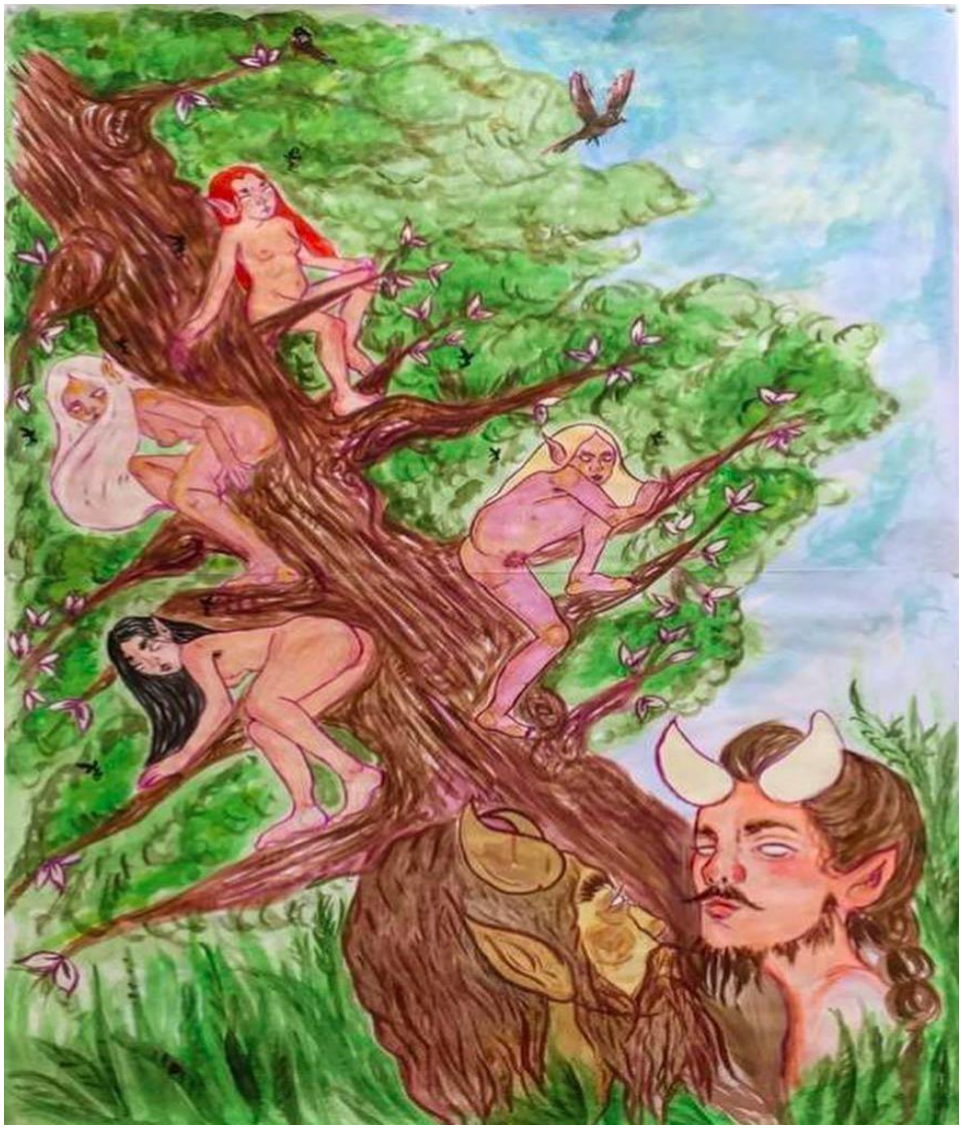


Ilustración 21.El árbol de la vida.
https://www.facebook.com/lafemmegang/posts/pfbid0MTH6T1AncLUxgeb5X22BkbZFoSY6zWsRikt

Este texto, escrito por Rejón para acompañar el mural, adquiere un sentido trágico y profundamente simbólico a la luz de su feminicidio. Habla de paraísos terrenales, de libertad sin culpas, de cuerpos que se mueven sin restricciones, en armonía con la naturaleza y con una sexualidad despojada de vergüenza. La autora imagina un mundo donde las mujeres —transformadas en ninfas de espíritu felino— pueden trepar, correr, explorar su propio placer sin la mirada vigilante del patriarcado. Sin embargo, su propio cuerpo fue encontrado violentado y envuelto en una sábana, despojado de esa libertad que reclamaba en sus palabras.

La obra *El Árbol de la Vida* se convierte así, póstumamente, en un testimonio de lo que se pierde con el feminicidio: no solo una vida, sino también la voz, la creatividad y la posibilidad de seguir creando paraísos imaginarios. El paraíso terrenal que describió Rejón —donde las mujeres existen sin culpas, en libertad plena— es precisamente lo que el patriarcado violento se empeña en destruir. Su muerte no es un hecho aislado; es la manifestación más brutal de una cultura que sigue castigando a las mujeres por aspirar a la autonomía sobre sus cuerpos, sus deseos y sus creaciones.

Este caso es paradigmático para esta investigación por varias razones. En primer lugar, evidencia cómo el espacio público y el arte comunitario —en este caso, un centro de desarrollo comunitario— pueden ser intervenidos por mujeres para construir narrativas alternativas de libertad y placer, en contraste con las narrativas oficiales de violencia y miedo. En segundo lugar, muestra la brutal desconexión entre el universo simbólico de las creadoras (lleno de naturaleza, erotismo y libertad) y la realidad material del feminicidio que las aniquila. En tercer lugar, porque la obra de Rejón —como los exvotos del siglo XX analizados en este capítulo— se convierte en un documento póstumo de denuncia: aunque ella no pintó su propia muerte, su asesinato resignifica su obra, convirtiéndola en un monumento involuntario a su memoria y en un recordatorio de que las mujeres siguen siendo asesinadas por el hecho de ser mujeres.

La obra *El Árbol de la Vida* funciona, así, como un exvoto invertido. Mientras que los exvotos tradicionales agradecen a una virgen o santo por haber sobrevivido a un accidente o enfermedad, esta obra no agradece nada: denuncia, desde su propia existencia truncada, que la libertad soñada por su creadora fue arrebatada por la violencia patriarcal. Si los exvotos

históricos documentan la supervivencia milagrosa, el caso de Rejón documenta la muerte violenta y la ausencia de justicia. En este sentido, su mural se convierte en un antiexvoto: una ofrenda de memoria y rabia que no pide milagros, sino justicia.

Incluir esta obra en esta investigación es, ante todo, un acto de memoria y de dignidad. No se trata sólo de analizar una pieza artística; se trata de nombrar a una mujer que fue asesinada, de recordar que su voz existió y que su creación sigue viva más allá de su ausencia física. En un país donde los feminicidios se cuentan por miles y los nombres de las víctimas suelen desaparecer en las estadísticas, hablar de Mafer Rejón, citar sus palabras, analizar su obra y denunciar las circunstancias de su muerte es también una forma de resistencia. Su *Árbol de la Vida* sigue siendo, pese a todo, un paraíso posible: un recordatorio de que las mujeres tienen derecho a existir sin miedo, a crear sin culpa y a caminar libres por sus propios paraísos terrenales.

3.17 CAMALEONAS RESILIENTES

Camaleonas Resilientes es un colectivo que surgió en 2021 en Cuernavaca, Morelos, integrado por mujeres de diversas disciplinas que realizan murales en espacios públicos. Además de sus intervenciones artísticas, organizan talleres, conversatorios y pintas. El trabajo que ellas realizan ha sido reconocido con mención honorífica en 2021 por el Instituto Morelense de las Personas Adolescentes y Jóvenes (IMPAJOVEN). A través de sus actividades, comunican sus ideales y objetivos sociales. En sus intervenciones, también integran el rap y el skate con el fin de pronunciarse y contrarrestar las desigualdades, la discriminación y el acoso presentes en los distintos espacios del arte. El rap, al ser un género musical que se caracteriza por ser una forma de arte verbal, se utiliza para transmitir mensajes, contar historias y expresar emociones de denuncia. El skate, por su parte, antes considerado un juego exclusivamente masculino, hoy en día ha sido adoptado por mujeres, ya que no importa el grado de dificultad y el peligro entre la patineta y las rampas; cualquier persona puede practicarlo.

Ellas se autodenominan como:

> Un proyecto artístico multidisciplinario que nace de las inquietudes de cinco mujeres artistas del estado de Morelos. Mujeres conscientes de la importancia del reconocimiento de su labor social y artística en sus entornos y comunidad. Este proyecto plantea que a través de la organización autogestiva, solidaria, horizontal e inclusiva con todas las mujeres y niñas, sea posible contrarrestar las desigualdades, la discriminación y el acoso que se viven dentro de los diferentes espacios disciplinarios que el arte oferta. Cada mujer camaleona dentro de sus entornos ha buscado mecanismos de resiliencia que les ha permitido transformar y diversificar las formas y oportunidades de expresión, sobrevivir a las violencias del día a día, rescatando su amor, respeto y rabia al ejercicio del arte que hoy nos conformamos como una familia unida para crear y defender espacios políticamente seguros y potencializados para nuestro desarrollo (Camaleonas Resilientes, 2022)

En la siguiente imagen se representa a una mujer, quizás una madre abrazando el vacío, tal vez imaginando a su hija, una amiga o a una hermana. A su derecha, se ven unas manos levantadas, como si fueran almas perdidas que piden ayuda o manos que tiran hacia las profundidades o al vacío, representando a mujeres que penan por no ser encontradas, olvidadas por la sociedad y las autoridades. También se muestra un cartel con la frase: "No desaparecen, se las llevan". Esta representación visual destaca la desesperación y la tragedia detrás de la violencia de género, y subraya la importancia de reconocer la responsabilidad de los perpetradores en lugar de culpar implícitamente a las víctimas. La imagen está pintada en tonos morados, un color que simboliza la lucha de las mujeres por la igualdad y contra la discriminación. El morado representa los derechos de las trabajadoras, la pertenencia al feminismo y evoca tanto el origen del movimiento como la necesidad de seguir luchando.

La artista reflexiona y se pregunta por qué a la gente le molesta que las mujeres salgan a marchar y realicen actos de protesta. ¿Por qué no se cuestionan qué harían si un día desapareciera una hija, una amiga, una madre o una pareja? ¿Qué haría cada persona en esa situación, especialmente cuando muchas veces las autoridades no hacen nada? Existen varios documentales y casos reales en los que a los familiares de las víctimas se les pide

que dejen de buscar, se les da información falsa, o se enfrentan a miles de excusas. Este es el motivo detrás del hartazgo de muchas mujeres.

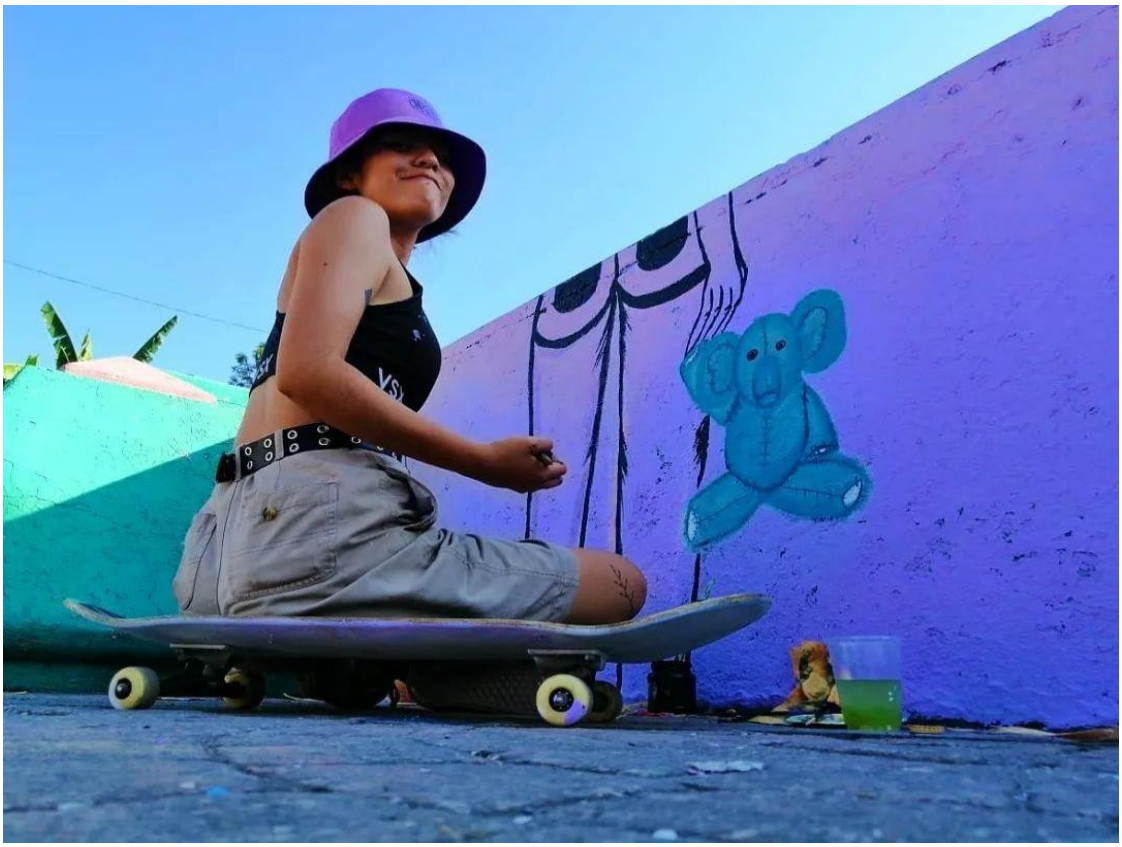


Ilustración 22. Skate. Imagen recuperada de: https://www.instagram.com/p/CmMgx-luMEq/?hl=es-la

3.18 "LE PEDÍ A MI MAMI AYUDA PARA ESTA PIEZA, LE DIJE QUE IMAGINARA QUE 'DESAPARECÍ'...

Quiero hacer énfasis en el uso del lenguaje y de lo importante que es para realmente entender un fenómeno social tan delicado como este... La palabra 'desaparecidas' indica una especie de voluntad por irse y el hecho que lo nombremos de esta forma, quita de toda culpa al responsable de esta acción.

Reflexionemos la concepción colectiva ante la violencia contra la mujer, démosle peso a los responsables del problema y no a las víctimas. Cambiemos nuestra forma de expresarnos para cambiar una sociedad enferma desde la raíz, la idea... el lenguaje. NO 'desaparecen' SE LAS LLEVAN" (Radenape, 2022).



Ilustración 23. No desaparace, se las llevan. Imagen realizada por Radenagpt. Imagen recuperada de: https://www.instagra,.com/p/C4wqA7euofr/?img_index=4

Además, la importancia del lenguaje en cómo entendemos y percibimos la violencia contra la mujer. La autora relata una conversación con su madre, cuando le pidió que "..., ¿qué pasaría si te dijera que desaparecí?" Ella demostró cómo el uso de la palabra "desaparecida" implica una voluntariedad en la acción de desaparecer, y cómo eso exime a los principales culpables de la responsabilidad. El mensaje aquí es que debemos pensar activamente sobre cómo conceptualizamos la cuestión de la violencia de género y cómo nuestro lenguaje al respecto afecta nuestra percepción. Debemos usar nuestro lenguaje para culpar a los perpetradores y no a las víctimas, lo que lleva a un cambio en el pensamiento inicial de la sociedad. El párrafo termina con una proclamación: "¡NO 'desaparecen'; ¡SE LAS LLEVAN!" Hace un llamado a la necesidad imperante de un cambio en el discurso para abordar esta realidad como se debe.

De acuerdo con el documento, aunque las más de 20 colectivas en Morelos tienen su propia historia, técnicas y enfoques (desde el litigio estratégico hasta el bordado o el uso de la bicicleta), todas comparten una serie de características fundamentales que las unen y las identifican:

- **Sus objetivos principales:** Todas comparten la misión de visibilizar, prevenir, defender, acompañar, promover y difundir. Su fin último es promover la igualdad de género, la justicia social y los derechos de las mujeres, enfocándose en combatir la violencia de género, buscar la igualdad salarial y concientizar sobre cuestiones de género.

- **Organización horizontal y colaborativa:** Estas agrupaciones suelen trabajar de manera colaborativa y horizontal. Toman decisiones de manera democrática, comparten responsabilidades y muchas funcionan de forma completamente independiente y sin fines de lucro.

- **Surgimiento como respuesta al Estado:** Comparten un origen motivado por el hartazgo. Emergen como una respuesta organizada ante la ineficacia institucional,

la falta de acción estatal, la burocracia que revictimiza, la impunidad sistémica y el aumento de la violencia machista.

- **Acción directa y artivismo:** Una característica identitaria fuerte es el uso de acciones de protesta y la apropiación de los espacios públicos para intervenirlos con grafitis, murales y pintas manifestando libremente sus ideas. Han hecho del arte (bordado, pintura, música, teatro) su herramienta para denunciar la violencia y construir narrativas que desafíen las estructuras patriarcales.

- **Creación de redes de apoyo integral:** Todas fungen como "institucionalidad alterna" al crear espacios seguros para las víctimas. Proporcionan de manera gratuita redes de apoyo, motivación, amistades, apoyo psicológico, asesoría jurídica, atención en salud e incluso refugios seguros para quienes más lo necesitan.

- **Identidad colectiva:** Se sostienen en la unión de personas que comparten una identidad común en torno a la experiencia de opresión y desigualdad de género, luchando unidas hacia la eliminación de la discriminación patriarcal.

Es por ello, que esta investigación se vuelve oportuna porque plantea un problema complejo que impacta de manera negativa a cualquier clase social y en cualquier contexto, no solo afectando a una minoría sino a todo el mundo, y lo peor es que esto sucede desde hace mucho tiempo.

CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA

4.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación se define como un estudio cualitativo de carácter híbrido, que articula el análisis visual semiológico con la fenomenología de las experiencias vividas. Su propósito es analizar el arte como un dispositivo de resiliencia ante la violencia de género en Morelos, transitando de la interpretación subjetiva hacia una razón objetivada, sustentada en evidencias visuales y testimoniales.

Bajo un enfoque etnográfico y participativo, este estudio fomenta el intercambio de saberes desde los aspectos afectivos y sensitivos de las creadoras. No obstante, para superar la barrera de lo inefable aquello que el lenguaje verbal no logra expresar, se proponen indicadores visuales que permiten traducir el pensamiento invisible en elementos gráficos tangibles, tales como el uso del color, la composición y el manejo del espacio. De este modo, la obra artística se convierte en una herramienta de mediación cultural y política.

Este proceso se basa en un ciclo continuo de acción y reflexión colectiva, orientado a transformar el dolor individual en un discurso de resistencia sistemática. La metodología no se limita, por tanto, a describir las obras, sino que las entiende como parte activa de un proceso de sanación y agenciamiento político.

4.2 SUJETO DE INVESTIGACIÓN

La selección de las participantes se realizó mediante un muestreo cualitativo por conveniencia y a través de redes de apoyo (técnica de bola de nieve). Se integró un grupo diverso de mujeres de 18 a 68 años, radicadas en Cuernavaca, Morelos, que han vivido violencia de género y que participan activamente en colectivas locales o en espacios de acompañamiento.

Dada la sensibilidad del tema, es fundamental precisar que las narrativas, imágenes y experiencias compartidas por estas mujeres no son tratadas metodológicamente como un simple "material de extracción académica". Se asumen como testimonios vivos que exigen un profundo respeto, confidencialidad y cuidado ético.

La dinámica de investigación, con una duración aproximada de cuatro horas, se diseñó como un espacio seguro compuesto por dos momentos:

Momento	*Actividad*	*Propósito*
Primer momento	Ejercicio de creación plástica (dibujo, pintura, collage o bordado)	Facilitar que las participantes externalizan su sentir a través del lenguaje visual, sin la presión de la palabra inmediata.
Segundo momento	Espacio de enunciación oral (relato voluntario de la obra y su significado)	Permitir que las creadoras nombren, contextualice y resignifiquen su producción, anclando lo visual en su experiencia vivida.

Tabla 6. Tabla 3 Actividades. Elaboración propia

Esta estrategia permitió que las participantes exteriorizaran sus discursos personales en un ambiente de confianza, logrando que el ejercicio académico que, como señala la investigación feminista, lleva implícito "el estómago y el corazón" pueda ser decantado de manera sistemática y respetuosa. Las voces de las mujeres no son extraídas; son ofrecidas, y esa diferencia orienta todo el procedimiento metodológico.

4.3 VARIABLES DE INVESTIGACIÓN

Para profundizar en el análisis de cómo el arte funciona como un mecanismo de resiliencia ante la violencia de género, se han establecido las siguientes variables. Estas categorías no constituyen datos aislados, sino que conforman la estructura mediante la cual se decodifica el sentir de las creadoras. La distinción entre variables independientes, dependientes y contextuales permite observar no solo *qué* violencia se ha vivido, sino *cómo* esa violencia se transforma simbólicamente a través del arte y *en qué contexto* ocurre dicho proceso.

Variables independientes (causales): Se centran en los tipos de violencia vividas por las participantes. Incluyen, de acuerdo con la legislación mexicana y las tipologías reconocidas: violencia física, psicológica, institucional, sexual, vicaria, económica, digital, entre otras. Estas variables operan como el *input* del proceso creativo: aquello que la creadora busca procesar, nombrar o transformar.

Variables dependientes (efectos): Son los elementos que se observan, interpretan y analizan como *resultado* del proceso creativo. Incluyen:

- **Representación simbólica:** Elementos plásticos y cromáticos presentes en la obra (color, composición, textura, uso del espacio, figuras recurrentes).
- **Discurso oral:** Narrativa del testimonio que acompaña a la obra, incluyendo metáforas, silencios y énfasis emocionales.
- **Cambios en la autopercepción:** Niveles de empoderamiento y resiliencia manifestados por las participantes durante y después de la creación (observados a través de su lenguaje verbal, su postura y su relación con la obra producida).

Variables contextuales: Son factores del entorno que modulan la expresión artística y el proceso de resiliencia. Incluyen:

- Edad de las participantes.
- Nivel de exposición previa al arte (formación artística o práctica creativa habitual).
- Espacios donde realizan su actividad (colectivas organizadas, refugios, talleres comunitarios o ámbito doméstico).
- Redes de apoyo disponibles (familiares, amistades, colectivas o instituciones).

El cruce entre estos tres tipos de variables permite responder a la pregunta central de la investigación: ¿cómo y en qué condiciones el arte se convierte en un dispositivo efectivo de resiliencia ante la violencia de género? No todas las mujeres que crean arte transforman su dolor de la misma manera; las variables contextuales ayudan a entender las diferencias.

A continuación, se presenta el instrumento de análisis que vincula las categorías teóricas (expuestas en el Capítulo 2) con los indicadores observables en las obras y en las entrevistas.

Columna 1 (Independientes)	***Columna 2 (Dependientes)***	***Columna 3 (Contextual)***
Tipos de violencia ● Física ● Psicológica ● Institucional ● Obstétrica ● Económica ● Simbólica ● Vicaria ● Sexual	**Representación Simbólica** ● Colores ● Carga emocional ● Contraste ● Iluminación ● Composición ● Metáforas visuales ● Escenas de protección ● Figuras divinas	**Espacios** ● Universidad ● Refugios ● Colectivas
	DISCURSO ORAL • Narrar la violencia • Emociones • Vínculo vivencia-obra • Testimonio/denuncia/sanación	**EDAD** (18-68 años) Influye en estética y narrativa
	AUTOPERCEPCIÓN • Antes/después • Autoimagen • Empoderamiento/resiliencia	**EXPOSICIÓN AL ARTE** • Artistas empíricas • Formación previa • Primeras experiencias

Tabla 7. Variables.Elaboracion propia

4.4 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Los instrumentos de recolección de datos aplicados en la presente investigación se basan en dos aspectos complementarios que articulan la palabra y la imagen: la entrevista cualitativa y el análisis visual de las obras producidas. A continuación, se describen los tres instrumentos diseñados específicamente para este estudio.

4.4 1 FICHA SOCIODEMOGRÁFICA

Instrumento inicial que permite contextualizar a cada participante mediante la recogida de datos básicos como edad, nivel educativo, ocupación, tipo de violencia vivida y trayectoria artística previa (si la hubiera). Esta ficha facilita la caracterización del grupo y el posterior cruce con las variables contextuales definidas en el apartado anteriormente.

4.4.2 GUÍA DE ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

Aplicada a mujeres que han vivido situaciones de violencia, esta guía tiene como propósito conocer sus experiencias, emociones y procesos de resignificación a través del arte. El enfoque semi estructurado permite abordar los temas centrales (origen de la obra, significado de los elementos visuales, relación entre violencia y creación, cambios en la autopercepción) sin perder la flexibilidad para profundizar en las narrativas particulares de cada entrevistada.

La entrevista busca ver a las participantes más allá del hecho traumático, reconociéndose como sujetas creativas, políticas y resilientes, no como meras "víctimas" definidas exclusivamente por su sufrimiento.

4.4.3 TABLA COMPARATIVA VISUAL-DISCURSIVA

Instrumento de análisis que cruza de manera sistemática los elementos presentes en la obra plástica (colores, composición, figuras, metáforas visuales, etc.) con el discurso oral emitido por la creadora durante la entrevista. Esta tabla permite identificar coincidencias, tensiones o silencios entre lo que se muestra visualmente y lo que se dice verbalmente, revelando aspectos del sentir que quizá no serían accesibles mediante una sola fuente de información.

El diseño y la aplicación de esta tabla se desarrollarán en el capítulo de análisis de resultados (Capítulo 5)

Datos de identificación	
Campo	**Respuesta.**
Nombre completo	
Edad	
Lugar de residencia	
Lugar de nacimiento	
Nivel de escolaridad	
Ocupación	
Religión	
Número de hijos	
Estado civil	
Origen étnico o lengua indígena	
Dependientes económicos	

Guía de entrevista

	Pregunta	**Notas del entrevistador**
	¿Realizas alguna práctica artística (fotografía, dibujo, pintura, graffiti, música, danza u otra forma de expresión)?	

	Pregunta	Notas del entrevistador
	¿Cuánto tiempo llevas practicando tu forma de arte?	
	¿Qué te inspiró para comenzar a crear arte?	
	¿Cuál es tu obra artística más significativa hasta ahora y por qué?	
	¿Has experimentado alguna forma de violencia de género en tu vida?	
	Si estás cómoda compartiéndolo, ¿puedes describir brevemente tu experiencia de violencia de género?	
	¿Cómo te ha afectado emocional, mental y físicamente la violencia de género?	
	¿Cómo descubriste que el arte podía ayudarte en tu proceso de sanación?	
	¿Cómo te ha ayudado el arte a sobrellevar y procesar tu experiencia de violencia de género?	
	¿Qué aspectos específicos del arte te han resultado más terapéuticos o sanadores?	
	¿De qué manera el arte ha contribuido a transformar tu dolor o trauma en algo positivo?	
	¿Has experimentado algún cambio significativo en tu percepción de ti misma o en tu bienestar emocional como resultado de tu práctica artística?	
	¿Cómo ha influido tu experiencia en el arte en tu relación con otras personas y en tu comunidad?	
	¿Has buscado apoyo o recursos específicos para sobrellevar tu experiencia de violencia de género?	
	¿Qué tipo de apoyo has encontrado útil en tu proceso de sanación?	

	Pregunta	Notas del entrevistador
	¿Recomendarías alguna organización, grupo de apoyo o recurso en particular para otras mujeres que hayan experimentado violencia de género y estén interesadas en utilizar el arte como medio de sanación?	
	¿Cómo esperas que tu práctica artística y tu proceso de sanación evolucionen en el futuro?	
	¿Qué consejo o palabras de aliento le darías a otras mujeres que estén atravesando experiencias similares y estén considerando el arte como medio de sanación?	

Tabla 8. Formato de registro y encuesta. Elaboración propia

2. Tabla comparativa para el análisis visual de sus obras artísticas. Estas herramientas permiten jerarquizar mensajes visuales, comprender estructuras de poder, resistencia y generar impacto social, emocional y simbólico.

Dimensión de análisis	***Categoría (indicador visual***	***Evidencia material (lo visible en la obra***	***Razón objetivada (interpretación teórica y relato)***
1. Dimensión Sintáctica (Materialidad del trauma)			
2. Dimensión Cromática (Emoción en el color)			Psicología del color objetivada:
3. Sintaxis Espacial y Corporal			El cuerpo como territorio político:
4. Dimensión Semántica (Símbolos)			Mediación cultural:
5. Dimensión Ideológica y de Poder			Desarticulación de la norma:

9. Tabla 9. Observaciones y análisis de la imagen. Elaboración propia

4.5 ESTRATEGÍA DE ANÁLISIS: DE LO INVISIBLE A LO VISIBLE

Esta investigación se rige bajo una metodología híbrida que articula la semiótica visual con la teoría de las representaciones sociales. Para transitar de la interpretación subjetiva a una razón objetivada, se establecen indicadores visuales específicos que permiten reconocer el sentir en la imagen. Por ejemplo, la sintaxis espacial (ubicación del cuerpo) y la dimensión cromática actúan como evidencias materiales del pensamiento invisible de la creadora . Así, el diseño visual no solo funge como soporte, sino como un mediador cultural y herramienta política que dota de estructura sistemática al testimonio emocional, permitiendo que el arte popular sea analizado como un discurso de resistencia legítimo.

Para responder a la interrogante de cómo se reconoce el sentir en una imagen y transitar de una "lógica de opinión" a una "razón objetivada", se han establecido indicadores visuales concretos. Estos indicadores son la manifestación material (el trazo, la mancha, la composición) del pensamiento invisible y del estado emocional de las creadoras. Se clasifican a través de las siguientes dimensiones:

Indicadores Sintácticos (La materialidad del trauma): Refiere al uso de la técnica como síntoma. Por ejemplo, el nivel de presión del trazo, la saturación o el uso del goteo (manchas) como evidencias de la ansiedad, el dolor o la urgencia de exteriorizar una herida.

Indicadores Cromáticos (La emoción en el color): Aplicación de la psicología del color objetivada. Analiza si predominan colores oscuros y sombríos (que actúan como sistema de defensa/aislamiento) o colores cálidos y luminosos (indicadores de resiliencia y esperanza).
Sintaxis Espacial y Corporal: Evalúa la ubicación del cuerpo de la mujer dentro del lienzo. Se identifica si el cuerpo aparece oprimido y fragmentado (violencia directa), encerrado (violencia estructural y silenciamiento), o en posturas activas y de protección (recuperación de la agencia).

Indicadores Semánticos (Metáforas): La utilización de símbolos reiterativos (jaulas, úteros, animales, raíces) que funcionan como códigos de decodificación social frente al patriarcado.

Dimensión Discursiva (Contraste oral): El contraste metodológico sobre cómo el relato oral de la participante en la entrevista válida, resignifica o complementa lo plasmado en los indicadores visuales descritos anteriormente.

4.6 TÉCNICA DE ALFABETIZACIÓN VISUAL (DONDIS Y APARICI)

Para llevar a cabo la estrategia de análisis descrita en el apartado anterior, se adopta como técnica metodológica la alfabetización visual propuesta por Donis A. Dondis (1992) y el análisis crítico de Roberto Aparici. La aplicación de esta técnica permite examinar la función de las imágenes y los elementos narrativos que las conforman, desentrañando su significado y su impacto comunicativo.

En este contexto, las obras realizadas por mujeres que han vivido violencia comunican experiencias a través del color, la composición y el contraste. Al decodificar estos elementos, se evidencian narrativas que llevan al espectador hacia una interpretación profunda de las problemáticas sociales expuestas. Dondis subraya que, al comprender las imágenes, se genera una alfabetización visual que permite a las personas no sólo recibir información pasivamente, sino también interpretarla, analizarla y crear mensajes visuales significativos, aumentando así su capacidad crítica.

En el caso de las piezas gráficas recolectadas durante el trabajo de campo, la representación de escenas de dolor, súplica o agradecimiento revela no solo eventos vividos, sino también las estructuras de poder y las formas de resistencia ante la violencia que las creadoras experimentan. De esta manera, las obras no operan como "imágenes pasivas", sino como mensajes visuales que obligan a la sociedad a cuestionar y reflexionar sobre la violencia contra la mujer, logrando una forma de comunicación directa y profundamente simbólica.

Asimismo, para robustecer esta técnica de análisis, se retoman las herramientas de configuración y organización mencionadas por María Acaso (2006). Estas herramientas permiten estructurar los elementos dentro de la imagen mediante la apariencia física, el tamaño, el formato, el color y la luz, factores que influyen directamente en el impacto visual y emocional de la obra. La implementación de esta técnica jerarquiza el mensaje visual y facilita su comprensión, permitiendo a la presente investigación demostrar cómo el arte se emplea eficazmente para transmitir discursos de supervivencia y resistencia.

Ejemplo piloto de aplicación: Exvoto de Angélica Moreno (1971)

Para ilustrar el funcionamiento operativo de esta técnica antes de su aplicación sistemática en el Capítulo 6, se presenta el siguiente ejercicio piloto sobre el exvoto analizado en la sección 3.8, que sirve como prueba de la herramienta:

Dimensión	***Indicador***	***Imagen***	***Lectura crítica***
Sintáctica	Trazos y composición	Figura femenina expuesta al centro, sin elementos de protección	La composición objetiva la vulnerabilidad: el cuerpo de la mujer ocupa el espacio de mayor exposición visual
Cromática	Psicología del color	Ausencia de colores de agencia (sin rojos ni negros de resistencia); paleta pasiva	Refuerza la lectura de pasividad y exposición ante la mirada masculina
Especial corporal	Ubicación y postura del cuerpo	Cuerpo frontal desnudo, sin elementos de resguardo	Cuerpo en posición de objeto observado, no de sujeto que actúa
Semántica	Símbolos y metáforas	La ventana como umbral de violencia de la intimidad; la figura masculina con lengua de fuera	el umbral simboliza la frontera entre lo privado y la agresión; la expresión del agresor codifica el deseo como

			amenaza
Discursivo	Contraste oral-visual	El texto del exvoto agradece el cese del acoso; la imagen muestra el momento de vulneración	La imagen documenta el problema; el texto registra la solución mediada por lo divino. La brecha entre ambos revela lo que la voz no pudo decir directamente

Tabla 10. Formato de análisis de la imagen. Elaboración propia

Este análisis opera como lectura crítica contemporánea desde la perspectiva de género, no como atribución de intención al artista popular, cuyo fin era testimonial y devocional (ver sección 3.8). La alfabetización visual funciona aquí como herramienta política de la investigadora, no como decodificación de la intención original de la obra.

4.7 CONSIDERACIONES ÉTICAS

Dada la sensibilidad del tema estudiado sobre mujeres que han vivido violencia de género, la presente investigación se rige por un estricto protocolo ético que protege la integridad física, emocional y social de las participantes. A continuación, se detallan los principios que guían el trabajo de campo.

4.8 CONSENTIMIENTO INFORMADO

Todas las participantes firman un documento de consentimiento informado antes de iniciar cualquier actividad (entrevista o ejercicio de creación plástica). Dicho documento explica:

- Los objetivos de la investigación.
- Cómo se utilizará la información recabada.
- El carácter voluntario de la participación.
- La posibilidad de retirarse en cualquier momento sin consecuencias negativas.

4.8.1 CONFIDENCIALIDAD Y ANONIMATO

Se garantiza la protección de la identidad de las participantes mediante las siguientes medidas:

- Asignación de seudónimos en todas las entrevistas y análisis.
- Ocultamiento o modificación de datos que puedan hacerlas identificables (lugares específicos, fechas exactas, nombres de terceros).
- Resguardo seguro de audios, transcripciones y material visual en dispositivos con acceso restringido solo al equipo de investigación.

4.8.2 ACOMPAÑAMIENTO PSICOSOCIAL

La investigadora mantiene una postura de escucha empática y cuidado durante todo el proceso. Además, se contempla:

- Disponibilidad de información sobre recursos de apoyo psicológico y legal en caso de que la participante lo requiera.
- Pausas o interrupción de la actividad si la participante muestra signos de malestar emocional.
- Derivación a redes de apoyo (colectivas, refugios, atención psicológica) cuando sea necesario.

4.8.3 DEVOLUCIÓN Y CIERRE

Al finalizar la participación, se ofrece un espacio de cierre donde la creadora puede expresar cómo se sintió durante el proceso, hacer preguntas sobre la investigación y recibir información de contacto de la investigadora para dudas posteriores.

4.9 FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO (VERSIÓN PARA CUESTIONARIO EN LÍNEA)

La participación en esta investigación es totalmente voluntaria. Las personas que decidan responder al cuestionario (a través de Google Forms u otra plataforma) lo hacen bajo su

propia decisión, sin ninguna obligación, y pueden retirarse o dejar de responder en cualquier momento, sin necesidad de proporcionar justificación alguna.

Analizar la relación entre la creación artística y la experiencia de violencia de género, mediante la recopilación de información proporcionada por las participantes a través de este cuestionario. La información recabada será utilizada exclusivamente con fines académicos, con la intención de generar análisis y resultados que contribuyan al conocimiento en este ámbito.

Se garantiza que todas las respuestas serán tratadas de manera confidencial y anónima. Ningún dato personal que permita identificar a las participantes será divulgado. La información se almacenará de forma segura y solo será accesible para el equipo de investigación.

Al continuar y enviar sus respuestas en el cuestionario, la participante manifiesta su consentimiento para participar en la investigación bajo estos términos. Esta declaración de consentimiento se encuentra disponible después de la descripción de la entrevista, asegurando que la persona esté informada antes de iniciar.

CAPÍTULO 5. TIPOLOGÍA DE VIOLENCIA (DIFERENCIAS, LÍMITES, ALCANCES, CÓMO DETECTARLO Y LAS DIVERSAS VIOLENCIAS DE GÉNERO)

La violencia no reconoce clases sociales, ni se limita a un sector de la sociedad; simplemente es ejercida contra cualquier persona de cualquier género, edad, estatus social y cultural. En el *Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud* publicado por la Organización Mundial de la Salud (OMS) en 2002, se define la violencia como la utilización intencionada de la fuerza física o de dominio, mediante amenazas o acciones reales, dirigida hacia uno mismo, otra persona o un conjunto social, con el objetivo de provocar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos en el desarrollo o privaciones.

Asimismo, la descripción engloba tanto la violencia entre personas como la conducta suicida y los enfrentamientos armados. Además de los actos físicos, incluye también las amenazas y actitudes intimidatorias. Aparte de las lesiones y la muerte, esta definición considera una amplia variedad de consecuencias derivadas del comportamiento violento, que a menudo pasan desapercibidas, como el daño psicológico, la privación y los retrasos en el desarrollo que afectan el bienestar de individuos, familias y comunidades.

Para fines de investigación, es posible considerar que a la definición de la OMS le falta agregar algunas formas de violencia psicológica que no necesariamente se basan en el dominio, sino en otras formas de coerción, como el chantaje, la manipulación, la falta de empatía, los celos, entre otros. Una persona que muestra estas actitudes provoca un gran daño a las personas que tiene a su alrededor porque genera dinámicas repetitivas de violencia hacia la familia, amigos o en el trabajo. Las víctimas pueden sentir culpa y vergüenza, impidiéndoles la capacidad de pedir ayuda.

Johan Galtung (2003) realizó una teoría sobre la violencia en la sociedad dividiéndola en tres categorías principales: Violencia directa, Violencia estructural y Violencia cultural. Es decir, cada una de estas nos da una mayor comprensión sobre los procesos sociales y estructurales que perpetúan la violencia en la sociedad, ya que muchas veces se encuentran ocultas y son difíciles de identificar. Por otro lado, las desigualdades sociales, económicas y culturales contribuyen a la violencia..

> Pese a las simetrías, hay una diferencia básica en la relación temporal de los tres conceptos de violencia. La violencia directa es un acontecimiento; la violencia estructural es un proceso con sus altos y bajos, y la violencia cultural es una constante, una permanencia. (Galtung, 2003, p. 12).

Posteriormente, en la imagen de abajo, se presenta el Triángulo de la Violencia, una herramienta gráfica utilizada por el autor para medir la violencia social. Este triángulo describe tres niveles interrelacionados: violencia directa, estructural y cultural. Por ejemplo, en el contexto de la violencia de género, podría ser:

- **Directa:** La violencia directa es el síntoma del problema. Ciertamente, los incidentes de agresión física y sexual contra mujeres no se producen por sí mismos. En cambio, son hechos posibles y permitidos por sistemas de estructuras sociales injustas y, a veces, por una cultura que tolera o justifica en todo caso dicha conducta.

- **Estructural:** Las desigualdades institucionalizadas permiten y fomentan grupos de violencia directa de muchas maneras. Por ejemplo, la falta de protecciones legales efectivas para las víctimas de la violencia doméstica cumple el mismo propósito. La estructura de la violencia permite que tales actos ocurran con víctimas impunes.

- **Cultural:** Las creencias y actitudes culturales comúnmente dirigidas contra una clase de personas en base a características como el género autorizan y legitiman la violencia directa y estructural. Como se ha dicho, los mitos que rodean los roles y la objetivación de la mujer nutren la violencia cotidiana de género.



Ilustración 24. Teoría de Johan Galtung sobre la violencia social.Elaboración propia

La incorporación del Triángulo de la Violencia de Johan Galtung en este capítulo responde a una necesidad teórica central de esta investigación: comprender la violencia no como un hecho aislado, sino como un sistema de tres niveles interrelacionados: la violencia directa (el acto agresivo visible), la violencia estructural (las desigualdades institucionalizadas y la impunidad) y la violencia cultural (las creencias y valores que normalizan y legitiman la

agresión). Para los fines de esta tesis, este modelo es fundamental porque permite articular la teoría con el análisis visual de las obras de arte.

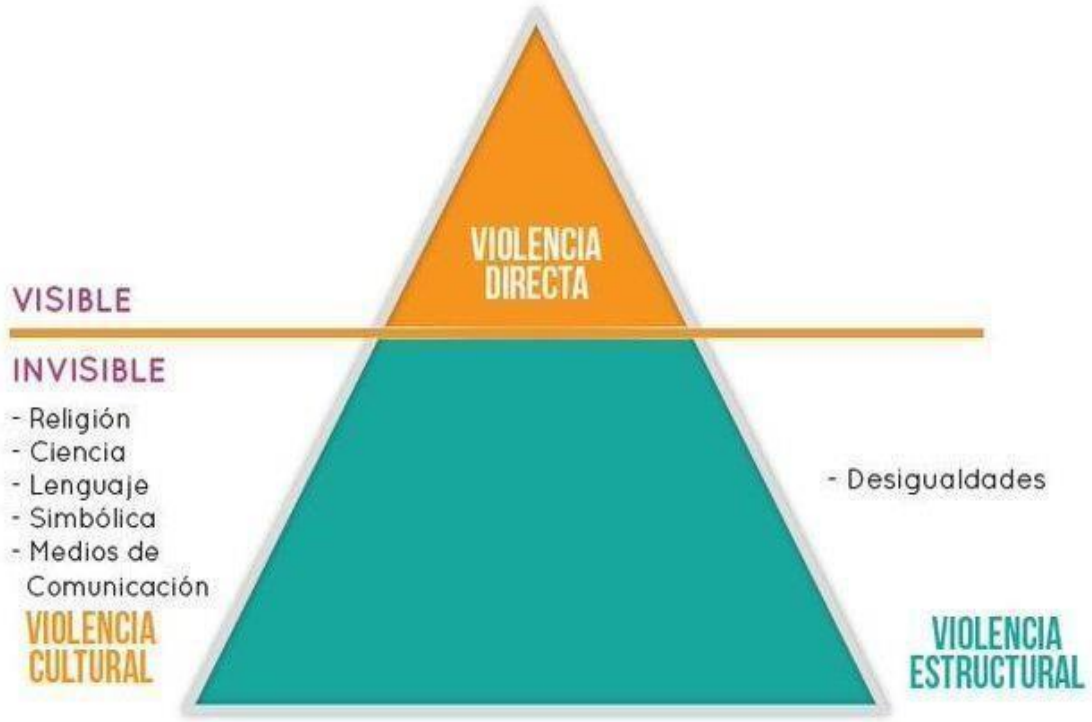


Ilustración 25. Triángulo de la violencia dehttps://x.com/ImbaburaCJ/status/1105815779885371392

Cuando una mujer pinta, borda o dibuja su experiencia de violencia, rara vez representa solo el momento del golpe; en sus obras aparecen también los silencios de las autoridades, las justificaciones sociales, los símbolos religiosos de sumisión y la soledad del encierro doméstico. Es decir, el arte femenino no solo denuncia la violencia directa, sino que visibiliza también la violencia estructural que la permite y la violencia cultural que la normaliza, convirtiéndo así en un dispositivo de resistencia que cuestiona y busca transformar los tres niveles de violencia de manera simultánea.

5.1 LÍMITES Y ALCANCES DE LA VIOLENCIA

Los límites y alcances de la violencia pueden ser desde agresiones físicas evidentes (moretones, rasguños, contusiones, cortadas, patadas, mordiscos, entre otras) hasta formas de control y manipulación psicológica. Los límites incluyen tanto el daño físico inmediato como las consecuencias a largo plazo en la salud mental de las víctimas, así como su autonomía económica e integración social, entre otros aspectos.

5.2 LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO Y LA VIOLENCIA DE GÉNERO

El género es una construcción social que se refiere a una serie de cruces que tiene como última instancia la identidad sexual del individuo. Va más allá de lo biológico y, por lo tanto, es mucho más difícil de definir. En *El género en disputa*, Judith Butler (2007) explica en profundidad los diferentes puntos que deben tenerse en consideración para la construcción del género. La obra es seminal en lo que respecta a la construcción del género en la comunidad LGBT.

> El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruzan con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el «género» de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (Butler, 2007, p. 49).

En ese trabajo, la autora llega a poner en juego la utilidad misma de la noción de género para la política feminista.

> Si una noción estable de género ya no es la premisa principal de la política feminista, quizás ahora necesitemos una nueva política feminista para combatir las reificaciones mismas de género e identidad, que sostenga que la construcción variable de la identidad es un requisito metodológico y normativo, además de una meta política. (Butler, 2007, p. 49).

Esta noción, aunque es muy interesante y podría valer la pena explorar en futuros trabajos, de momento excede los alcances y objetivos de esta investigación. Por esta razón, cuando en

el presente trabajo nos referimos a la Violencia de Género, nos referimos a la violencia que el hombre ejerce sobre la mujer. Esto se debe en gran medida a que la mayor parte de los teóricos que abordamos utilizan esta perspectiva. Y aunque considero importante tomar en cuenta las aristas que implica la inclusión de la comunidad LGBT, los colectivos de mujeres con los que trabajamos se centran en la experiencia de las mujeres heterosexuales. Por lo tanto, son estos casos los que guían la interpretación que se da al respecto del género en estas páginas.

Podemos, por lo tanto, acercarnos más a la idea de Joan Scott en su ensayo "Género: una categoría útil para el análisis histórico", donde define el concepto de género como un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos y como una forma primaria de las relaciones significantes de poder entre estos. A su juicio, en la construcción de género influyen cuatro elementos que se interrelacionan de manera muy estrecha: los símbolos y mitos (representaciones que crean opiniones, estereotipos o un deber ser); conceptos normativos (creencias que hacen suponer que los mitos son productos de consensos sociales); nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales (las cuales influyen en la construcción de género); y la identidad subjetiva (detectar la manera en que se determina cada personalidad en un rol genérico) (Scott, 1994, p. 28 y ss.).

De acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas dedicada a promover la igualdad de género y el empoderamiento de las mujeres, se define la violencia de género como aquella que se dirige a una persona en función de su género y afecta desproporcionadamente a mujeres y niñas. Incluye todas las formas mencionadas anteriormente y tiene como objetivo mantener las desigualdades de género, perpetuando roles y estereotipos que limitan las oportunidades y la autonomía de las mujeres. Las violencias de género requieren una atención especial debido a que tienen sus raíces en la violencia estructural y cultural, y su atención y prevención requieren políticas y medidas específicas.

El término "violencia de género" es relativamente nuevo y surge a partir de la toma de conciencia sobre el maltrato a las mujeres. Su uso se populariza a partir de la década de 1990, impulsado por eventos importantes como la Conferencia Mundial para los Derechos

Humanos de 1993 y la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer de 1994. Este término refleja la resistencia a reconocer que la violencia contra las mujeres es un problema de género, no biológico ni doméstico, sino resultado de la discriminación arraigada en estructuras patriarcales (Abreu, 2006).

Según la Organización de las Naciones Unidas (1994), la violencia de género es:

> Todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psíquico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la vida privada. Incluyendo la violencia física, sexual y psicológica en la familia, incluidos los golpes, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital y otras prácticas tradicionales que atentan contra la mujer, la violencia ejercida por personas distintas del marido y la violencia relacionada con la explotación; la violencia física, sexual y psicológica al nivel de la comunidad en general, incluidas las violaciones, los abusos sexuales, el hostigamiento y la intimidación sexual en el trabajo, en instituciones educacionales y en otros ámbitos, el tráfico de mujeres y la prostitución forzada; y la violencia física, sexual y psicológica perpetrada o tolerada por el Estado, donde quiera que ocurra. (Res. A.G.48/104, ONU, 1994 en Ruiz Doblado, 2023, p. 8).

Se enfatiza que el género es una construcción social que asigna roles y valores, donde lo masculino tiende a ser dominante y lo femenino subordinado, creando desequilibrios de poder que desembocan en violencia. Esta perspectiva cultural, no biológica, define la violencia de género y distingue entre violencia de género y violencia doméstica, ya que la primera se dirige específicamente a las mujeres debido a su condición de género.

Aunque la familia y la pareja pueden ser escenarios comunes, la violencia de género trasciende estos límites y se fundamenta en la perpetuación de roles tradicionales de género. No es simplemente un resultado de factores externos como el alcoholismo o la pobreza, sino una manifestación de desigualdades arraigadas en la sociedad (Abreu, 2006).

Como ya se ha mencionado con anterioridad y con base en las estadísticas del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), la violencia de género en 2021

tuvo un incremento de aproximadamente el 70.1 % en mujeres de 15 años en adelante que han sido víctimas de al menos un episodio de violencia en algún momento de sus vidas (psicológica, económica, patrimonial, física, sexual o discriminación, ejercida por cualquier persona agresora). La violencia psicológica es la más común, afectando al 51.6 % de las mujeres, seguida de la violencia sexual (49.7 %), la violencia física (34.7 %) y la violencia económica, patrimonial y/o discriminación (27.4 %).

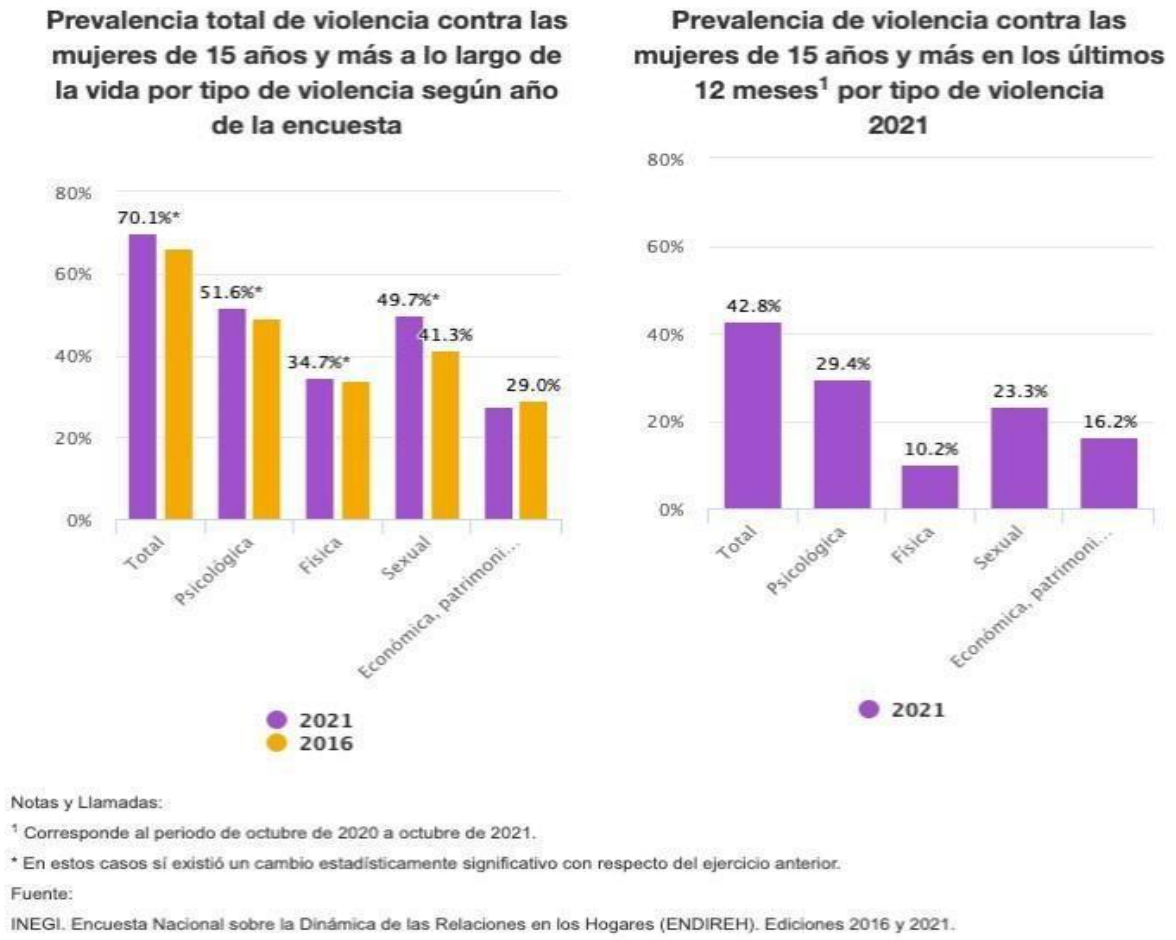


Ilustración 26. Gráfica de la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH), ediciones 2016 y 2021. Imagen recuperada de: https://www.inegi.org.mx/

Para ser más exactos, la gráfica que se presenta a continuación contiene los datos obtenidos durante el período de octubre de 2020 a 2021: el 42.8 % de las mujeres de 15 años y más han

experimentado algún tipo de violencia, entre las que se destaca la violencia psicológica afectando al 29.4 % de las mujeres. Esta se puede manifestar de muchas maneras, incluyendo el control emocional, la manipulación, el aislamiento, la humillación y la intimidación. Aunque no deja marcas físicas visibles, puede tener un impacto devastador en la salud mental y emocional de las víctimas, llevando a problemas como la depresión, la ansiedad y la baja autoestima.En segundo lugar, le sigue la violencia sexual con un 23.3 %. Aquí se pueden incluir desde el acoso sexual hasta la agresión sexual y la violación. En las más bajas se presentan la violencia económica, patrimonial y/o discriminación (16.2 %) y, por último, la violencia física (10.2 %).

Por otro lado, las entidades federativas donde las mujeres de 15 años y más han experimentado mayor violencia a lo largo de su vida son: Estado de México (78.7 %), Ciudad de México (76.2 %) y Querétaro (75.2 %). Mientras que los estados con menor prevalencia son: Tamaulipas (61.7 %), Zacatecas (59.3 %) y Chiapas (48.7 %). Las entidades federativas donde las mujeres han experimentado más violencia de octubre de 2020 a 2021 son: Querétaro (49.8 %), Colima (48.2 %) y Aguascalientes (48.0 %).

Por su parte, Baja California (37.2 %), Tamaulipas (34.2 %) y Chiapas (26.9 %) son las entidades que presentan las prevalencias más bajas en ese periodo. En los estados con mayor índice de violencia, como Ciudad de México y el Estado de México, podría ser porque las mujeres se atreven a denunciar ante las autoridades; mientras que en los otros estados podría ser porque aún las mujeres sienten vergüenza o porque no sienten que las autoridades hagan algo y prefieren no habla

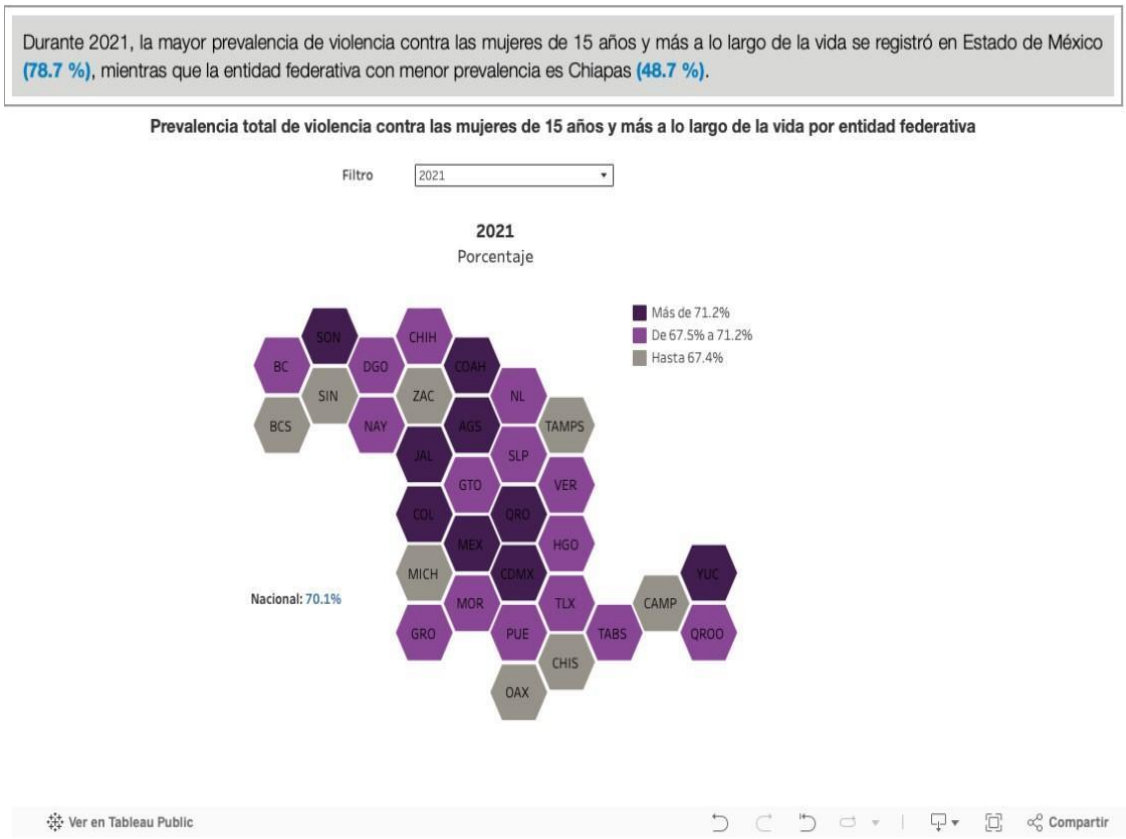


Ilustración 27. Gráfica de la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH), ediciones 2016 y 2021. Imagen recuperada de: https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/

Ante esta problemática que afecta a millones de mujeres en todo el mundo, trascendiendo fronteras geográficas, culturales y socioeconómicas, numerosos países han promulgado leyes y políticas destinadas a prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres. En este contexto, en México la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (LGAMVLM) de 2007 emerge como un marco legal integral que reconoce la diversidad de formas en que se manifiesta la violencia de género y establece mecanismos para su prevención, atención, sanción y erradicación.

La LGAMVLM define la violencia de género como cualquier acción u omisión, basada en el género, que cause daño o sufrimiento psicológico, físico, patrimonial, económico, sexual o la muerte, tanto en el ámbito público como en el privado. Esta ley reconoce que la violencia de género no se limita a las agresiones físicas, sino que también abarca un espectro amplio de comportamientos y situaciones que perpetúan la desigualdad y la discriminación hacia las

mujeres. Con base en esto, es fundamental comprender los diferentes tipos de violencia que contempla la LGAMVLM, ya que cada uno de ellos representa una faceta única de la violencia de género y requiere enfoques específicos para su prevención y atención. A través de este análisis, podemos vislumbrar la complejidad y la gravedad de la violencia que enfrentan las mujeres en distintos ámbitos de sus vidas, así como la urgente necesidad de abordar este problema de manera integral y multidimensional. En este apartado, explicaremos los diversos tipos de violencia reconocidos por la LGAMVLM, examinando sus características, manifestaciones y consecuencias, con el objetivo de profundizar en nuestra comprensión de esta problemática y promover acciones efectivas para su erradicación.

5.3 TIPOS DE VIOLENCIA CONTRA LA MUJER Y CÓMO DETECTARLA (VIOLENTÓMETRO)

El propósito de este capítulo es explicar de forma clara qué es la violencia, partiendo de sus conceptos más generales hasta enfocarnos en la violencia de género. Para entender el profundo daño que sufren las mujeres y por qué necesitan usar el arte para reconstruirse, es necesario ver la agresión no como un hecho aislado, sino como un problema que está presente en todos los niveles de la sociedad.

Para entender cómo funciona esto, nos apoyaremos en la teoría de Johan Galtung, quien divide la violencia en tres niveles: directa, estructural y cultural. Además, analizaremos cómo los medios de comunicación normalizan el abuso y cómo estas agresiones van creciendo de manera silenciosa en la vida diaria de las personas.

El objetivo principal de este apartado es nombrar y clasificar los distintos tipos de violencia que afectan la vida y el cuerpo de las mujeres. Al tener esto claro, contaremos con las bases teóricas necesarias para comprender exactamente contra qué están luchando y de qué buscan liberarse las participantes de esta investigación a través de sus obras de arte.

5.4 TIPOS DE VIOLENCIA

Tipo de violencia	*Descripción*
Violencia física	Fuerza física para causar daño a través de golpes, empujones, estrangulamiento, entre otros.
Violencia psicológica o emocional	Controlar, intimidar o humillar causando daño emocional con amenazas, insultos, manipulación, chantaje emocional y aislamiento social.
Violencia sexual	Acto sexual o intento no deseado mediante coerción. Esto abarca desde el acoso sexual hasta la violación, pasando por el abuso sexual, la explotación sexual y el matrimonio forzado.
Violencia institucional	Ocurre cuando las instituciones, incluidas las gubernamentales, educativas o de salud, perpetúan actos de discriminación, negligencia o abuso de poder que afectan la seguridad y el bienestar de las mujeres.
Violencia económica	Control económico ejercido sobre una persona con el fin de limitar su autonomía y libertad. Esto puede incluir el control del dinero, la negación de recursos económicos necesarios, la destrucción de bienes personales y la limitación del acceso al trabajo o la educación.
Violencia comunitaria	Se refiere a la violencia perpetrada por miembros de la comunidad, incluidos vecinos, familiares, amigos o conocidos. Esto puede incluir el hostigamiento, la discriminación, el estigma social y la exclusión.
Violencia mediática	Todo acto a través de cualquier medio de comunicación que de manera directa o indirecta promueve estereotipos sexistas, haga apología de la violencia contra las mujeres y las niñas, produzca o permita la producción y difusión de discurso de odio sexista, discriminación de género o desigualdad entre mujeres y hombres, que cause daño a las mujeres y niñas.
Violencia digital	Todo acto de violencia por razón de género contra las mujeres cometido, con la asistencia, en parte o en su totalidad, del uso de las tecnologías de la información y las comunicaciones (TIC), o agravado por este, como los teléfonos inteligentes, Internet, plataformas de medios sociales o correo electrónico.

Tipo de violencia	*Descripción*
Violencia vicaria	Se refiere a la violencia que el hombre ejerce sobre los hijos con la finalidad de dañar a la mujer. Esto puede ser directamente un daño físico o simplemente amenazas.

Tabla 11. Tipos de violencia. Elaboración propia.

Como se muestra en el mapa conceptual, existen muchos tipos de agresiones contra las mujeres. Sin embargo, estas violencias no ocurren por separado, sino que se conectan formando una especie de cadena o espiral de control. Casi siempre, el abuso empieza en lo privado con la violencia psicológica o emocional, donde el agresor usa el chantaje, los insultos y la manipulación para bajar la autoestima de la mujer y alejarla de sus seres queridos.

Para asegurar que ella no pueda irse, el agresor suele usar la violencia económica o patrimonial, controlando el dinero, destruyendo sus cosas o impidiéndole trabajar. Al dejarla sin apoyo ni recursos, el agresor ataca el cuerpo mediante la violencia física, con golpes y empujones que ponen en riesgo su vida, o mediante la violencia sexual, obligándola a realizar actos sexuales sin su consentimiento. Cuando la mujer intenta buscar ayuda afuera, muchas veces se topa con la violencia comunitaria, donde vecinos o conocidos la juzgan y discrimina. Hoy en día, este acoso llega también a internet mediante la violencia digital, donde se difunden imágenes íntimas sin permiso para humillarla públicamente. Toda esta situación es alimentada por la violencia mediática, ya que los medios de comunicación repiten estereotipos machistas que hacen ver el abuso como algo normal. Si la mujer logra denunciar, se enfrenta a la violencia institucional, pues las autoridades que deberían protegerla suelen ignorarla o poner en duda su palabra. Por último, cuando el agresor siente que pierde el control de la mujer, recurre a la agresión más cruel: la violencia vicaria, que consiste en lastimar, amenazar o arrebatarle a sus hijos con el único fin de destruirla para siempre.

En 2019, la directora e investigadora de la Unidad Politécnica de Gestión con Perspectiva de Género del Instituto Politécnico Nacional de México, Martha Alicia Tronco Rosas, Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación, creó el "Violentómetro", una herramienta gráfica

con forma de regla que ayuda a identificar y medir los niveles de violencia presentes en la vida cotidiana, a menudo normalizados. Su propósito es alentar y capacitar para detectar y abordar estas prácticas, beneficiando tanto a las instituciones como a los entornos familiares y sociales.

El Violentómetro es una herramienta valiosa para abordar los niveles de violencia presentes en la sociedad al representar, a través de una escala visual de colores, los niveles de violencia que se presentan desde comportamientos cotidianos "inofensivos" hasta la violencia extrema como el feminicidio. Esta herramienta de comunicación visual ha servido de apoyo para reconocer, identificar y visibilizar las violencias presentes, al categorizar desde el verde hasta el rojo, dependiendo de la gravedad, algunos de los tipos de violencias ejercidas en la sociedad.

Ha permitido reconocer y cuestionar las actitudes y prácticas normalizadas sobre la violencia, al punto de convertirse en una herramienta didáctica para su prevención e intervención temprana. La violencia normalizada en la sociedad es un fenómeno explicado de forma compleja que puede tener altas implicaciones en el bienestar individual y colectivo. Los comportamientos violentos, al ser comunes o aceptados en determinada sociedad, erosionan valores fundamentales como el respeto, la dignidad y la seguridad.



Ilustración 28. Violentómetro. Imagen recuperada de: https://www.ipn.mx/genero/materiales/violentometro.html

5.5 LA NORMALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA: IMPACTO CULTURAL Y PRÁCTICAS MEDIÁTICAS

En primer lugar, la normalización de la violencia puede crear un entorno en el que las personas no se sientan seguras en ningún lugar. En segundo lugar, puede contribuir a la desensibilización de la sociedad hacia el sufrimiento de los demás. Cuando las personas están expuestas constantemente a imágenes o narrativas de violencia en los medios de comunicación o en la vida cotidiana, pueden desarrollar una actitud de indiferencia o aceptación resignada hacia dichos actos.

La normalización de la violencia tiene mucho que ver con la cultura visual, en donde los medios de comunicación han perpetuado desde hace siglos la división entre los géneros (mujer/hombre). La separación entre estos parece ser considerada como algo intrínseco y normal, arraigado en la sociedad y en las percepciones individuales. Esto se manifiesta tanto en la disposición física de las cosas como en las estructuras sociales y en las conductas de las personas, que actúan como sistemas de esquemas de percepción y acción.

La concordancia entre estas estructuras objetivas y las cognitivas permite una relación con el mundo que puede ser descrita como una "actitud natural" o "experiencia dóxica", aunque olvidando las condiciones sociales subyacentes. Esta experiencia incluye la aceptación total de las divisiones sociales, como la división entre géneros, como algo natural y legítimo. Sin embargo, algunos pensadores señalan que esto puede ser resultado de mecanismos profundos que vinculan las estructuras cognitivas y sociales.

El orden masculino se muestra poderoso al no requerir justificación alguna; la visión androcéntrica se presenta como neutra y no siente la necesidad de legitimarse. El orden social funciona como una maquinaria simbólica que perpetúa la dominación masculina a través de la división sexual del trabajo, la estructura espacial y temporal, y la percepción del cuerpo. La diferencia biológica entre los sexos, especialmente la anatómica, puede ser vista como una justificación natural para la división social del trabajo y otras estructuras sociales.

> El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución

> muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación, femeninos. El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes (Bourdieu, 1998, p. 11)

La representación de la mujer en la cultura visual ha sido utilizada históricamente para afirmar y perpetuar estructuras de dominación y violencia, así como también puede ser subvertida para desafiar y resistir dichas normas. Además, se puede explorar cómo estas representaciones influyen en la percepción y comprensión de la realidad por parte de la sociedad a lo largo del tiempo, y cómo contribuyen a la normalización de ciertos comportamientos y actitudes.

> Las reflexiones con las que nos encontramos nos llevan a tener la noción de que las imágenes no son meras representaciones pasivas del mundo, sino que poseen un poder intrínseco para configurar discursos, establecer relaciones de dominación y resistencia, y conectar al espectador con su entorno. En este sentido, las imágenes no solo reflejan la realidad, sino que la constituyen activamente, dando forma a nuestra comprensión del mundo que nos rodea (Martín Jay, 2002, p. 56)

La cultura visual de los medios de comunicación desempeña un papel significativo en la normalización de la violencia al ofrecer representaciones repetitivas y a menudo glamorizadas de actos violentos. Estas representaciones pueden incluir imágenes gráficas de violencia física, sexual o psicológica, así como también la glorificación de comportamientos agresivos y conflictivos. Al exponer constantemente a la audiencia a este tipo de imágenes, los medios pueden contribuir a la sensibilización hacia la violencia y la percepción errónea de que es un comportamiento aceptable. Además, la representación sesgada de ciertos grupos étnicos, culturales o sociales como los perpetradores de violencia puede generar y perpetuar estereotipos dañinos, fomentando la discriminación y el prejuicio."La manera en la que vemos está determinada por lo que sabemos o lo que creemos" (John Berger, 1972, p. 8).

Esta afirmación de John Berger nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza subjetiva de la percepción visual. Nuestra manera de ver el mundo está moldeada por nuestras experiencias, creencias y conocimientos previos, lo que significa que no existe una percepción objetiva o neutral de la realidad. Más bien, nuestra visión del mundo está mediada por una serie de factores culturales, sociales y políticos que influyen en nuestra interpretación de las imágenes.

Entonces, la cultura visual es otro factor importante que invita a la normalización de la violencia de género. Esta es una de muchas prácticas sociales que se entrelazan de manera explícita o implícita, transmitiendo el mensaje de que la violencia contra las mujeres es aceptable o inevitable. Estas prácticas pueden ser sutiles o directas, y pueden estar presentes en todos los ámbitos de la vida: desde el hogar, la escuela, el trabajo, la iglesia, los medios de comunicación, la moda, el arte y los espacios públicos. Por ejemplo:

- **Los roles de género estereotipados:** asignan diferentes roles y comportamientos a hombres y mujeres, y a menudo refuerzan la idea de que los hombres son superiores y las mujeres son subordinadas. Esto puede crear un ambiente en el que la violencia contra las mujeres se vea como algo natural o justificado.
- **La culpabilización de la víctima:** es una práctica común en la que se culpa a las mujeres de ser víctimas de violencia. Esto puede hacerse de diversas maneras, como culpables por su forma de vestir, por salir solas de noche o por no haber hecho lo suficiente para evitar la violencia.
- **La minimización de la violencia:** es otra forma de normalizar. Esto puede implicar restarle importancia a la gravedad de la violencia, negar que haya ocurrido o decir que la víctima está exagerando.
- **El uso del humor sexista:** es una forma de violencia verbal que a menudo se utiliza para degradar y ridiculizar a las mujeres. Puede ser una forma de normalizar la violencia contra las mujeres al hacerla parecer inofensiva o incluso divertida.
- **La falta de educación sobre la violencia de género:** es un factor importante que contribuye a su normalización. Si las personas no saben qué es la violencia de género, cómo reconocerla y cómo prevenirla, es más probable que la toleren o la acepten.

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault (2002) establece el proceso de normalización como una de las herramientas por las cuales el Estado ejerce el poder hacia sus sujetos, estableciendo juicios sobre lo que es "normal".

> Como la vigilancia, y con ella la normalización, se torna uno de los grandes instrumentos de poder al final de la época clásica. Se tiende a sustituir o al menos a agregar a las marcas que traducían estatutos, privilegios, adscripciones, todo un juego de grados de normalidad, que son signos de adscripción a un cuerpo social homogéneo, pero que tienen en sí mismos un papel de clasificación, de jerarquización y de distribución de los rangos. En un sentido, el poder de normalización obliga a la homogeneidad; pero individualiza al permitir las desviaciones, determinar los niveles, fijar las especialidades y hacer útiles las diferencias ajustando unas a otras. Se comprende que el poder de la norma funcione fácilmente en el interior de un sistema de la igualdad formal, ya que en el interior de una homogeneidad que es la regla, introduce, como un imperativo útil y el resultado de una medida, todo el desvanecido de las diferencias individuales (Foucault, 2002, p. 172).

Por lo tanto, el acto de normalizar se refiere al acto de establecer los grados y niveles donde una cosa es vista como normal o aceptada dentro de una sociedad determinada, y cuando el acto es anormal o rechazado por dicha sociedad. Como explica Foucault, esta normalización inicia desde el sistema educativo y cruza todas las esferas sociales para dar como resultado la aceptación social de esta norma.

En el caso de la violencia de género, encontramos que el sistema educativo, la religión y los medios de comunicación han trabajado en conjunto para crear un discurso socialmente aceptado de los grados de violencia de género aceptados o normales. Estos son aceptados y repetidos por los miembros de la sociedad. Esto da como resultado que casos de violencia de género extremos como el feminicidio o la violación sean rechazados por la sociedad, mientras que existen otras formas que son vistas como normales, incluso por las propias mujeres.

> Me considero afortunada al no haber sufrido acoso. Nunca he sido manoseada, jaloneada, violada. Sin embargo, me preocupa que en el día a día me han dejado de parecer 'tan graves' los chiflidos, gritos, gestos y miradas que pareciera se han vuelto parte de lo cotidiano (Aremy y García, 2019, p. 90)

El anterior es un testimonio que fue publicado dentro de la investigación de Angélica Aremy y Evangelista García sobre la normalización de la violencia de género (Aremy y García, 2019). Este es un ejemplo claro de cómo ciertos comportamientos son considerados "normales" porque así se nos ha enseñado a verlos. Claro, existen comportamientos graves que son considerados "anormales" y por lo tanto ellos sí generan una respuesta fuerte dentro de los actores sociales. Cuando la entrevistada menciona que hay actos que ya no le parecen tan graves, estamos hablando de la normalización de la violencia de género en su máximo esplendor.

Dentro de las reflexiones finales de estas investigadoras encontramos algo que nos muestra la razón de ser de esta normalización:

> Otro reto metodológico que subyace al predominio de las llamadas violencias de baja intensidad, leves y cotidianas es el hecho de que tanto las propias mujeres como otros actores clave sólo consideren las violencias graves como las experiencias susceptibles de ser contadas (Aremy y García, 2019, p. 95)

Es decir que, al normalizar ciertas formas de violencia, se vuelven invisibles y, poco a poco, simplemente desaparecen. Esto significa que no solo estudiarlas, sino simplemente hablar de estas formas de violencia de género se hace una tarea imposible, porque son tan "normales" que dejan de existir.

En las próximas páginas se explica cómo se ha dado la normalización de la violencia de género en México, que es lo que afecta directamente a esta investigación. Uno de los agentes que más ha contribuido en la normalización de la violencia de género es la Iglesia Católica. Debido a la conquista de las culturas mesoamericanas a manos de los españoles que trajeron su sistema religioso, la iglesia católica tuvo desde ese momento un lugar privilegiado para imponer la cultura en el territorio, imponiendo reglas de comportamiento y un sistema moral para toda la sociedad. Además, era la encargada de impartir educación a los afortunados que podían costear y enseñaba las formas y costumbres a todo el pueblo los domingos, cuando la gente acudía a las misas.

> Desde sus principios la Iglesia no ha hecho otra cosa que establecer y promover la imagen de la Virgen María como modelo para todas las mujeres cristianas (particularmente católicas). Las virtudes que se destacan son las de sobrellevar el dolor y el sufrimiento, la de llevar su particular 'cruz' en silencio y, cuanto más agudo sea el dolor, más mérito se le atribuye; cuanto mayor sea el silencio, más virtuosa se la considera. La suma de esta esencia femenina silenciosa y pasiva se expresa en la iconografía de la Virgen María, particularmente en la advocación de la Dolorosa. La imagen de la madre virginal con el corazón espinado o atravesado con puñales y la cara bañada en lágrimas no sólo exalta la virtud de sobrellevar lo que no se puede evitar (lo que la propia Virgen no pudo evitar), virtud razonable, sino que construye un modelo pernicioso y poco razonable de sobrellevar lo que sí se puede y se debe evitar: la violencia doméstica (Donapetry, 2008)

Al exaltar la sumisión, el silencio, el autosacrificio y la pasividad como elementos no solo inevitables, sino ejemplares, se despoja de cualquier autonomía y libertad a las mujeres. Esto se resume de manera excepcional en la cita de Ann Warren que María Donapetry recupera en su artículo:

> La Biblia enseña que la mujer debe depender de su marido como protector cuando de hecho nada hace con más rapidez que el hombre pierda su sentido de masculinidad que una mujer que parezca ser completamente autónoma (Warren, 1984, como se citó en Donapetry, 2008, p. 61).

Por lo tanto, las mujeres que salen de esta norma se exponen a no tener quien las defienda y a sucumbir a los designios que la providencia les mande, a sufrir los castigos de Dios. No quiero decir con esto que la iglesia católica ataque, hoy o en el pasado, a las mujeres de manera directa. Pero es un hecho que este lenguaje y retórica contribuyen grandemente a normalizar la violencia que se ejerce hacia la mujer.

En *Vigilar y castigar*, Foucault (2002) explica en detalle el funcionamiento del panóptico: un edificio ejemplificado con una prisión, donde todos los internos son vigilados constantemente desde la parte central. En el edificio social de la Nueva España y de los primeros años de vida independiente de México (y algunos dirán que incluso actualmente), esta parte central está ocupada por la Iglesia y las mujeres son vigiladas constantemente. Esta observación provoca

que su comportamiento siempre se adhiera a las normas de la iglesia para evitar ser juzgada. Por lo tanto, siguieron el ejemplo de la abnegación de María y aprendieron a ver como normal la violencia que se ejercía sobre ellas.

5.6 LA OPRESIÓN: LA INTERACCIÓN ENTRE REGÍMENES ESCÓPICOS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Entre los regímenes escópicos y los medios de comunicación hay una gran conexión en cuanto a la manipulación y en el ejercicio de poder. Por un lado, los regímenes escópicos son los sistemas y las prácticas culturales que sirven para determinar cómo una imagen es producida, distribuida y consumida en la sociedad; se trata de la "intervención del poder institucional respecto de la mirada del espectador" (Medina y Marín, 2022, p. 111). Por otro lado, los medios de comunicación son la herramienta y las plataformas que se utilizan para enviar y transmitir la información al público. Entonces, al tener esta interacción entre ambos medios, pueden generar un control sobre lo que se puede presentar, distribuir y consumir, lo que sí y lo que no. En tanto, los regímenes escópicos tienen el control de la información y de las narrativas mediante:

- La manipulación de la percepción de la sociedad ante la igualdad de género y la violencia contra las mujeres.
- Los perpetradores pueden sentir que tienen la libertad para ejercer violencia contra las mujeres sin consecuencias legales o sociales significativas.
- Pueden perpetuar estereotipos de género y desacreditar o minimizar las experiencias de las víctimas, provocando una falta de empatía, falta de conciencia y el cambio social.
- La falta de rendición de cuentas puede generar un ciclo de violencia y opresión contra las mujeres en un entorno donde el régimen prioriza su propio control sobre la seguridad y el bienestar de la población.
- Manipulación de la justicia, en donde el sistema de justicia puede estar sesgado o ser cómplice de la violencia de género al negar a las mujeres el acceso a recursos legales y al desestimar o minimizar sus experiencias de abuso. La corrupción y la falta de independencia judicial pueden obstaculizar los esfuerzos para buscar justicia y protección para las víctimas de violencia de género.

- Tienden a reprimir las luchas y las resistencias por los derechos de las mujeres y la igualdad de género; estas podrían ser castigadas por las instituciones.

Como el caso de Maricela Escobedo Ortiz, que se convirtió en activista en 2008 tras el feminicidio de su hija Rubí Marisol Frayre Escobedo, de 16 años, en Ciudad Juárez. Marisela señaló a la pareja de su hija, Sergio Rafael Barraza Bocanegra, como el responsable del asesinato. A pesar de la confesión de Barraza y la localización de los restos de Rubí, los jueces lo declararon inocente por falta de pruebas y lo liberaron, lo que generó un escándalo internacional. Marisela presentó una queja ante la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH), que evidenció fallos en el sistema judicial de Chihuahua. Aunque un tribunal superior posteriormente cambió la sentencia de Barraza, él ya había escapado.

Marisela dejó su trabajo y se dedicó a denunciar la impunidad, buscando justicia para su hija y convirtiéndose en un símbolo feminista. Realizó marchas y protestas, y se instaló frente al Palacio de Gobierno en Chihuahua, donde fue asesinada el 16 de diciembre de 2010.

La Fiscalía de Chihuahua capturó a José Enrique Jiménez Zavala "El Wicked" como el asesino de Marisela, pero su hermano señaló a Andy Barraza, hermano de Sergio Rafael, como el verdadero autor. Sergio Rafael Barraza murió en un enfrentamiento con el Ejército Mexicano en 2012, sin haber sido juzgado por el asesinato de Marisela. "El Wicked" fue asesinado en su celda en 2014. Los jueces que absolvieron a Barraza fueron suspendidos y renunciaron para evadir un juicio político. Dos de ellos tienen actualmente cargos públicos.

Entonces, los regímenes escópicos y los medios de comunicación pueden perpetuar ideologías que minimizan la problemática al manipular con falsas ideas de que las protestas son "vandalismo". Los medios pueden alterar la percepción de la sociedad manipulando la información para minimizar o distorsionar los problemas. La idea de que los medios de comunicación deben informar con veracidad y sin sesgos parece una tarea difícil porque muchos están influenciados por intereses comerciales, y son pocos los que realmente comprenden su responsabilidad ética y se esfuerzan por ser objetivos.

5.7 LEGISLACIÓN EN EVOLUCIÓN: NUEVAS LEYES Y REFORMAS EN LA LUCHA CONTRA LA VIOLENCIA HACIA LA MUJER

Desde una perspectiva académica y sociológica, más que enumerar la crónica de delitos individuales, resulta fundamental comprender por qué la creación y tipificación de nuevas leyes representa un paso vital frente a la violencia estructural. A lo largo de los años, se han reformado leyes para prevenir, sancionar y erradicar la violencia, así como para detener a los agresores y proteger a las víctimas. Durante décadas, el sistema jurídico operó bajo una visión androcéntrica que minimizaba ciertas agresiones, considerándose "problemas del ámbito privado" o "faltas menores".

Es indispensable reconocer que estos avances legislativos nacen de un contexto de profunda impunidad. Nombres como los de Ariadna Fernanda (cuyo caso exhibió las negligencias forenses en Morelos), Debanhi Escobar en Nuevo León, o la incansable lucha de la activista Marisela Escobedo exigiendo justicia para su hija Rubí, resuenan en la memoria colectiva no como expedientes aislados, sino como símbolos de las fallas del sistema de justicia. Al omitir los detalles gráficos de estos crímenes, para no reproducir la revictimización y el morbo mediático, esta investigación pronuncia sus nombres para honrar la indignación que ha impulsado a miles de mujeres a exigir reformas estructurales.

Es por ello que la evolución legislativa cumple funciones que van más allá del castigo penal:

1. **El poder de nombrar la violencia:** Como dictan los principios de los estudios de género, "lo que no se nombra, no existe". La creación de leyes específicas permite categorizar agresiones que antes eran invisibles (como la ciberviolencia o la manipulación a través de los hijos). Nombrar el delito es el primer paso para arrebatarle su normalización cultural.
2. **Reparación simbólica e institucional:** Cuando el Estado reconoce una forma de violencia y la tipifica, otorga validación a la experiencia de las mujeres, demostrando que el daño sufrido es un problema de derechos humanos que exige intervención institucional.

3. **El triunfo de la acción colectiva:** Estas reformas no nacieron de la voluntad espontánea del gobierno, sino de la incansable presión social de colectivas y madres que transformaron su dolor en una exigencia pública.

Es por ello que en México han surgido marcos legales recientes bautizados con los nombres de las propias sobrevivientes que impulsaron la lucha, sirviendo como un recordatorio perpetuo de que la justicia fue exigida y conquistada. A continuación, se describen las reformas más significativas y su relación con la protección del cuerpo y la imagen de la mujer:

Ley Malena (Protección de la identidad y el cuerpo): Inspirada en la historia de María Elena Ríos Ortiz, una joven saxofonista y comunicadora oaxaqueña que sobrevivió a un ataque con ácido sulfúrico orquestado por su expareja. Este tipo de violencia tiene un objetivo claro: destruir la identidad, la imagen y la vida social de la mujer. Como respuesta, y gracias a la lucha de Malena por justicia, estados como Puebla promulgaron legislación específica, reformando el Código Penal para considerar los ataques con ácido como tentativa de feminicidio, estableciendo penas severas de 25 a 40 años de prisión.

Ley Ingrid (Contra la revictimización visual): Esta ley evidencia cómo la imagen fotográfica puede ser utilizada como una extensión de la violencia. Fue impulsada tras el feminicidio de Ingrid Escamilla Vargas, cuyas imágenes grotescas fueron filtradas por autoridades y publicadas por medios de comunicación, causando una profunda indignación social. La Ley Ingrid reformó el Código Penal Federal para sancionar a los servidores públicos que fotografíen, copien o difundan imágenes o información relacionada con una investigación penal, frenando el consumo morboso del cuerpo femenino en los medios de comunicación.

Ley Olimpia (Protección de la intimidad digital): Surgió tras la difusión no consentida de un video sexual en Puebla, lo que llevó a reformar el Código Penal para tipificar estas conductas como violación a la intimidad. Esta iniciativa, replicada en todas las entidades federativas, reconoce y sanciona la violencia digital. Las conductas sancionadas incluyen grabar, fotografiar o distribuir contenido sexual íntimo sin consentimiento, actos que afectan

profundamente la integridad, dignidad, imagen y vida privada de las mujeres en la era de las telecomunicaciones.

Ley Vicaria (Protección del vínculo materno): El concepto de Violencia Vicaria surgió en España por la psicóloga Sonia Vaccaro. Es aquella violencia que se ejerce sobre los hijos e hijas con el objetivo exclusivo de herir a la madre. El maltratador sabe que dañar, sustraer o asesinar a los hijos es asegurarse de que la mujer no se recuperará jamás. Reconocer esta ley en México ha sido fundamental para frenar el uso del sistema judicial por parte de agresores que buscan arrebatar la custodia para continuar perpetuando el control.

Las reformas legislativas muestran un avance muy importante y protegen la vida de las infancias y mujeres que experimentan las consecuencias directas de estas violencias. Sin embargo, la aplicación efectiva de estas leyes aún enfrenta graves deficiencias, corrupción e impunidad. Es precisamente frente a estas fallas institucionales donde las mujeres han tenido que buscar herramientas paralelas, como las redes de apoyo comunitario y la creación artística, para lograr la sanación, la denuncia y la reparación simbólica que el sistema judicial a menudo les niega.

CAPÍTULO 6. RESULTADOS

La producción estética de las colectivas de mujeres en Morelos no constituye un ejercicio de catarsis individual ni una actividad meramente recreativa; se trata de un acto político en el que el cuerpo, la imagen y el espacio público se entrelazan para cuestionar y revertir las narrativas de violencia que regulan lo visible. Comprender este fenómeno requiere establecer un diálogo entre Judith Butler, Nicholas Mirzoeff y Jacques Rancière, cuyas teorías permiten desarticular los mecanismos de invisibilidad que pesan sobre los cuerpos precarizados.

Desde la perspectiva de Butler (2010), el cuerpo no es una unidad cerrada, sino un fenómeno social “vulnerable por definición”, ya que depende de estructuras externas para sostener su existencia. Esta vulnerabilidad no representa debilidad, sino una capacidad de respuesta afectiva que impulsa a las mujeres a actuar frente a la precariedad compartida. En este contexto, las obras creadas (exvotos, murales, carteles o bordados), operan como dispositivos de resistencia visual que transforman tanto la violencia cultural (Galtung) como

el sistema periférico de representación (Abric), desafiando la normalización de la violencia de género.

La noción de *lo aprehendido*, planteada también por Butler, introduce un nivel previo al reconocimiento formal o legal: es la percepción afectiva que ocurre antes de que la vida del otro sea reconocida social o jurídicamente. En Morelos, las prácticas artísticas colectivas actúan precisamente en este ámbito, al propiciar un encuentro sensorial y ético con la vulnerabilidad ajena, rompiendo los marcos que reducen a las víctimas a simples estadísticas o amenazas sociales.

Butler observa que el poder regula las emociones colectivas a través de una "distribución diferencial del duelo público", que determina qué vidas son llorables y cuáles no. Ante esta exclusión, las colectivas ejercen lo que Nicholas Mirzoeff (2016) denomina el "derecho a mirar": un gesto de autonomía visual que desafía la mirada hegemónica del Estado y las instituciones patriarcales. Cuando una mujer borda un nombre o representa su sentir, afirma una soberanía sensible que restituye la visibilidad negada.

Por su parte, Jacques Rancière (2014) explica cómo este gesto altera el orden social al modificar el "reparto de lo sensible", aquel conjunto de estructuras que define quién puede hablar, ser visto o tener presencia en lo común. Las colectivas rompen este esquema al demostrar que el arte no es una esfera separada de la vida cotidiana, sino la forma desplazada de su propio trabajo y pensamiento. Así, la vulnerabilidad (Butler) se convierte en derecho a mirar (Mirzoeff) y, finalmente, en redistribución de lo sensible (Rancière): un tránsito político y estético donde las mujeres dejan de ser víctimas pasivas para devenir productoras de memoria y pensamiento crítico.

La representación del sentir funciona entonces como una "ficción positiva", entendida no como falsedad, sino como elaboración simbólica del trauma que permite comprender y resignificar la experiencia. Siguiendo a Butler (2010), esta práctica encarna una ética de la interdependencia ("quien yo soy no es nada sin la vida que me excede"), donde el hacer estético, el mirar soberano y la respuesta afectiva convergen en una resistencia colectiva que devuelve agencia, palabra y mirada a los cuerpos precarizados.

CONTEXTO METODOLÓGICO

Los resultados que aquí se presentan provienen del trabajo de campo realizado mediante entrevistas en línea y talleres artísticos presenciales con mujeres que han vivido experiencias de violencia de género en el estado de Morelos.

El propósito de estas actividades fue generar espacios de confianza y creación donde las participantes pudieran explorar la función del arte como medio de expresión emocional, resiliencia y denuncia social. El análisis de los hallazgos va más allá de la dimensión estética: el diseño se asume como constructor de discurso, permitiendo identificar la representación del sentir como mecanismo de transformación política y simbólica.

Este acercamiento metodológico se basa en la triangulación de datos cualitativos, visuales y discursivos, integrando teoría, observación y producción artística para comprender cómo las prácticas creativas se transforman en herramientas de resistencia ante la violencia estructural.

TALLERES Y OBSERVACIONES DE CAMPO

Durante el desarrollo de los talleres, el tiempo resultó un factor crucial: en algunos casos no se logró una profundización extensa debido a limitaciones logísticas y de agenda; sin embargo, las obras producidas, las conversaciones sostenidas y los testimonios recogidos aportaron información valiosa sobre cómo las mujeres canalizan sus emociones a través de la creación.

El análisis de estos materiales revela patrones de resiliencia, reparación simbólica y denuncia colectiva. Las participantes coincidieron en que el acto de crear (bordar, pintar, escribir o diseñar), les permite procesar la experiencia violenta sin quedar atrapadas en ella, resignificando sus cuerpos y memorias desde un lugar de agencia.

LECTURA VISUAL Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

De acuerdo con Donis A. Dondis (1976), los elementos visuales (color, forma, textura, línea, composición y contraste), funcionan como códigos emocionales, es decir, signos plásticos

que comunican estados afectivos de manera no verbal. En el marco de la alfabetización visual, estos códigos actúan como portadores de significado emocional dolor, ira, esperanza, miedo o sanación y conforman una sintaxis visual que puede ser leída e interpretada. A través de ella, la experiencia subjetiva se materializa en la imagen, permitiendo que las emociones adquieran forma tangible. En las producciones analizadas, estos códigos revelan procesos de conflicto, resistencia y transformación interior, configurando un lenguaje visual propio donde el acto creativo se convierte en herramienta de autoconocimiento y reconstrucción simbólica.Siguiendo a Roberto Aparici (1992), estas producciones pueden interpretarse como discursos culturales que cuestionan los modelos dominantes de representación del cuerpo femenino. Las participantes elaboraron narrativas emancipadoras que subvierten las jerarquías simbólicas patriarcales, reconociendo en el arte un medio de comunicación, acción política y reconstrucción personal.

Para objetivar la interpretación, se diseñaron indicadores visuales, dimensión sintáctica, semántica y política, que funcionan como evidencias del pensamiento invisible de las creadoras. Las categorías analizadas (texto, símbolos, cuerpo, emociones, ideología, poder y narrativas) permitieron comprender cómo el discurso visual expresa estructuras internas y colectivas de resistencia.

CARACTERIZACIÓN DE LAS PARTICIPANTES

La mayoría de las 16 mujeres participantes reside en Cuernavaca y municipios aledaños (82%). Predominan los estudios universitarios (59%) y de posgrado (41%), evidenciando un grupo con formación académica alta. En cuanto a ocupación, el 35% son profesionistas, 29% estudiantes y 30% combinan labores artísticas o domésticas; solo el 6% se dedica exclusivamente al hogar.

En términos religiosos, el grupo presenta diversidad de creencias: católicas (35%), no creyentes (29%) y cristianas (12%). El 71% no tiene hijos y la mayoría es soltera (47%) o vive en unión libre (41%). Estos datos revelan una estructura familiar contemporánea y flexible, donde el arte se convierte en espacio de cohesión, acompañamiento y transformación social.

TIPOLOGÍAS DE VIOLENCIA IDENTIFICADAS

El análisis de testimonios reveló una alta frecuencia de violencia psicológica, presente en la mayoría de los relatos, lo que muestra su normalización en ámbitos familiares, laborales y comunitarios. También se registró de manera recurrente la violencia laboral, manifestada en desigualdades, acoso y hostigamiento institucional, y la violencia institucional, evidenciada en la desconfianza hacia servicios de salud, justicia y atención pública.

Entre las formas contemporáneas, la violencia digital expone nuevas dinámicas de control y acoso en el ámbito virtual. La violencia económica y patrimonial reafirma la dependencia financiera como mecanismo de dominación. Aunque las formas física y sexual se mencionan con menor frecuencia, suelen estar entrelazadas con la psicológica. Además, se documentaron casos de violencia obstétrica y violencia comunitaria, que reproducen el control sobre el cuerpo y la restricción del espacio público.

Tabla 1. Sistematización de los tipos de violencia identificados en los testimonios

Tipo de violencia	***Frecuencia***	***Observaciones***
Violencia psicológica	11	Es la más recurrente; se manifiesta en la mayoría de los testimonios, mostrando su naturalización en distintos ámbitos (familiar, laboral, comunitario).
Violencia laboral	8	Aparece de forma constante, reflejando desigualdades y acoso dentro de espacios de trabajo o instituciones.
Violencia institucional	6	Frecuente en relatos vinculados con trámites, servicios médicos o falta de acceso a la justicia; evidencia desconfianza hacia las instituciones.
Violencia digital o en línea	6	Vinculada al acoso y hostigamiento en redes; visibiliza nuevas formas de violencia contemporánea.
Violencia patrimonial y económica	4	Relacionada con la dependencia económica y la manipulación de recursos; afecta la autonomía de las mujeres.
Violencia física	3	Aunque menos mencionada, se entrelaza con la violencia psicológica y familiar.

Violencia sexual	4	Se presenta tanto en contextos familiares como laborales, acompañada de silencio o miedo a denunciar.
Violencia familiar	4	Expresada principalmente junto con la psicológica y física, muestra raíces estructurales de desigualdad.
Violencia en la comunidad	2	Aparece de forma más general, vinculada con inseguridad y acoso en espacios públicos.
Violencia obstétrica	4	Denuncia prácticas médicas invasivas o deshumanizadas durante procesos de salud reproductiva.

Tabla 12. Sistematización de los tipos de violencia identificados en los testimonios. Imagen propia

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO RESISTENCIA

Del total de participantes, el 93.7% realiza alguna práctica artística, lo que evidencia el papel central del arte en sus procesos de vida. Las disciplinas más comunes son pintura, dibujo, fotografía e ilustración, seguidas de escritura, cine y performance. La mayoría cuenta con más de 10 años de trayectoria, lo que demuestra una relación sostenida con la creación como forma de pensamiento y sanación.

Las motivaciones principales fueron la expresión emocional (62.5%), la influencia educativa o familiar (25%) y, en menor grado, la curiosidad personal (12.5%). La mayoría asoció su obra más significativa con experiencias de duelo, identidad o reconstrucción simbólica, mostrando cómo la creación se convierte en herramienta de resiliencia y emancipación.

6.1 ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LAS PARTICIPANTE

Participante 3, Exvoto

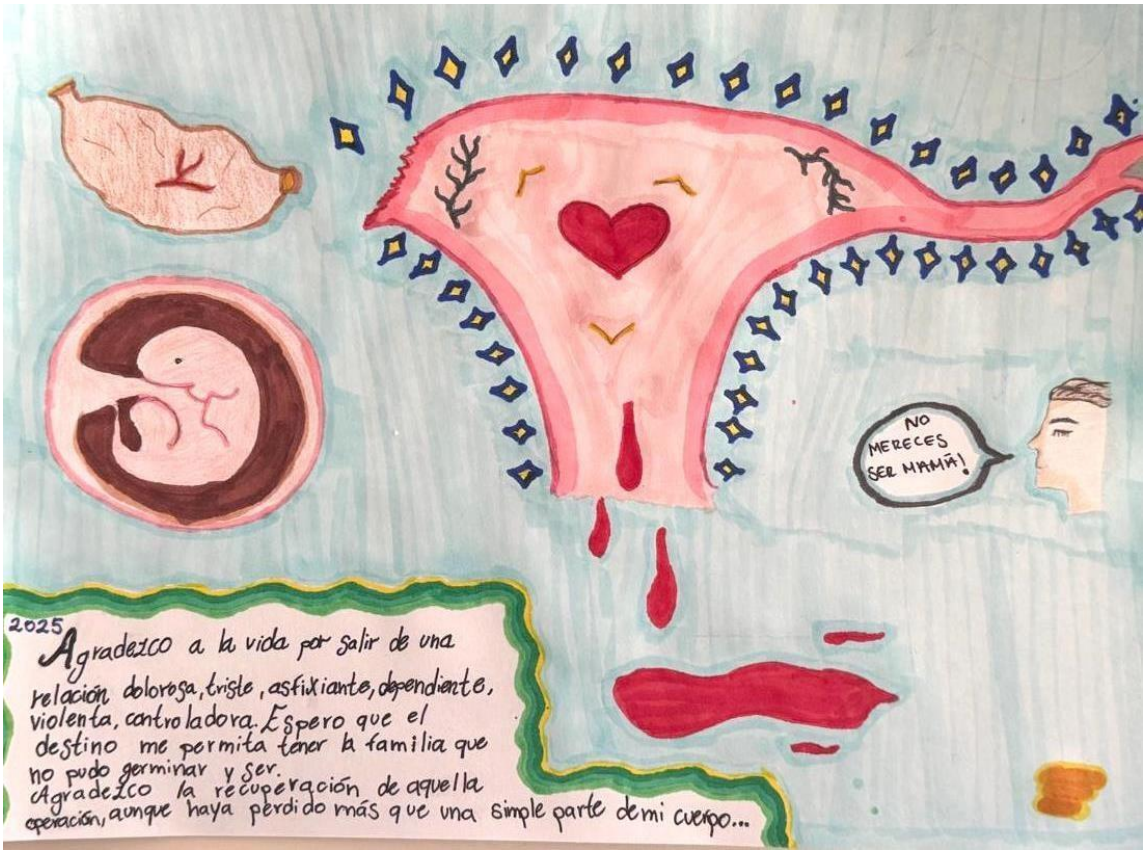


Ilustración 30. Imagen proporcionada por la participante 3 (comunicación personal, 6 de marzo de 2025).

La obra presenta un útero sangrante con un corazón en el centro, un embrión, una hoja seca y una figura masculina que pronuncia la frase "No mereces ser mamá", manifestación directa de violencia emocional, verbal y simbólica que busca desvalorizar, controlar y generar culpa. En la parte inferior, el texto exvótico añade una capa crucial de significado:

Agradezco a la vida por salir de una relación dolorosa, triste, asfixiante, dependiente, violenta, controladora… Agradezco la recuperación de aquella operación, aunque haya perdido más que una simple parte de mi cuerpo. (Participante 3, comunicación personal, 6 de marzo, 2025)

Esta frase, lejos de ser secundaria, revela un gesto profundo de ambivalencia: la autora nombra la pérdida de una parte esencial de su cuerpo aquella ligada a la maternidad y a la posibilidad de crear vida como "una simple parte", expresión que evidencia tanto la minimización internalizada, producto de la violencia sufrida, como la magnitud emocional de lo que se ha perdido. Este testimonio visual y escrito pone de manifiesto cómo el discurso patriarcal puede permear el cuerpo y el lenguaje, al mismo tiempo que muestra el inicio de un proceso de reconstrucción simbólica.

La imagen representa un cuerpo y un relato heridos por el control patriarcal, pero también un proceso activo de resignificación donde el dolor físico y simbólico se transforma en pensamiento emocional. Al representar visualmente la violencia ejercida y, simultáneamente, agradecer la posibilidad de reconstrucción, la autora convierte su experiencia en un acto de resistencia, autonomía y afirmación de vida, desafiando los estereotipos patriarcales que buscan limitar el valor de la mujer a su capacidad reproductiva.

Tabla 1. Observaciones y análisis de la imagen

Dimensión de análisis	***Categoría(indicador visual***	***Evidencia material (lo visible en la obra***	***Razón objetivada (interpretación teórica y relato)***
1. Dimensión Sintáctica (Materialidad del trauma)	Presión del trazo, goteo, texturas, saturación o fragmentación de formas.	(Se describe aquí cómo fue pintado: trazos agresivos, formas rotas, líneas delicadas, manchas).	**La técnica como síntoma:** Se analiza cómo la técnica objetiva la urgencia, el dolor o la ansiedad (pensamiento invisible) de la autora.
2. Dimensión Cromática (Emoción en el color)	Uso de paletas monocromáticas, alto contraste, o predominancia de tonos cálidos/fríos.	(Se describe el uso del color: "predomina el negro y rojo", "tonos dorados", etc.).	**Psicología del color objetivada:** El color como sistema de defensa (ocultamiento/miedo) o como indicador de resiliencia y esperanza.

3. Sintaxis Espacial y Corporal	Ubicación del cuerpo de la mujer frente a su entorno y frente al agresor (si lo hay).	(Se describe el cuerpo: posturas de protección, cuerpo fragmentado, manos alzadas, cuerpo empequeñecido).	**El cuerpo como territorio político:** Evidencia si hay violencia directa (cuerpo oprimido), estructural (silenciamiento) o recuperación de agencia.
4. Dimensión Semántica (Símbolos)	Uso de metáforas visuales reiterativas, presencia/ausencia de texto y figuras divinas.	(Se describen los símbolos: jaulas, úteros, raíces, animales, exvotos, frases de denuncia).	**Mediación cultural:** Cómo el diseño decodifica el dolor y cuestiona la cultura patriarcal mediante códigos compartidos.
5. Dimensión Ideológica y de Poder	Tensión entre subordinación, emancipación o resignación.	(Se identifica qué lugar ocupa la mujer en la jerarquía de la imagen).	**Desarticulación de la norma:** Demuestra si la obra reproduce la violencia o si la mujer logra pasar de "víctima pasiva" a sujeta política de su propia historia.

Tabla 13. Observaciones y análisis de la imagen. Elaboración propia.

Participante 12, póster



Ilustración 31. Imagen proporcionada por la participante 12 (comunicación personal, 27 de septiembre de 2025).

La imagen de Quetzal Sidi presenta una mano abierta y levantada que, aunque muestra texturas rugosas y líneas marcadas que evocan las huellas de la violencia física y emocional sufrida por la mujer representada, se alza como un gesto de libertad, resistencia y afirmación de su propia dignidad. La explosión de colores cálidos que irradia detrás de la mano intensifica la sensación de fuerza interior, transformando el impacto del dolor en energía vital que se expande, mientras que el fondo azul estrellado introduce una dimensión simbólica que conecta la experiencia con un horizonte de esperanza y búsqueda de justicia. Este gesto, firme

y visible, se convierte en un signo de autonomía y reclamo: es la mano que denuncia la violencia institucional que la ha desprotegido, la mano que atestigua el daño sufrido y, al mismo tiempo, la que exige la recuperación de su lugar, su voz y sus hijos. Así, la obra expresa un tránsito emocional profundo en el que la vulnerabilidad se convierte en impulso hacia la libertad, mostrando a una mujer que, pese a la violencia vivida, continúa levantándose y reafirmando su fuerza interior.

Tabla 2. Observaciones y análisis de la imagen

Dimensión de análisis	***Categoría (indicador visual***	***Evidencia material (lo visible en la obra***	***Razón objetivada (interpretación teórica y relato)***
1. Dimensión Sintáctica (Materialidad del trauma)	Texturas, líneas marcadas y ausencia de texto.	Representación gráfica de una mano en primer plano con texturas rugosas y líneas profundamente marcadas. No hay texto integrado, solo la firma.	**La técnica como síntoma:** Las líneas y rugosidades objetivan las huellas físicas y emocionales de la violencia vivida. Al omitir el texto narrativo, el diseño obliga al espectador a centrar la atención en la materialidad de la resistencia corporal.
Expansión de colores cálidos sobre fondo frío.	Expansión de colores cálidos sobre fondo frío.	Explosión de ráfagas en tonos cálidos (rosa, amarillo y rojo) que irradian desde la mano hacia un fondo azul oscuro con estrellas.	**Psicología del color objetivada:** El contraste cromático actúa como indicador de vitalidad y resiliencia. Transforma la oscuridad del trauma (la corrupción y la violencia institucional narrada) en una expansión de energía sanadora y esperanza (el cielo estrellado).

3. Sintaxis Espacial y Corporal	Fragmentación activa y verticalidad.	El cuerpo aparece fragmentado, mostrando exclusivamente una mano abierta, firme y levantada que domina el centro de la composición.	**El cuerpo como territorio político:** A diferencia de otras obras, la fragmentación aquí no indica opresión, sino focalización en la acción. La mano alzada se decodifica como un
			gesto de autonomía, visibilidad y recuperación de la voz para exigir justicia por sus hijos.
4. Dimensión Semántica (Símbolos)	Desplazamiento de roles narrativos y espirituales.	Metáforas de luz (estrellas y ráfagas) y ausencia total de figuras agresoras, víctimas pasivas o deidades religiosas.	**Mediación cultural:** Las ráfagas y estrellas conectan la experiencia de dolor individual con una red de apoyo colectiva. El diseño desplaza la figura de lo divino o del agresor para centrar la supervivencia y el activismo en la propia mujer.
5. Dimensión Ideológica y de Poder	Afirmación identitaria y emancipación.	La mano abierta que se sostiene a sí misma, ocupando todo el espacio de poder visual sin someterse a ninguna otra figura.	**Desarticulación de la norma:** La obra rechaza la victimización pasiva y documenta la emancipación de la autora frente a la violencia vicaria. Se posiciona como una sujeta política activa que ha transformado el dolor en lucha y activismo.

Tabla 14. Observaciones y análisis de la imagen. Elaboración propia.

Testimonio de la participante

Durante la entrevista, la participante relató los momentos más impactantes en su lucha contra la violencia:

Viví violencia desde muchos frentes, pero la más devastadora no fue la de los golpes, sino la de las instituciones. Soy mujer y de origen indígena; desde niña aprendí a sobrevivir sola y a callar lo que tantas otras también viven. Mis peores decisiones fueron las parejas que elegí: ambos me violentaron con crueldad, me golpearon, me humillaron e incluso atentaron contra mi vida. Pero nada se compara con lo que vino después: me arrebataron a mis hijos. Mi expareja presentó una demanda falsa, compró testigos y obtuvo la custodia mientras mis propios abogados me traicionaban. No solo perdí a mis hijos: fui criminalizada, endeudada con una pensión injusta y marcada por una orden de aprehensión.

Él ha manipulado a mis hijos, distorsionado la historia y perpetuado violencia hacia ellos sin que ninguna autoridad intervenga. He buscado ayuda en todas las instancias, pero nadie escucha; la corrupción y la indiferencia institucional han sido más violentas que los propios agresores. Fui una de las mujeres que impulsó la Ley Vicaria en México porque sé lo que significa perderlo todo en manos de un agresor que usa a los hijos como armas. Hoy soy activista, pero aún lucho por recuperar mi vida, mi paz y a mis hijos. Aun así, transformó el dolor en fuerza: como muchas mujeres, encuentro en el arte un lenguaje para resignificar la violencia, resistir y reconstruirme desde la dignidad (Entrevistada 12, comunicación personal, 27 de septiembre de 2025).

Análisis integrador

Tanto la imagen como el testimonio de la participante convergen en un mismo eje emocional y político: la transformación del dolor en fuerza. La mano abierta, activa, visible y llena de energía funciona como un símbolo de afirmación, resistencia y recuperación de la propia dignidad. Este gesto coincide con la narrativa de la entrevistada, quien describe cómo, tras vivir violencia física, emocional e institucional, ha convertido su experiencia en lucha, activismo y defensa de otras mujeres.

Las ráfagas de color que irradian detrás de la mano amplifican la idea de expansión vital y empoderamiento, del mismo modo en que la mujer relata cómo su historia antes marcada por el silencio y la injusticia se convierte ahora en impulso para exigir justicia y reconstruirse. Así, tanto la obra como el relato comparten un tránsito emocional que va del daño profundo hacia la autonomía: la mano levantada es la metáfora visual de la voz que la entrevistada

recupera, la que denuncia la violencia vicaria, la que nombra la corrupción institucional y la que insiste en levantarse pese a todo.

La ilustración, entonces, no solo acompaña al testimonio, sino que lo sintetiza: es la imagen de una mujer que, aún herida, se erige desde su fuerza interior para reclamar su vida, su historia y a sus hijos.

Participante17, cine



Ilustración 32. Imagen proporcionada por la participante 16 (comunicación personal, 14 de septiembre de 2025).

La imagen muestra a una mujer sosteniendo un taumatropo, un juguete óptico que, al girar, fusiona el dibujo de un ave y una jaula para crear la ilusión de un encierro. Este gesto se convierte en un dispositivo visual de enorme potencia simbólica, especialmente cuando se lee junto a sus propias palabras:

> La voz es un ave, es mi Ópera prima, en proceso de postproducción: habla del encierro y silencio que vivieron mi abuela y mi madre, y habla de mi canto como una voz que había estado enjaulada desde generaciones atrás, un canto que debe volar libre como un ave, pues todos tenemos derecho a contar nuestras historias (Participante 16, entrevista personal, 14 de septiembre de 2025)

El hecho de que el taumatropo cubra parcialmente su rostro sugiere que la mujer habla desde un lugar donde la identidad, el cuerpo y la creación están atravesados por estructuras históricas de control, del mismo modo en que el ave parece aprisionada en la jaula solo cuando el objeto gira: una metáfora perfecta de los mecanismos sociales que, al activarse, encierran simbólicamente a las mujeres en narrativas rígidas sobre la maternidad, el liderazgo, la obediencia o el amor. La posición de la mano que sostiene el artefacto a la vez firme y reflexiva refuerza la idea de que ella misma domina el dispositivo que crea la ilusión del encierro, como si estuviera señalando que el cine, y el acto creativo en general, puede desmontar o revelar las jaulas que la cultura impone.

La imagen, en su estado de postproducción, también sugiere un "entre-tiempo" donde la historia aún se está escribiendo, igual que los discursos contemporáneos sobre maternidad, cuerpo y poder femenino. Así, el fragmento visual y el testimonio conviven en un mismo acto de enunciación: una mujer que no solo reflexiona sobre la reclusión simbólica, sino que se atreve a imaginar mundos donde las mujeres reconfiguran su libertad, cuestionan el amor, desafían el poder y rompen las jaulas que antes parecían inevitables.

Tabla 3. Observaciones y análisis de la imagen.

Dimensión de análisis	***Categoría / Indicador Visual***	***Evidencia Material (Lo Visible en la obra)***	***Razón Objetivada (Interpretación Teórica y Relato)***

1. Dimensión Sintáctica (Materialidad del trauma)	Superposición de planos, enfoque y tensión física.	Fotograma cinematográfico (en proceso de edición) que muestra a una mujer sosteniendo un hilo con tensión. El objeto circular (taumatropo) se superpone directamente sobre su boca.	**La técnica como síntoma:** La tensión en las manos al sostener el hilo objetiva la carga emocional de contener el silencio. Al mostrar la obra dentro de un software de edición, el diseño revela que la experiencia traumática está siendo activamente procesada, cortada y reensamblada por la autora.
2. Dimensión Cromática (Emoción)	Paleta de colores apagados y luz introspectiva.	Uso de tonos ocres, sombras suaves y luz natural filtrada que genera una atmósfera nostálgica y contenida.	**Psicología del color objetivada:** El color sombrío funciona como indicador visual de un duelo histórico. No evoca el "grito" o la violencia directa (rojos/negros intensos), sino la melancolía y la pesadez de una violencia estructural e invisible que ha atravesado generaciones.
3. Sintaxis Espacial y Corporal	Censura focalizada y postura contenida.	La mujer mira hacia abajo, en actitud introspectiva. Su rostro está parcialmente oculto por la jaula dibujada en el juguete óptico, anulando su aparato vocal.	**El cuerpo como territorio político:** La colocación exacta de la jaula sobre la boca objetiva el silenciamiento impuesto a las mujeres de su linaje. Sin embargo, las manos activas demuestran que el cuerpo ha dejado de ser pasivo; ella manipula el artefacto que crea la ilusión de la censura.
4. Dimensión Semántica (Símbolos)	El ave, la jaula y la ausencia de texto.	Uso de un taumatropo (juguete que crea una ilusión óptica al girar), donde convergen el símbolo del encierro	**Mediación cultural:** El taumatropo decodifica cómo el patriarcado construye la "ilusión" de que el encierro femenino

		(jaula) y la libertad (ave). No hay agresor visible.	es natural. Al no haber un agresor físico, la obra señala a la cultura misma como la opresora. El cine actúa como la herramienta para liberar el "canto del ave" enjaulado.
5. Dimensión Ideológica y de Poder	Tensión entre el silencio heredado y la voz autoral.	El control del dispositivo visual recae completamente en la protagonista, quien domina tanto el juguete óptico dentro de la foto, como la línea de tiempo del software fuera de ella.	**Desarticulación de la norma:** Desafía la violencia simbólica y el mandato de sumisión. La mujer documenta su emancipación al asumir el rol de directora (creadora de narrativas). Rompe el ciclo intergeneracional de mujeres silenciadas reclamando el derecho a contar su propia historia.

Tabla 15. Observaciones y análisis de la imagen. Elaboración propia.

Participante 1, obra de arte



Ilustración 33. Imagen proporcionada por la participante 1 (comunicación personal, 2 de septiembre de 2025).

La pieza presenta una figura femenina construida con hojas de maíz secas, que forman un tronco sin brazos ni piernas definidos, "plantada" sobre una base de tierra o tapete circular. La figura viste un delantal de tela a cuadros, asociado al trabajo doméstico y de cuidado. En el centro del delantal hay una vulva tejida, con labios mayores en un rosa más intenso y labios menores en un rosa pálido, muy frontal y protagónico.

> Justo en el tema que trabajo sobre la ancestralidad, mediante la investigación, la memoria, descubriendo abusos hacia mis ancestras, no me sentí sola escuchando sus voces, sus historias de resistencia a pesar de tanto sufrimiento, agradecer todo lo que hicieron para que yo esté aquí, visibilizar y exponer los abusos, hablar en mi círculo de confianza, descubrir comunidades en lucha por nuestros derechos (Participante 1, entrevista personal, 2 de septiembre de 2025)

Análisis de los elementos simbólicos

El cuerpo de maíz: Usar hojas de maíz para construir el cuerpo remite directamente a la ancestralidad y a los pueblos de maíz: las mujeres de su linaje, las abuelas y bisabuelas campesinas, indígenas, vinculadas a la tierra, al alimento y a la vida. El cuerpo sin rasgos faciales ni extremidades claras sugiere que no se trata de un retrato individual, sino de un cuerpo-colectivo, una figura que condensa a "las ancestras" de las que ella habla en la entrevista.

La ausencia de brazos y piernas: Esta característica refuerza la idea de limitación y vulnerabilidad, pero también representa algo que se mantiene en pie pese a todo: un cuerpo hecho de restos (hojas secas) que, sin embargo, se sostiene, al igual que las historias de resistencia de sus ancestras "a pesar de tanto sufrimiento".

El delantal como símbolo de género: El delantal es un símbolo muy claro de los roles de género impuestos: cocina, servicio, cuidado, trabajo no remunerado. Colocar ahí una vulva tejida, grande y visible, pone en el centro el cuerpo sexual y reproductivo de las mujeres: el

lugar desde donde se hereda la vida, pero también el lugar donde se han inscrito muchos abusos.

La vulva tejida: La vulva funciona como símbolo de origen y linaje, pero también como territorio de opresión y resistencia. Tejer la vulva —no pintarla ni ocultarla— es una forma de nombrar lo innombrable, de visibilizar aquello que históricamente se ha callado: la violencia sexual, la explotación del cuerpo femenino, el control de la maternidad.

La ausencia de rostro: Al ser un cuerpo sin cabeza ni rostro, la figura remite a los silencios heredados: mujeres sin voz, sin historia escrita, pero presentes en la memoria.

Síntesis interpretativa

La pieza parece materializar justo eso: un cuerpo de maíz anónimo que lleva, en el delantal, la marca de esa memoria corporal. No vemos la voz, pero vemos el signo corporal de lo que se calló. La obra se vuelve entonces un acto de acompañamiento y de reparación simbólica: poner a las ancestras en el centro, mostrar sus cuerpos y sus heridas a través del símbolo.

Tabla 4. Observaciones y análisis de la imagen.

Dimensión de análisis	***Categoría / Indicador Visual***	***Evidencia Material (Lo Visible en la obra)***	***Razón Objetivada (Interpretación Teórica y Relato)***
1. Dimensión Sintáctica (Materialidad)	Texturas orgánicas, ensamble tridimensional y técnica textil.	Escultura construida con hojas de maíz secas entrelazadas. Uso de un delantal a cuadros real y una vulva tejida con estambre sobrepuesta.	**La técnica como síntoma:** La materialidad orgánica (maíz seco) objetiva la fragilidad y el paso del tiempo, enlazando la obra con la identidad indígena. El acto de *tejer* la vulva materializa el proceso de "reparar" o "hilar" la memoria intergeneracional que había sido rota por el abuso.
2. Dimensión Cromática (Emoción)	Monocromía terrosa vulnerada por un contraste de saturación.	Tonos terrosos, neutros y apagados (beige del maíz, gris/azul del delantal, café de la tierra) contrastando con el rojo/rosa intenso de la vulva tejida.	**Psicología del color objetivada:** Los colores terrosos actúan como indicadores del silencio histórico y el luto ancestral. El rojo intenso irrumpe en la composición como una herida abierta, pero también como un signo de vida, reclamando la atención total del espectador hacia la violencia sexual callada.

4. Dimensión Semántica (Símbolos)	Elementos identitarios y resignificación de tabúes.	El maíz (origen), el delantal (trabajo de cuidado) y la vulva gigante en el centro (sexualidad). No hay agresor visible ni deidades religiosas.	**Mediación cultural:** El delantal decodifica el rol de servidumbre impuesto por el patriarcado. Al sobreponer la vulva, el diseño subvierte el tabú, transformando el lugar donde se inscribieron los abusos históricos en un territorio de visibilidad, memoria y origen sagrado.
5. Dimensión Ideológica y de Poder	Reivindicación de la memoria y la ancestralidad.	La figura anónima domina el centro, exigiendo reconocimiento. Es un monumento ritual a la memoria comunitaria.	**Desarticulación de la norma:** Desafía la invisibilidad sistemática de las mujeres campesinas e indígenas. Pasa del silencio heredado a la denuncia activa. La mujer no es retratada como víctima derrotada, sino como creadora de un archivo vivo que honra la fuerza y supervivencia de sus ancestras.

Tabla 16. Observaciones y análisis de la imagen. Elaboración propia.

Participante 3, autorretrato



Ilustración 34. Imagen proporcionada por la participante 3 (comunicación personal, 2 de agosto de 2025). Reproducida con autorización.

En la imagen aparece una mujer de pie frente a una pared blanca de museo o galería. Su postura es seria y contenida. Detrás de ella hay varias fotografías expuestas enmarcadas:

Una muestra a una mujer en performance o discurso, con gestualidad intensa. Otra muestra una escena de marcha feminista, donde una mujer mayor sostiene un cartel que dice: "Nunca es tarde para ser libre".

Ambas imágenes forman parte de una exposición sobre las marchas del 8M. Su historia aporta el contexto emocional de la fotografía: ella ha trabajado como reportera durante diez años y fue víctima de violencia institucional y laboral por parte de su jefe, quien le imponía tareas injustas, le hacía descalificaciones profesionales ("no eres una reportera de verdad") y también acosaba sexualmente a otras compañeras. La presión la llevó a considerar renunciar. Finalmente, el agresor fue despedido por denuncias de acoso sexual y laboral.
Este antecedente resignifica la imagen: la vemos parada frente a una exposición que no solo muestra su trabajo fotográfico, sino también la conquista de un espacio profesional que le intentaron arrebatar mediante violencia, misoginia y hostigamiento.

Análisis simbólico

La imagen puede leerse también como una forma de autorretrato simbólico, en el que la joven decide colocarse frente a su propia obra para narrarse desde un lugar de agencia. Al posar frente a las fotografías tomadas por ella misma, no solo se presenta como autora, sino como una sujeto que ha recuperado su voz tras experimentar violencia institucional en su entorno laboral.

Este gesto convierte la fotografía en un doble testimonio: Por un lado, documenta la lucha colectiva de las mujeres en las marchas del 8M. Por el otro, afirma su propia resistencia frente al abuso de poder que intentó desacreditarla como reportera.

El acto de situar su cuerpo dentro del espacio museográfico la posiciona como creadora, como sobreviviente y como parte del movimiento que retrata. De este modo, el autorretrato se transforma en una declaración de autonomía y reconocimiento, donde la mujer reivindica tanto su trayectoria profesional como su derecho a ocupar espacios que históricamente le habían sido negados.

Tabla 5. Observaciones y análisis de la imagen.

Dimensión de Análisis	***Categoría / Indicador Visual***	***Evidencia Material (Lo Visible en la obra)***	***Razón Objetivada (Interpretación Teórica y Relato)***
1. Dimensión Sintáctica (Materialidad)	Estética documental, encuadre y planimetría.	Fotografía tipo retrato documental. La mujer aparece en primer plano, nítida, mientras que en segundo plano se observan fotografías enmarcadas de su propia autoría colgadas en una pared de galería.	**La técnica como síntoma:** El uso de la fotografía y el enmarcado objetivan la necesidad de "dejar un registro histórico" imborrable. Al retratarse junto a su obra montada, la técnica fotográfica funciona como un mecanismo para validar su realidad frente al acoso y la descalificación laboral que sufrió.
2. Dimensión Cromática (Emoción)	Iluminación neutra frente a colores vivos de protesta.	Paredes blancas y luz institucional (fría/neutra) que contrastan con los colores vivos (pancartas, ropa) de las fotografías de las marchas feministas en el fondo.	**Psicología del color objetivada:** El blanco del museo actúa como indicador de legitimidad, seriedad y claridad profesional, contrarrestando simbólicamente el "gaslighting" (manipulación psicológica) de su agresor. Los colores del fondo proyectan la energía vital de la resistencia colectiva.

3. Sintaxis Espacial y Corporal	Ocupación del espacio público y postura erguida.	La mujer se sitúa firmemente de pie frente a la cámara. Su cuerpo no es objetualizado; ocupa el espacio como autora y no como musa o víctima pasiva.	**El cuerpo como territorio político:** Su postura contenida pero firme objetiva el orgullo y la resiliencia. Demuestra la recuperación de la agencia: su cuerpo, que fue vulnerado en el espacio laboral, ahora domina e invade de forma legítima el espacio de poder institucional (el museo).
4. Dimensión Semántica (Símbolos)	Textos de emancipación y ausencia de figuras divinas.	Inclusión metatextual de un cartel en la foto de fondo que dicta: "Nunca es tarde para ser libre". No hay agresores ni	**Mediación cultural:** El diseño desplaza el rezo religioso por la consigna política. El cartel funciona como un *mantra simbólico* que decodifica no solo
		deidades presentes en la composición.	la marcha feminista, sino su propio proceso de liberación de la violencia de su exjefe.
5. Dimensión Ideológica y de Poder	Reivindicación profesional y contrapoder.	La autora se posiciona físicamente por delante de su obra, asumiendo su lugar en la jerarquía visual como creadora y documentalista legitimada.	**Desarticulación de la norma:** Desafía frontalmente el discurso patriarcal que le dictaba "no eres una reportera de verdad". Pasa de ser una empleada silenciada a una sujeta política que utiliza el arte para institucionalizar su mirada y su verdad.

Tabla 17. Observaciones y análisis de la imagen. Elaboración propia

Participante 5, acuarela

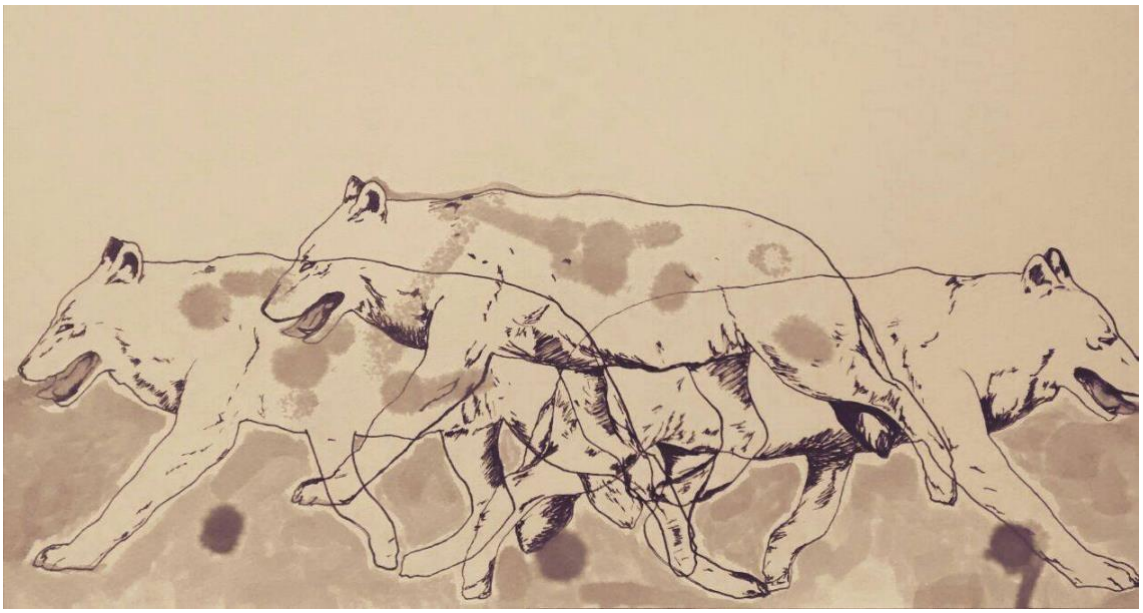


Ilustración 35. Imagen proporcionada por la participante 5 (comunicación personal, 27 de septiembre de 2025). Reproducida con autorización.

La imagen se muestra como un autorretrato simbólico muy fuerte de todo lo que la autora cuenta en la entrevista. La obra presenta varios lobos superpuestos, casi como en secuencia de movimiento, dibujados con línea fina y manchas de acuarela en tonos grises. Esa superposición genera sensación de dinámica, transformación y desplazamiento constante, justo lo que ella dice que encuentra en la acuarela: movimiento, cambio y resignificación. No es un lobo estático, sino muchos lobos a la vez, como si condensa distintas versiones de sí misma.

Testimonio de la participante

> Estas son algunas de las tantas experiencias que he tenido: la que tuvo miedo, la que fue humillada académicamente, la que fue excluida de la asamblea comunal por ser mujer, la que fue amenazada de muerte en el trabajo comunitario, pero también la que sigue caminando, resistiendo y transformándose.
>
> Cuando estudié la Maestría, recibía comentarios de parte de las docentes y de un profesor sumamente violento con sus comentarios y expresiones. Llegué a sentirme poca cosa, incluso

consideré cambiar mis procesos creativos por inseguridad, por según ellas y él no saber expresar. Finalmente, cuando externé mi malestar hacia ellos, mis compañeras y compañeros no me apoyaron y las maestras se victimizaron, haciéndome ver como insensible e irrespetuosa.

Otra experiencia fue en mi comunidad, en la cual aún se rigen por muchos usos y costumbres sobre muchas cuestiones. Soy hija de un comunero y de una familia que ha figurado de forma positiva en el pueblo; sin embargo, cuando en alguna ocasión quise incorporarme como 'comunera' (persona que posee tierras y más derechos y obligaciones en la comunidad), no me permitieron la entrada a la asamblea y mucho menos al padrón comunal, por ser 'mujer', alegando que solo los hombres pueden ser comuneros. No obstante, en varias ocasiones he tenido que resguardarme detrás de la imagen de mi padre y mi abuelo para que respeten mis tierras en la comunidad.

Hace años, mi hermana y yo trabajamos en una comunidad cerca del Estado de México para apoyarles en tener sus propios viveros forestales. Una vez que tuvimos el financiamiento y llevamos los materiales a esa comunidad, las personas de ahí nos robaron todo y nos amenazaron de muerte, pidiendo que no volviéramos a pisar ese lugar o no saldríamos vivas. Sin embargo, la forma en que enfrentamos esa situación fue muy riesgosa (Participante, entrevista personal, 2025)

Análisis simbólico

El lobo como símbolo: El lobo, tradicionalmente asociado con la fuerza, la manada y la supervivencia en territorios hostiles, dialoga directamente con su historia: una mujer que ha tenido que defender sus tierras detrás de la imagen de su padre y abuelo, que ha sido deslegitimada como creadora y que, sin embargo, se mantiene en movimiento.

Las manchas de acuarela: Las manchas de acuarela que no rellenan de forma "perfecta" los cuerpos funcionan como huellas de heridas, de ansiedad y de violencia; pero también como huellas de proceso, como si cada mancha fuera un rastro de emoción trabajada a través del arte.

La repetición del lobo: La repetición del lobo puede leerse como multiplicidad de capas internas: vulnerabilidad, miedo, rabia, pero también decisión, instinto y cuidado hacia otras (infancias, mujeres de su comunidad). Así, la imagen encarna su propio camino: del sentirse "poca cosa" ante la violencia simbólica de la academia y la comunidad, a reconocerse como una sujeto potente que utiliza la pintura para afrontar crisis, trastornos, amenazas y ansiedad.

Síntesis interpretativa

En ese sentido, estos lobos en marcha son una metáfora de su pedagogía de emergencia: cuerpos que siguen avanzando a pesar del entorno violento, que convierten el arte en refugio, en herramienta de regulación emocional y en camino colectivo de reparación.

Su uso de la acuarela y el dibujo está directamente ligado a su afirmación de que el arte le ayudó a atravesar crisis, trastornos y violencias, y ahora es una herramienta de reparación simbólica y resistencia compartida con niñas, niños y otras mujeres.

Tabla 6. Observaciones y análisis de la imagen.

Dimensión de Análisis	***Categoría / Indicador Visual***	***Evidencia Material (Lo Visible en la obra)***	***Razón Objetivada (Interpretación Teórica y Relato)***
1. Dimensión Sintáctica (Materialida)	Superposición de figuras, fluidez y manchas translúcidas.	Tres lobos delineados en grafito/tinta, superpuestos como en una secuencia de animación, intervenidos con manchas de acuarela irregulares que no rellenan el contorno de forma perfecta.	**La técnica como síntoma:** La acuarela objetiva la fluidez y el cambio continuo. Las manchas fungen como "huellas de heridas", ansiedad y violencia que se filtran en la piel. La superposición evidencia que la sanación no es estática, sino un desplazamiento constante y procesual.

2. Dimensión Cromática (Emoción)	Monocromía deslavada.	Uso predominante de tonos grises y sepia deslavados, sin colores vibrantes ni contrastes estridentes.	**Psicología del color objetivada:** El color sombrío y terroso transmite un estado de alerta y melancolía, reflejando el impacto emocional de las múltiples violencias vividas (el sentirse "poca cosa" en la academia y el miedo a las amenazas de muerte). A la vez, ancla la imagen a la identidad territorial y comunitaria.
3. Sintaxis Espacial y Corporal	Sustitución corporal, horizontalidad y traslación.	No hay figura humana. El “cuerpo” está desplazado hacia la figura animal en pleno movimiento horizontal, abarcando todo el encuadre.	**El cuerpo como territorio político:** Al usar un "cuerpo simbólico" (los lobos), la autora esquiva la revictimización visual de la mujer vulnerada. El avance horizontal objetiva que el cuerpo se niega a paralizarse frente a la exclusión machista de su asamblea comunal; sigue caminando y resistiendo.
4. Dimensión Semántica (Símbolos)	El bestiario simbólico (tótem) y multiplicidad.	La figura del lobo repetida tres veces. No hay victimarios, deidades, ni textos explicativos.	**Mediación cultural:** El lobo decodifica atributos de instinto, supervivencia en entornos hostiles y fuerza de "manada". Condensa las múltiples versiones de sí misma narradas en la entrevista: la que tuvo miedo, la humillada, pero también la que defiende sus tierras y se transforma.

5. Dimensión Ideológica y de Poder	Resistencia interseccional y autoafirmación	Los lobos avanzan firmes, adueñándose de su territorio visual sin elementos externos que los sometan o los encierren.	**Desarticulación de la norma:** Desafía tres frentes de poder patriarcal: la academia excluyente, la política comunitaria machista y la violencia territorial. Al dibujarse en movimiento perpetuo, la mujer transita de la vulnerabilidad impuesta a una agencia vital inquebrantable.

Tabla 16. Observaciones y análisis de la imagen. Elaboración propia

Participante 12, exvoto



Ilustración 36. Imagen proporcionada por la participante 12 (comunicación personal, 30 de septiembre de 2025). Reproducida con autorización.

La participante convierte una experiencia traumática de abuso infantil silenciada durante años por miedo, culpa y presión religiosa en una narrativa visual donde conviven la justicia simbólica, la liberación afectiva, la tensión moral y la reconciliación interior.

El exvoto muestra una escena de accidente automovilístico: un hombre yace gravemente herido en el suelo, rodeado de manchas de sangre; cerca aparece un automóvil destruido. En primer plano, la mujer adulta (la autora del exvoto) aparece arrodillada, mirando al cielo, agradeciendo a la Virgen de Guadalupe, quien ocupa el extremo derecho de la imagen con su típica iconografía protectora y radiante.

En la parte superior, un texto exvotístico explica la historia y el motivo del agradecimiento:

> Doy gracias a la Virgencita porque, aunque no se lo pedí, me enteré que el hombre que abusó de mí de pequeña chocó y resultó gravemente herido días después de que decidí perdonarlo. (Participante 12, entrevista personal, 2 de septiembre de 2025)

Análisis del texto y la imagen

Este texto, conjuntado con la imagen, produce un relato de cierre emocional. La combinación de elementos visuales (el accidente, el agresor herido, la mujer arrodillada en oración, la Virgen protectora) y el testimonio escrito genera una narrativa compleja donde se entrelazan el perdón, la justicia divina y la liberación personal.

Tabla 7. Observaciones y análisis de la imagen.

Dimensión de Análisis	***Categoría / Indicador Visual***	***Evidencia Material (Lo Visible en la obra)***	***Razón Objetivada (Interpretación Teórica y Relato)***
1. Dimensión Sintáctica (Materialidad)	Composición narrativa tradicional y violencia explícita.	Estructura clásica de exvoto: texto en la parte superior, escena del "milagro" en el centro y figura divina a un costado. Dibujo explícito de un auto destruido y un hombre ensangrentado.	**La técnica como síntoma:** La apropiación de la técnica popular del exvoto objetiva la necesidad de hacer público un secreto. La representación gráfica de la sangre y el choque materializa la descarga emocional ("catarsis") tras años de contener el trauma del abuso infantil.
2. Dimensión Cromática (Emoción)	Colores vivos y saturados contrastando con la tragedia.	Uso de tonos brillantes y alegres (cielo azul, pasto verde, auto rosa/morado) para ilustrar una escena de muerte o accidente grave.	**Psicología del color objetivada:** El color actúa como indicador del estado emocional actual de la autora (alivio y liberación), no del trauma pasado. La paleta luminosa despoja al agresor del poder de generar oscuridad o miedo en la psique de la víctima.

3. Sintaxis Espacial y Corporal	Inversión física de la jerarquía de poder.	La mujer adulta aparece arrodillada y entera, mirando hacia arriba. El agresor yace en el piso, horizontal,	**El cuerpo como territorio político:** La sintaxis espacial objetiva una inversión total del poder patriarcal. La postura arrodillada de la mujer
		desarticulado y vulnerable.	no decodifica sumisión, sino liberación emocional; mientras que el cuerpo del hombre, antes dominante, es ahora el que está fracturado y sometido en el suelo.
4. Dimensión Semántica (Símbolos)	Justicia simbólica, texto de revelación y mediación divina.	Inclusión de la Virgen de Guadalupe y un texto directo: *"el hombre que abusó de mí de pequeña chocó..."*. Un letrero de "curva" en el camino.	**Mediación cultural:** El texto rompe el silencio impuesto por la culpa y nombra el delito. La Virgen no salva al hombre, sino que actúa como mediadora que valida la reconciliación interior de la mujer. El "choque" funciona como metáfora de la justicia kármica o simbólica ante la impunidad del Estado.
5. Dimensión Ideológica y de Poder	Reivindicación de las emociones complejas y cierre del trauma.	Coexistencia visual de la tragedia del victimario y la paz espiritual de la víctima, avalada por la figura religiosa más alta de México.	**Desarticulación de la norma:** Desafía el mandato religioso de "perdonar y callar". La autora se posiciona como una adulta con agencia que documenta el fin del dominio de su agresor, utilizando la iconografía religiosa para legitimar su derecho a sentir alivio ante la caída de quien la violentó.

Tabla 17. Observaciones. Imagen propia.

El perdón como liberación, no como sumisión: El testimonio de la participante introduce un elemento ético complejo: el perdón al abusador. Sin embargo, este perdón no se presenta

como un mandato religioso de olvido o reconciliación, sino como un acto de liberación personal que, casual o milagrosamente, precede al castigo del agresor. La frase clave del texto "días después de que decidí perdonarlo" sitúa el perdón no como consecuencia del arrepentimiento del agresor, sino como una decisión autónoma de la víctima que, al ser tomada, desencadena (o coincide con) la justicia.

La Virgen como figura ambivalente: En la iconografía católica tradicional, la Virgen María representa la abnegación, el silencio y el sufrimiento soportado con paciencia. Sin embargo, en este exvoto, la Virgen no aparece consolando a la víctima ni pidiendo perdón para el agresor; aparece como testigo y garante de un castigo. Esto subvierte la narrativa religiosa hegemónica que ha servido históricamente para normalizar la violencia contra las mujeres (como se explicó en el apartado 5.5). La Virgen ya no es solo la Dolorosa que calla y sufre; es también la que permite que la justicia ocurra.

El silencio roto por la imagen: La participante menciona que el abuso fue silenciado durante años por "miedo, culpa y presión religiosa". El hecho de convertir esa experiencia en un exvoto, un formato público, expuesto en santuarios o, en este caso, en una obra de arte es un acto de ruptura del silencio. La imagen no solo narra el abuso indirectamente (a través del castigo al agresor), sino que lo inscribe en una tradición visual que otorga legitimidad y dignidad al testimonio de la víctima.

El mecanismo de procesamiento y canalización del dolor (Objetivo Particular 3). El arte como dispositivo de resiliencia y redes de apoyo

En este eje se reúnen las respuestas que permiten comprender de qué manera las participantes descubrieron el arte como un medio terapéutico capaz de acompañarlas en procesos de violencia, memoria y reconstrucción personal.En la pregunta "¿Cómo descubriste que el arte podía ayudarte en tu proceso de resiliencia?", las participantes coinciden en que el arte aparece como un espacio vital de liberación, introspección y reconstrucción, independientemente de la disciplina o el contexto personal desde el que se practica. En la mayoría de los testimonios, la creación surge como una respuesta intuitiva al dolor o como una manera de ordenar aquello que no podía expresarse verbalmente: escribir, pintar, cantar,

fotografiar o simplemente crear se convierte en un modo de dar sentido a la experiencia y transformar lo indecible en símbolo.

Algunas mujeres lo descubren en la adolescencia o desde la infancia como un refugio emocional que luego se resignifica en la adultez; otras, tras episodios de violencia o enfermedad, hallan en el proceso artístico una herramienta para reorganizar su mundo interior, recuperar la calma y afirmar su identidad. Aunque una minoría señala que su proceso se ha orientado más hacia lo legal o racional, incluso en esos casos el arte aparece como un lenguaje que amplía la mirada y permite comprender desde otros lugares el sufrimiento y la memoria colectiva. En conjunto, las narrativas evidencian que el arte no solo alivia, sino que crea un espacio de libertad, conexión y resistencia simbólica, donde cada gesto creativo se vuelve una afirmación de vida frente a la violencia.

En la pregunta "¿Cómo te ha ayudado el arte a sobrellevar y procesar tu experiencia de violencia?", las respuestas se agrupan en torno a varias funciones del arte: como espacio seguro donde el dolor se pausa y se transforma (Participante 3), como medio para expresar aquello que por miedo o vergüenza no se comparte verbalmente (Participante 1), como herramienta para "gritar sin sentirse expuesta" (Participante 11) y como vehículo para convertir el dolor en expresión pictórica sin juicio (Participante 12). Algunas participantes mencionan explícitamente que el arte les ha dado una voz (Participante 17) o les ha permitido acompañar a otras mujeres y estudiantes a nombrar sus propias violencias.

Este hallazgo es particularmente relevante porque muestra que el arte no opera como una vía única de procesamiento, sino que se adapta a las necesidades y contextos de cada mujer: para unas es catarsis, para otras es denuncia, para otras es simple regulación emocional, y para algunas es todo ello simultáneamente.

Cuando se les preguntó "¿Qué aspectos específicos del arte te han resultado más terapéuticos?", emergieron respuestas que permiten identificar las dimensiones concretas del proceso creativo que facilitan la reparación:

Técnicas específicas: el dibujo (Participante 1), la acuarela como técnica que mantiene movimiento y resignificación (Participante 4), la fotografía como representación (Participante 6), la danza somática para reconectar mente-cuerpo-espíritu (Participante 5), la música y la poesía (Participante 17).

Características del proceso: el acto en solitario sin juicio (Participante 2), la libertad total de expresión (Participante 11), la posibilidad de pensar en el otro al retratar y encontrar sentido de trascendencia (Participante 3), la catarsis sin ideal de "bello" (Participante 7).

Funciones psicológicas: la claridad mental y liberación del estrés (Participante 10), la conexión al compartir el proceso creativo (Participante 8), el tiempo en soledad para la introspección y la relajación (Participante 14), el dejar partes de sí en la obra como tesoro o recordatorio (Participante 16). Estas respuestas confirman que el arte no es terapéutico por sí mismo, sino que lo es en función de cómo se practica, con qué intención y en qué contexto. La diversidad de aspectos señalados por las participantes refleja la riqueza y heterogeneidad de los procesos de reparación simbólica. Ante la pregunta "¿Has experimentado algún cambio significativo en tu percepción de ti misma o en tu bienestar emocional?", todas las participantes excepto una respondieron afirmativamente.
Los cambios reportados incluyen:

Orden y coherencia interna: "ordenó el desorden mental, me siento más coherente y sana" (Participante 1).
Transformación del dolor: "lo que dolía ahora causa satisfacción, orgullo, paz" (Participante 2); "seguridad al trascender dolor y miedo" (Participante 3).
Empoderamiento y agencia: "cada obra concluida transforma ('incubar/parir')" (Participante 5); "gana confianza para compartir" (Participante 11).
Crecimiento cognitivo y emocional: "mayor curiosidad, conexiones neuronales y neuroplasticidad" (Participante 10).
Reconfiguración identitaria: "forma de existir (no solo pasatiempo o trabajo)" (Participante 17); "evolución en autopercepción (línea del tiempo)" (Participante 16).

La única participante que respondió negativamente (Participante 9) señaló que prefiere la vía legal y la denuncia pública por encima del arte como herramienta de procesamiento emocional. Este caso, aunque minoritario, es importante porque muestra que el arte no es la única ni necesariamente la vía adecuada para todas las mujeres.

Redes de apoyo: búsqueda, recomendaciones y acompañamiento

A partir de las respuestas recopiladas, se observa que la mayoría de las participantes sí han buscado apoyo o recursos para enfrentar la violencia, principalmente a través de: Terapias psicológicas individuales o grupales.

Instituciones públicas (Secretaría de la Mujer, escuelas de derechos humanos).

Colectivas feministas y círculos de mujeres.

Talleres artísticos y proyectos culturales.

Acompañamientos legales y asesoría jurídica.

Aunque varias mencionan no conocer organizaciones específicas, otras recomiendan proyectos como:

Recurso recomendado	***Tipo***	***Participante que menciona***
Mi red Violeta/Psicovioleta	Apoyo psicológico en línea	6
ADAS	Asociación Civil	6
SANARTE	Colectiva	7
Colectiva contra la tortura y la impunidad	Colectiva de derechos humanos	7
Sangre por sangre	Colectiva	7
Proyecto “Mujer: escribir cambia tu vida	Taller literario	2
Materiales de Ethel Krauze	Publicaciones	2

Tabla 18. Elaboración propia.

Esta diversidad revela no sólo la pluralidad de rutas de búsqueda de ayuda, sino también la importancia de los espacios comunitarios y creativos como alternativas accesibles y significativas para la contención emocional.

Una observación crítica: Varias participantes (1, 3, 8, 15, 16, 17) mencionaron que no conocen organizaciones específicas o que no han buscado ayuda formal. Esto es relevante porque sugiere que, a pesar de la existencia de recursos, existe una brecha entre la oferta institucional y el conocimiento o acceso real de las mujeres a dichos recursos. El arte y las colectivas, en este contexto, operan como puentes informales que suplen, al menos parcialmente, esa desconexión.

Proyección futura: el arte como proceso sostenido

En relación con la pregunta "¿Cómo esperas que tu práctica artística y tu proceso de reparación simbólica evolucionen en el futuro?", las participantes expresan expectativas orientadas hacia:

Transformación del dolor en crecimiento: "hablar no solo del dolor sino del crecimiento y nuevas etapas" (Participante 1).

Inspiración y acompañamiento a otras mujeres: "inspirar a otras mujeres; provocar reflexión y acción" (Participante 3); "que su obra también ayude a otras personas" (Participante 11, 15).

Trabajo comunitario e intergeneracional: "compartir con niñas y niños estos procesos para su bienestar" (Participante 4).

Consolidación de proyectos: "consolidar cooperativa Yurudxi; exponer internacionalmente; recuperar a sus hijos" (Participante 5).

Desarrollo profesional y académico: "maestría arte+ciencia; conferencias; quizá psicología clínica; libros" (Participante 10).

Expansión de temas y formatos: "escribiendo una película sobre no-maternidades, mujeres, cuerpo y deportes, y una historia de ciencia ficción sobre una mujer líder y su hija, cuestionando el poder y el amor" (Participante 17).

La relevancia de esta información radica en que evidencia cómo el arte y las redes de apoyo no solo funcionan como recursos de emergencia frente a la violencia, sino como procesos sostenidos de sanación, agencia y proyección futura. El arte no es solo un refugio temporal; es un horizonte.

Síntesis integradora: una tipología de los hallazgos

A partir del análisis de todas las respuestas, es posible construir una tipología de las funciones del arte como dispositivo de resiliencia y reparación simbólica:

Función del arte	***Descripción***	***Participante***
Expresiva	El arte permite decir lo que la palabra no puede o no se atreve a decir.	1, 2, 3, 7, 11, 12
Reguladora	El arte ayuda a gestionar emociones intensas (ansiedad, rabia, miedo), a "pausar el dolor" y a recuperar la calma.	3, 4, 7, 10, 14, 16
Identitaria	El arte transforma la autopercepción: de víctima a creadora, de silencio a voz, de fragmentación a coherencia.	1, 2, 3, 5, 11, 17
Comunitaria	El arte conecta con otras mujeres, crea redes de apoyo y permite el acompañamiento mutuo.	3, 5, 6, 7, 8, 15
Política	El arte denuncia, visibiliza, nombra la violencia institucional y cuestiona las estructuras de poder.	5, 7, 8, 12, 13, 17
Proyectiva	El arte abre futuros posibles: profesionalización, activismo, nuevos temas, nuevas formas de vida.	1, 3, 4, 5, 10, 17

Tabla 19. Tipología de funciones del arte como dispositivo de resiliencia. Elaboración propia.

EL capítulo ha demostrado, a través del análisis de las participantes, que el arte no es un simple "paliativo emocional" ni una "terapia complementaria". Es, para estas mujeres, una herramienta de existencia, un dispositivo de resiliencia y un territorio de reparación simbólica que opera en múltiples dimensiones: expresa lo inefable, regula lo insoportable, reconstruye la identidad fragmentada, conecta con otras sobrevivientes, denuncia las fallas institucionales y proyecta futuros posibles donde la violencia ya no es el centro de la narrativa personal.

El hallazgo más relevante de este capítulo es que el arte no reemplaza a las instituciones (justicia, salud, educación), sino que opera donde ellas fallan**.** Las participantes recurrieron al arte porque el sistema legal no las protegió, porque la academia las violentó, porque la comunidad las excluyó por su género o porque la religión las silenció. En este sentido, el arte no es una solución individualista a un problema estructural; es, más bien, una respuesta creativa y comunitaria a la negligencia institucional, una forma de reconstruir desde abajo lo que el Estado no garantiza.

Las redes de apoyo colectivas, círculos de mujeres, talleres, terapias se entrelazan con la práctica artística para sostener estos procesos. No son caminos separados: una participante puede ir a terapia, asistir a un taller de escritura, participar en una colectiva feminista y crear arte en su casa. La resiliencia no es lineal ni unidimensional; es un tejido donde cada hilo (arte, apoyo psicológico, acompañamiento legal, comunidad) refuerza a los demás.

Este capítulo ha documentado, desde las voces y las obras de las propias participantes, cómo ese tejido se construye día a día, obra a obra, testimonio a testimonio. En el capítulo final, se presentarán las conclusiones generales de esta investigación, articulando estos hallazgos con los marcos teóricos expuestos en los capítulos iniciales, y se ofrecerán recomendaciones para futuras investigaciones y para el diseño de políticas públicas que integren el arte como herramienta de acompañamiento a mujeres que han vivido violencia de género.

CONCLUSIONES

Esta investigación partió de una pregunta central: ¿de qué manera la práctica artística de las mujeres vulneradas en Morelos funciona como un proceso de resiliencia frente a la violencia de género? Para responder, se diseñó una metodología cualitativa de carácter híbrido que articuló el análisis visual semiológico con la fenomenología de las experiencias vividas. A lo largo de seis capítulos, se desarrolló un marco teórico que conecta la teoría de las representaciones sociales (Moscovici, Abric) con el triángulo de la violencia (Galtung), se realizó un recorrido histórico por los exvotos mexicanos y la obra de Frida Kahlo como antecedentes gráficos de la representación del sentir, y se llevó a cabo un trabajo de campo con diecisiete mujeres morelenses que han vivido violencia de género y que utilizan el arte como herramienta de expresión y resiliencia. En este capítulo final, se presentan las conclusiones generales de la investigación, respondiendo a la pregunta de investigación, verificando la hipótesis, sintetizando los hallazgos principales, enunciando las aportaciones, reconociendo las limitaciones y ofreciendo recomendaciones, para cerrar con una reflexión sobre el arte como territorio de lo posible.

A partir del análisis de los testimonios y las obras de las participantes, se puede afirmar que el arte funciona como un dispositivo de resiliencia en al menos cinco dimensiones interrelacionadas. En primer lugar, opera como una herramienta expresiva que permite decir lo que la palabra no puede o no se atreve a decir. Como señaló la Participante 1: *"El arte me abrió una puerta para expresar lo que duele"*. La Participante 11 añadió que el arte le permite *"gritar sin sentirse expuesta"*. Las obras analizadas exvotos, acuarelas, fotografías, bordados, carteles funcionan como vehículos para nombrar lo inefable, para verbalizar la violencia que durante años fue silenciada por miedo, culpa o presión social. En segundo lugar, el arte cumple una función reguladora que ayuda a gestionar emociones intensas como la ansiedad, la rabia y el miedo. La Participante 3 describió el arte como un *"espacio donde nadie puede dañarme; el dolor se pausa y se transforma"*. La Participante 7 mencionó que el arte le permite *"catarsis sin ideal de 'bello'"*, es decir, una descarga emocional sin la presión de cumplir con estándares estéticos externos. Esta función reguladora no elimina el

trauma, pero sí ofrece un mecanismo para hacerlo habitable. En tercer lugar, el arte actúa como una herramienta identitaria que transforma la autopercepción de las mujeres: de víctimas pasivas a creadoras activas, de silencio a voz, de fragmentación a coherencia. La Participante 1 reportó que el arte *"ordenó el desorden mental, me siento más coherente y sana"*. La Participante 2 dijo que *"lo que dolía ahora causa satisfacción, orgullo, paz"*. La Participante 5 utilizó una metáfora poderosa: *"cada obra concluida transforma ('incubar/parir')"*. El arte, en este sentido, no solo representa el dolor, sino que lo resignifica como parte de un proceso de crecimiento y agencia. El impacto social, simbólico y político de la obra (Objetivo General). En cuarto lugar, el arte despliega una función comunitaria que conecta a las mujeres con otras sobrevivientes, crea redes de apoyo y permite el acompañamiento mutuo. Las colectivas feministas en Morelos —Femme Gang, Camaleonas Resilientes, Verde Violeta, entre otras— son la manifestación más clara de esta dimensión. El arte colectivo, como el bordado comunitario o los murales intervenidos, no es la suma de obras individuales, sino una práctica de memoria compartida que resiste al olvido y a la impunidad. En quinto lugar, el arte adquiere una función política que denuncia, visibiliza y cuestiona las estructuras de poder que perpetúan la violencia de género. La Participante 12, quien impulsó la Ley Vicaria en México, afirmó: *"Transformo el dolor en fuerza: encuentro en el arte un lenguaje para resignificar la violencia, resistir y reconstruirme desde la dignidad"*. Sus obras como el póster de la mano alzada, no solo expresan un dolor personal, sino que se convierten en documentos de denuncia que señalan la corrupción institucional y la impunidad. Finalmente, el arte abre futuros posibles, una función proyectiva que las participantes no conciben como un refugio temporal, sino como un horizonte. La Participante 17 está escribiendo una película sobre no-maternidades y liderazgo femenino; la Participante 5 busca consolidar una cooperativa y exponer internacionalmente; la Participante 10 planea una maestría en arte y ciencia. El arte, para estas mujeres, no es el pasado del trauma, sino el futuro de la agencia. En resumen, la práctica artística funciona como resiliencia porque no se limita a "aliviar" el dolor, sino que lo transforma en expresión, regulación, identidad, comunidad, denuncia y proyecto de vida. No es una catarsis individualista, sino una respuesta comunitaria y simbólica a la negligencia institucional y a la violencia estructural. Estas dos dimensiones —el mecanismo interno de canalización y el impacto externo de la obra— no son sucesivas sino simultáneas: el arte procesa el dolor individual y, al mismo tiempo, lo

proyecta como denuncia colectiva. La distinción analítica entre ambas responde a la necesidad de demostrar que la tesis cumple objetivos en dos registros distintos pero complementarios.

La hipótesis planteada al inicio de esta investigación que la creación artística funciona como un dispositivo de resiliencia para las mujeres en Morelos que han sido vulneradas por las estructuras de la violencia de género, permitiéndoles procesar los impactos directos de la violencia, transformando el hecho vulnerante en agencia y recuperación de su voz, y generando procesos de reparación simbólica que desarticulan el silencio impuesto se confirma plenamente, aunque con algunos matices que enriquecen su comprensión. Se confirma que el arte procesa los impactos directos de la violencia: los testimonios y las obras analizadas muestran que la creación artística ha permitido a las participantes nombrar, ordenar y resignificar experiencias de abuso que de otro modo permanecerían encapsuladas en el silencio o la vergüenza. La Participante del exvoto que perdió su útero dijo: *"Agradezco la recuperación de aquella operación, aunque haya perdido más que una simple parte de mi cuerpo"*. Esa frase, cargada de ambivalencia, muestra precisamente el tránsito del trauma a la enunciación: no se borra el dolor, pero se le da forma y se le nombra. Se confirma que el arte transforma el hecho vulnerante en agencia y recuperación de la voz: la Participante 12 pasó de ser una mujer víctima de violencia vicaria y despojada de sus hijos a ser una activista que impulsó una ley federal. Su mano alzada en el póster es el símbolo visual de ese tránsito: ya no es la mano que recibe el golpe, sino la mano que denuncia, que exige, que se levanta. Se confirma que las colectivas y los espacios comunitarios son fundamentales para desarticular el silencio impuesto: la Participante 1, que construyó un cuerpo de maíz para representar a sus ancestras, dijo que el arte le permitió *"descubrir comunidades en lucha por nuestros derechos"*. El arte colectivo, el bordado comunitario, los murales, los calendarios vicarios, no solo multiplica el impacto de cada obra individual, sino que crea memoria compartida y archivo vivo de la resistencia. El matiz más importante es que la resiliencia no es automática ni unidimensional: no todas las participantes encontraron en el arte el mismo tipo de apoyo. Algunas priorizaron la vía legal; otras encontraron en la terapia psicológica un complemento indispensable. El arte no reemplaza a las instituciones ni a los tratamientos clínicos, pero opera donde ellos fallan. Es precisamente en los vacíos del sistema en la

impunidad, la negligencia, la revictimización institucional donde el arte se vuelve una herramienta de supervivencia y resistencia. La hipótesis, por lo tanto, se verifica con la evidencia empírica recogida, y se fortalece al mostrar que la resiliencia artística no es un proceso lineal ni aislado, sino un tejido donde se entrelazan la creación individual, el acompañamiento comunitario y la acción política.

A lo largo de esta investigación emergieron varios hallazgos principales que merecen ser destacados por su relevancia teórica, metodológica y social. El primer hallazgo es que el arte es un dispositivo de resiliencia multifuncional: las participantes lo utilizaron simultáneamente como expresión, regulación, reconstrucción identitaria, vínculo comunitario, denuncia política y proyección de futuro, y esta multifuncionalidad es precisamente lo que lo hace tan potente. El segundo hallazgo es que la violencia de género que enfrentan estas mujeres es multifacética e interseccional: la violencia psicológica fue la más reportada, pero también aparecieron con fuerza la violencia institucional, la violencia vicaria, la violencia digital, la violencia obstétrica y la violencia comunitaria. Muchas participantes enfrentaban múltiples violencias simultáneamente, lo que confirma la necesidad de abordajes interseccionales. El tercer hallazgo es que las colectivas operan como una "institucionalidad alterna": cuando el Estado falla cuando las denuncias no prosperan, cuando los agresores quedan libres, cuando las autoridades revictimizan, las colectivas feministas crean espacios seguros de acompañamiento psicológico, asesoría legal, talleres artísticos y redes de apoyo. El arte colectivo no es un sucedáneo de la justicia, sino una forma de reparación simbólica que el sistema judicial no puede ofrecer. El cuarto hallazgo es que la normalización de la violencia sigue siendo un obstáculo profundo: varias participantes reconocieron que ciertas formas de violencia como los chiflidos, gestos, chistes sexistas, control económico— no las identificaban como "violencia" hasta que empezaron a nombrarlas en los talleres o entrevistas, lo que confirma que las violencias de baja intensidad son las más difíciles de estudiar porque han dejado de parecer graves. El quinto hallazgo es que la representación del sentir es un proceso, no un producto: el arte no solo "sana" cuando la obra está terminada, sino que el proceso mismo de creación dibujar, bordar, escribir, modelar—es terapéutico. La Participante que rehízo su obra porque la primera versión le generaba más dolor nos mostró que el arte no es un reflejo pasivo del trauma, sino un espacio

de negociación donde la creadora puede decidir qué versión de sí misma quiere proyectar. El sexto hallazgo es que la genealogía de la resistencia feminista en Morelos es larga y potente: el recorrido histórico desde los exvotos de 1934 hasta las colectivas de 2023 demuestra que la representación del sentir femenino ante la violencia no es un fenómeno nuevo. Las mujeres han utilizado el lenguaje visual para denunciar, agradecer o simplemente testimoniar su sufrimiento durante casi un siglo. Frida Kahlo no fue una excepción aislada, sino un eslabón en una cadena que conecta la religiosidad popular del exvoto con las prácticas artístico-políticas contemporáneas.

Esta tesis realiza contribuciones en tres niveles. En el nivel metodológico, se consolida una estrategia analítica híbrida que articula la semiótica visual con la fenomenología de las experiencias vividas. Se diseñaron indicadores visuales concretos sintácticos, cromáticos, espaciales, semánticos, ideológicos que permiten transitar de la interpretación subjetiva a una razón objetivada. La tabla comparativa visual-discursiva utilizada en el Capítulo 6 es una herramienta replicable en futuras investigaciones que busquen analizar el arte como testimonio de violencia. Se demuestra que el diseño y la alfabetización visual no son meras técnicas auxiliares, sino mediadores culturales y herramientas políticas que pueden dar cuenta de procesos de resiliencia y reparación simbólica. En el nivel teórico, se construye un puente original entre la teoría de las representaciones sociales (Moscovici, Abric) y el triángulo de la violencia (Galtung), permitiendo articular el análisis de cómo se piensa la violencia con el análisis de cómo se ejerce. Se demuestra que las obras artísticas de las mujeres sobrevivientes no solo reflejan la violencia directa, sino que visibilizan y tensionan la violencia estructural y cultural. Se propone el concepto de "representación del sentir" como categoría analítica que trasciende la noción de catarsis para incluir las dimensiones política, comunitaria y proyectiva del arte. En el nivel empírico, se documenta, sistematiza y analiza la producción artística de diecisiete mujeres morelenses que de otro modo quedaría en el ámbito doméstico o comunitario sin registro académico, creando un acervo visual y testimonial que puede ser útil para futuras investigaciones, para las propias colectivas y para la visibilización de sus luchas. Se demuestra, con evidencia empírica, que el arte no es un "lujo estético" ni una "terapia menor", sino un dispositivo de resiliencia con efectos medibles en la autopercepción, el bienestar emocional y la acción política de las mujeres.

Como toda investigación, esta tesis tiene limitaciones que deben ser reconocidas para no sobredimensionar sus alcances. La muestra es reducida: dieciséis participantes, aunque suficientes para un estudio cualitativo en profundidad, no permiten generalizar los hallazgos a todas las mujeres de Morelos ni a otras regiones del país, pues cada contexto geográfico, cultural e institucional produce dinámicas diferenciales. Hubo dificultades de acceso: la sensibilidad del tema implicó que muchas mujeres contactadas no quisieran participar, ya sea por desconfianza, por miedo a represalias o por no querer revivir experiencias traumáticas, y las participantes que aceptaron pueden tener una relación con el arte más positiva que aquellas que rechazaron participar. Falta seguimiento longitudinal: el trabajo de campo capturó un momento específico en la vida de las participantes, por lo que no sabemos si los efectos terapéuticos y políticos del arte se mantienen en el tiempo ni cómo evolucionan sus procesos creativos. Hubo autoselección de las participantes: todas ellas ya tenían una relación previa con el arte (algunas desde la infancia), y no se incluyeron mujeres para quienes el arte no fue útil o que nunca lo consideraron como herramienta de resiliencia, lo que limita la posibilidad de comparar trayectorias. Finalmente, existe un posible sesgo de la investigadora: como diseñadora y activista involucrada en proyectos editoriales con colectivas feministas, hay una implicación personal que, aunque se gestionó éticamente mediante confidencialidad, anonimato y escucha empática, puede haber influido en la selección de las participantes o en la interpretación de los datos.

A partir de los hallazgos y limitaciones de esta investigación, se ofrecen recomendaciones dirigidas a distintos actores. Para las instituciones públicas —Secretaría de la Mujer, Sistemas DIF, fiscalías, centros de salud se recomienda incorporar talleres artísticos como parte de los protocolos de atención a víctimas de violencia de género, no como reemplazo de la terapia psicológica sino como un complemento accesible y de bajo costo; capacitar al personal en perspectiva de género y en el valor terapéutico y político del arte; y difundir el violentómetro en espacios públicos (escuelas, centros de salud, mercados, transporte) garantizando rutas claras de denuncia. Para las colectivas feministas se recomienda sistematizar sus prácticas artísticas (bordados, murales, carteles, performances) para generar memoria, archivo y posibilidad de réplica en otras regiones; fortalecer redes de colaboración

con otras colectivas nacionales e internacionales para intercambiar experiencias, recursos y estrategias de incidencia política; y documentar también los procesos de creación —no solo los productos finales porque ahí reside gran parte del potencial terapéutico y comunitario. Para las universidades y centros de formación artística (UAEM, CMA, CENART) se recomienda incluir en los planes de estudio de artes, psicología, trabajo social y comunicación la perspectiva de género y el arte como herramienta de resiliencia; crear espacios seguros dentro de las facultades para la denuncia de violencia de género y para la creación artística colectiva; y promover proyectos de vinculación entre estudiantes y colectivas feministas para que el conocimiento académico no quede aislado de las luchas comunitarias. Para futuras investigaciones se recomienda ampliar la muestra a otras regiones de Morelos zona sur, zonas indígenas, comunidades rurales y a otros estados de la República; realizar estudios comparativos entre diferentes tipos de violencia y entre diferentes disciplinas artísticas; investigar el papel de las colectivas como "institucionalidad alterna"; y realizar estudios longitudinales con seguimiento a lo largo de varios años para medir el impacto del arte en la resiliencia a largo plazo.

A lo largo de esta tesis, hemos visto cómo las mujeres morelenses transforman el dolor en imagen, el silencio en grito, la herida en memoria. Hemos visto cómo un exvoto de 1934 puede dialogar con un póster de 2025, cómo Frida Kahlo sigue siendo un eslabón en una cadena que no se rompe, cómo una mano alzada puede ser más elocuente que cualquier estadística. El arte, para estas mujeres, no es un lujo ni un adorno. No es una distracción ni un pasatiempo. Es, en muchos casos, la única herramienta que les queda cuando las instituciones fallan, cuando los jueces no escuchan, cuando los agresores quedan libres. Es un territorio de lo posible: un espacio donde pueden reconfigurar su identidad, donde pueden nombrar lo que duele, donde pueden imaginar futuros que el presente les niega. Como escribió la Participante 12: *"Transformo el dolor en fuerza: encuentro en el arte un lenguaje para resignificar la violencia, resistir y reconstruirme desde la dignidad"*. Esa frase condensa el espíritu de esta investigación. El arte no borra el pasado, pero lo resignifica. No garantiza justicia, pero la exige. No reemplaza el amor que se perdió ni los hijos que fueron arrebatados, pero teje redes para que ninguna mujer enfrente sola su dolor. Esta tesis ha intentado honrar esas voces, esas manos, esas obras, no solo como objetos de análisis académico, sino como

testimonios vivos de una lucha que no comenzó con esta investigación ni terminará con ella. Lo que queda, entonces, es seguir mirando, seguir escuchando, seguir tejiendo

CRONOGRAMA

Año	2023	2024	2024	2025	2025	2026	2026
Elaboración 1er capítulo. (Protocolo)							
Elaboración del 2do y 3er capítulo.							
Elaboración 4to capítulo y 5to capítulo (metodología).							
Conclusiones							

REFERENCIAS

Abarca Alpízar, F. (2016). La metodología participativa para la intervención social: Reflexiones desde la práctica. Revista Ensayos Pedagógicos, 11(1), 87–109. https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/ensayospedagogicos/article/view/8470

Abric, J.-C. (2001). Introducción. En J.-C. E. Abric, *Prácticas Sociales y Representaciones* (pp. 7-9). México DF: Ediciones Coyoacán SA de CV.

Abric, J.-C. (2001). Las representaciones sociales: Aspectos teóricos. En J.-C. E. Abric, *Prácticas sociales y representaciones* (pp. 11-32). México DF: Ediciones Coyoacán SA de CV.

Aremy, A., & García, E. (2024). Normalización de la violencia de género como obstáculo metodológico para su comprensión. *Nomadas*, 51, 10.30578/nomadas.n51a5.https://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/component/content/article/2563-violencias-de-genero-en-las-universidades-nomadas-51/2-reflexiones-yretos-pedagogicos-y-metodologicos/1035-normalizacion-de-la-violencia-de-generocomo-obstaculo-metodologico-para-su-comprension

Atarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética* (6ª ed.). Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A).

Bacaz, V. (2022). Mujeres prenden fuego a monumento feminista colocado esta semana en la UAEM. *El Financiero*, p. 1.

Bartra, E. (2003). *Mujeres que bordan milagros*. Ponencia presentada en el 51 Congreso de Americanistas, Santiago de Chile. UAM-Xochimilco.

Bartra, E. (2015). *Mujeres, feminismo y arte popular*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Bartra, E. (2017). Casa abierta al tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana. https://sia.xoc.uam.mx/sia/profesor_investigador/resp.php?index=3675

Berger, J. (1972). *Modos de ver*. @unoojomecanico: https://www.youtube.com/@unojomecanico/about

Butler, J. (1992). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Castro, R. (2017). La acción colectiva feminista. ¿De la lucha de clases a la lucha de géneros? Aportes para la comprensión práctica de los movimientos sociales: el caso “Ni Una Menos”.

Celentani, F. (2018, diciembre). *Sociología del arte: Producción, circulación y apropiación del arte popular en América Latina*. *SciELO México*.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s018877422018000200257

Csikszentmihalyi, M. (1997). *Fluir*. Barcelona.

Cuevas, M. (2022). El arte feminista toma el jardín borda. *El Sol de Cuernavaca*, p. 1.

Clara Bargellini Cioni. (2018). *Testimonios de fe: Colección de Exvotos del Museo Amparo*. Fundación Amparo IAP. https://f5c4537feeb2b644adafb9c066777866127 8083bed3d7c96b2f8.ssl.cf1.rackcdn.com/publicaciones/libroexvotos-web_N.pdf

Cotignola, A. L., & Sabrina, B. P. (2024). Exvotos: símbolos artísticos del hacer popular contemporáneo. Disquisiciones sobre la artisticidad de las ofrendas casitas en el santuario Difunta Correa (San Juan, Argentina). *De prácticas y discursos, Cuadernos de Ciencias Sociales*, Argentina.

Delgado-Molina, C. (2020). "La culpa es de…": mal y violencia entre creyentes católicos en México. *Sociedad y Religión: Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*, 30(54), 214-235.

Díaz, C., & Flores, S. (2013). *Sociología y género*. Tecnos.

Donapetry, M. (2008). Estado, iglesia y violencia de género. *Cuestiones de género*, 3, 55-70. https://www.researchgate.net/publication/305230172_Estado_Iglesia_y_violencia_de_genero

Dorantes, & Berrecil. (2018). *Hierofanías de lo cotidiano: Irrupciones de lo sagrado en la ordinariedad. Análisis de exvotos*. México.

Fundación Casa de México en España. (2022). Exposiciones | Frida Kahlo: Alas para volar - Unos cuantos piquetitos. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cJFYJNNPqec

Flores, A. (2020). Mujeres en el arte: La doble moral de la creación. *Corriente Alterna*, p. 1.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1ª ed.). Siglo XXI Editores.

Galtung, J. (2003). Violencia cultural. https://www.gernikagogoratuz.org/wpcontent/uploads/2019/03/doc-14-violencia-cultural.pdf

Gang, L. F. (s.f.). *Si no fueras tú, sería otro. El arte no siempre va a estar en galerías.* Wheat paste.

Humanidades.com. (s.f.). *Movimiento feminista*. https://humanidades.com/movimiento-feminista/#ixzz8pLKBvxhD

Hernández Carballido, E. (2012). Periódicos pioneros fundadas por mujeres: *Las hijas del Anáhuac, El álbum de la mujer, El correo de las señoras y Violetas del Anáhuac* (1873-1889). En *Derecho a comunicar*, no. 6, sep-dic. Asociación Mexicana de Derecho a la Información.

Jiménez, C. (2022). *Calendario Vicario*. Cuernavaca.

Jiménez, C. (2022). *Mujer*.

Ley General de Acceso de las Mujeres a una vida libre de Violencia. (2007). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGAMVLV.pdf

Ley Ingrid. (2022). *Tarjeta Informativa Ley Ingrid*. CEMPAG. https://congresooaxaca.gob.mx/docs65.congresooaxaca.gob.mx/centros_estudios/CEMPAG/tarj _info/Ley_Ingrid_Tarjeta_Informativa.pdf

Ley Malena. (2024). *Boletín Electrónico*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos, Sinaloa. https://cedhsinaloa.org.mx/~documents/difusion/boletines-electronicos/leymalena?layout=default#:~:text=Dicha%20ley%20fue%20aprobada%20por,de%2025%20a%20 40%20años.

Ley Olimpia. *Manual de Contenidos Laboratorio de Análisis Multidisciplinarios sobre la Ley Olimpia*. https://semujeres.cdmx.gob.mx/storage/app/media/ViolenciaDigital/Manual_Contenidos_Lab_L ey_Olimpia.pdf

Ley Vicaria. *Frente Nacional contra Violencia Vicaria*. https://www.fncvv.com/

Maqueda Abreu, M. L. (2006). La violencia de género: Entre el concepto jurídico y la realidad social. *Revista electrónica de ciencia penal y criminología, 8*(2), 1-13.

Montes de Oca Navas, E. (2003). La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México, 1930-1950. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, 10*(32), 143159. Universidad Autónoma del Estado de México.

Maqueda Abreu, M. L. (2006). La violencia de género: Entre el concepto jurídico y la realidad social. *Revista electrónica de ciencia penal y criminología, 8*(2), 1-13.

Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar (J. Fernández Serrato, Trad.). IC – Revista Científica de Información y Comunicación, (13), 29-65. (Obra original publicada en 2011). file:///Users/usuario/Downloads/jfernndezserrato1,+mirzoeff%20(2).pdf

Montoya, L. (21 de septiembre de 2021). *Historia-biografía*. https://historiabiografia.com/francois-poullain-de-la-barre/

Moscovici, S. (1979). La representación social: Un concepto perdido. En *Moscovici, El Psicoanálisis, su imagen y su público* (pp. 27-44). Buenos Aires: Ed. Huemul.

ONU Mujeres. (2024). https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violenceagainst-women/faqs/types-of-violence

Organización Mundial de la Salud. (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. http://www.indesol.gob.mx/alas-para-el-cambio/doctos/Ginebra-OMS-ViolenciaMundial.pdf

Ovando Shelley, C. (2005). *Arte popular y la escritura de su historia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. https://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/1abrevclaudiaovando.pdf

Paul, V. (2006). *Análisis cualitativo de la autoestima de mujeres casadas, separadas y madres solteras en la ciudad de Oaxaca*. México, D.F.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (M. Padró, Trad.). Prometeo Libros. https://eva.isef.udelar.edu.uy/pluginfile.php/66459/mod_resource/content/1/Ranciere%2C%20J.%20El%20reparto%20de%20lo%20sensible-%20est%C3%83%C2%A9tica%20y%20pol%C3%83%C2%ADtica.pdf (Obra original publicada en 2000).

Ricardo Vigueras. (2012). *Mujeres machas en Adelita y las guerrillas*. En Tebeosfera, segunda época, 9 (23-II-2012). Asociación Cultural Tebeosfera, Sevilla. Disponible en línea el 30/IV/2024 en: https://www.tebeosfera.com/documentos/mujeres_machas_en_adelita_y_las_guerrillas.html

Scott, J. W. (2008). *Género e historia*. México: FCE, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Argentina: Prometeolibros.

Sosa Sánchez, R. (2010). *Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista*. file:///Users/usuario/Downloads/Dialnet-ModelosDePracticasArtisticasEnTornoALaSociologiaFe-4275858.pdf

Suárez López, R. (2010). "Las mujeres de Morelos en las luchas sociales del siglo XX". En *Género e Historia: la historiografía sobre la mujer*. México: CIDHAL / Instituto de Investigaciones José María Luis Mora.

Suárez, R., Urbina, A., & Mújica, A. (2024). *Historia del Movimiento Feminista de Morelos*. Cuernavaca, Morelos.

Tarrow, S. (1994). *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y política*. Alianza Universal, Madrid. https://derechoalaciudadflacso.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/01/sidey-tarrow-elpoder-en-movimiento-los-movimientos-sociales-la-accion-colectiva-y-la-politica.pdf

Universidad Nacional Autónoma de México. (2014). *Tipificación del feminicidio. La CEDAW y las alertas de violencia de género contra las mujeres (AVGM)*. Proyecto PAPIIT IN310820 "Observación de cumplimiento de la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW) en México 2018–2022". https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/Papiit2017/microavg/tipificacion.html

Villegas, C. Varguillas. (2007). Implicaciones conceptuales y metodológicas en la aplicación de la entrevista en profundidad. *Laurus revista de educación, 13*(23), 25.

Williams, A. C. Jr. (1991). *Religiosidad local en la España de Felipe II*. https://www.researchgate.net/publication/27585815_Religiosidad_local_en_la_Espana_de_FelipeII_de_William_AChristian

Zamora Canales, A. (2024). *Machismos cotidianos, violencia normalizada que debe erradicarse*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Gaceta UAEH. https://www.uaeh.edu.mx/gaceta/2/numero21/noviembre/machismos-cotidianos.html

Zapiain González, M. (2023). https://museoarocena.com/exvoto-a-la-virgen-de-lasangustias/

Zurbano Berenguer, B., & Santos Rodríguez, S. (2008). *Iconografía de la violencia de género. Una revisión de las imágenes de prensa entre 2000 y 2008*. Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/28705/iconografiadelaviolencia.pdf?sequence=1&isAl lowed=y

ANEXOS. IMÁGENES DE LAS OBRAS ARTISTÍCAS DE LAS PARTICIPANTES

Figura 1
Obra realizada por la participante 8



Ilustración 37. Imagen proporcionada por la participante 8 (comunicación personal, 28 de septiembre de 2025). Reproducida con autorización.

Figura 2
Obra realizada por la participante 15

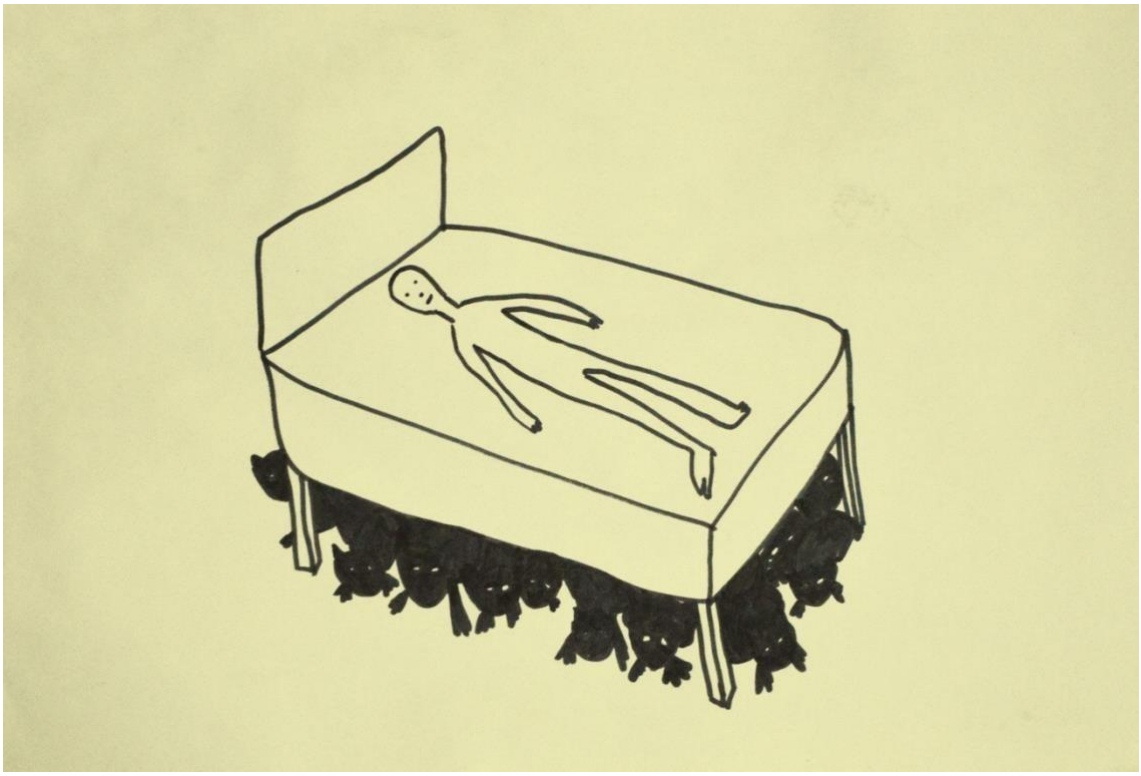


Ilustración 38. Imagen proporcionada por la participante 12 (comunicación personal, 2 de octubre de

Figura 3
Ob realizada por la participante 14



LA JORNADA MORELOS
Domingo 14 de septiembre de 2025

lajornadamorelos.mx

CULTURA 11

Diana Cortés inaugura *Vestigios*, instalación inmersiva sobre feminicidio en el MMAC

JAZMIN AGUILAR

En punto de las cinco de la tarde de este viernes, en el espacio sonora del Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano (MMAC), la artista Diana Cortés inauguró *Vestigios*, una instalación inmersiva que llama directamente a la realidad dolorosa y urgente del feminicidio en Morelos.

"Nombrar lo que no se quiere nombrar", resume el mensaje de esta obra, que enlaza dolor, memoria y reflexión a través de una pieza que invita al espectador a detenerse un momento y escuchar. La instalación inicia con un audio que narra la historia de Rita, una pequeña que desconoce que la realidad puede ser muy dura. El audio nos remite a la imagen de múltiples zapatos postrados en las puertas de las casas, como si fuesen cruces; inertes en la lluvia, símbolo de vidas arrebatadas y encontradas. "Como el recordatorio de una memoria violenta", dice la artista.

En entrevista con **La Jornada Morelos**, Cortés explicó que la pieza nació de un proceso de escritura personal, en el que buscó expandir el lenguaje de la fotografía, disciplina en la que se formó, hacia un formato capaz de contener el duelo colectivo. "A veces el formato de la fotografía ya no alcanza para tanto dolor, la rebasa. La instalación me permitió expandir la imagen, hacer tangible la ausencia", señaló.

Entre la denuncia y el arte para no olvidar

La artista recordó que desde su adolescencia ha vinculado su práctica con los movimientos sociales como fotógrafa y en sus primeros proyectos trabajó con comunidades guatemaltecas refugiadas en México tras la violencia en su país de origen. Desde entonces, ha concebido el arte como una herramienta de denuncia y memoria.

Vestigios dialoga con proyectos previos de Diana, como *Memorias Fragmentadas*, instalación realizada en 2024 en la que utilizó zapatos, piedras y un registro sonoro de feminicidios ocurridos en Morelos entre 2022 y 2023. Para la artista, ambas piezas forman parte de una misma búsqueda de resistir a las omisiones y a la impunidad. Al compartir su proceso creativo, Diana recordó a María Fernanda, una artista local muy querida víctima de feminicidio en 2023, cuya muerte impactó profundamente en la comunidad cultural de Morelos. "Desde ahí no he podido parar porque la situación no ha parado. Las cosas no han mejorado, al contrario, vivimos con miedo y con preocupación todos los días", expresó.

La pieza no solo evoca el dolor, también busca una experiencia colectiva que convoque a la reflexión. Para Cortés, la ficción incorporada en el guion de Rita le permitió narrar escenas que podrían suceder si no se atiende con urgencia la violencia feminicida. "Cada pausa que hacía durante la escritura era también una pausa en el dolor. A veces no podía seguir porque físicamente sentía el peso de lo que estaba nombrando", relató. Además, destacó que este trabajo se enlaza con la voz de pensadoras como Rita Segato o Cristina Rivera Garza, cuyas reflexiones han acompañado su proceso creativo. "Hacer memoria es un gesto de resistencia", citó la artista.

No hace falta ver más allá para accionar

La artista también compartió que su trabajo ha despertado interés internacional. Fue invitada a presentar una pieza en Berlín, aunque por motivos de salud no pudo asistir, y en Nueva York dio una ponencia sobre los feminicidios en México en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo. "Es un tema que el mundo observa con preocupación. Hay sensibilidad de otras miradas externas, pero lo que me importa es que aquí en Morelos podamos acompañarnos y abrazarnos en este duelo colectivo", dijo.

Vestigios permanecerá abierta al público hasta el 17 de octubre y la entrada es libre. Para Cortés, el sentido último de esta obra es provocar una conmoción que derive en acción social. "Ojalá quienes entren se conmuevan, que se hagan preguntas, que se muevan a reflexionar y a ocuparse más de este problema. Porque no podemos seguir viviendo con miedo", concluyó.

▲ La instalación es una pieza inmersiva que utiliza recursos sonoros para evocar la ausencia de mujeres víctima de feminicidio en el estado, como parte del duelo colectivo que la artista busca visibilizar. Foto: MMAC.

▲ Vestigios coloca al público frente a la historia de Rita, visibilizando las múltiples violencias que atraviesan a las mujeres en México: misoginia, complicidad, impunidad y feminicidio. Foto: MMAC.

▲ Con su obra, la artista nos alerta sobre cómo somos inducidas, inducidos a expandir nuestro umbral de tolerancia al dolor ajeno, integrándolo como parte de nuestro cotidiano. Foto: MMAC.

▲ La obra dialoga con proyectos previos de Cortés, como Memorias sin Archivo (2023) y Memorias Fragmentadas (2024), también centrado en los feminicidios ocurridos en Morelos. Foto: MMAC.

Ilustración 39. Imagen proporcionada por la participante 14 (comunicación personal, 30 de septiembre de 2025). Reproducida con autorización.

Figura 5
Obra realizada por la participante 2

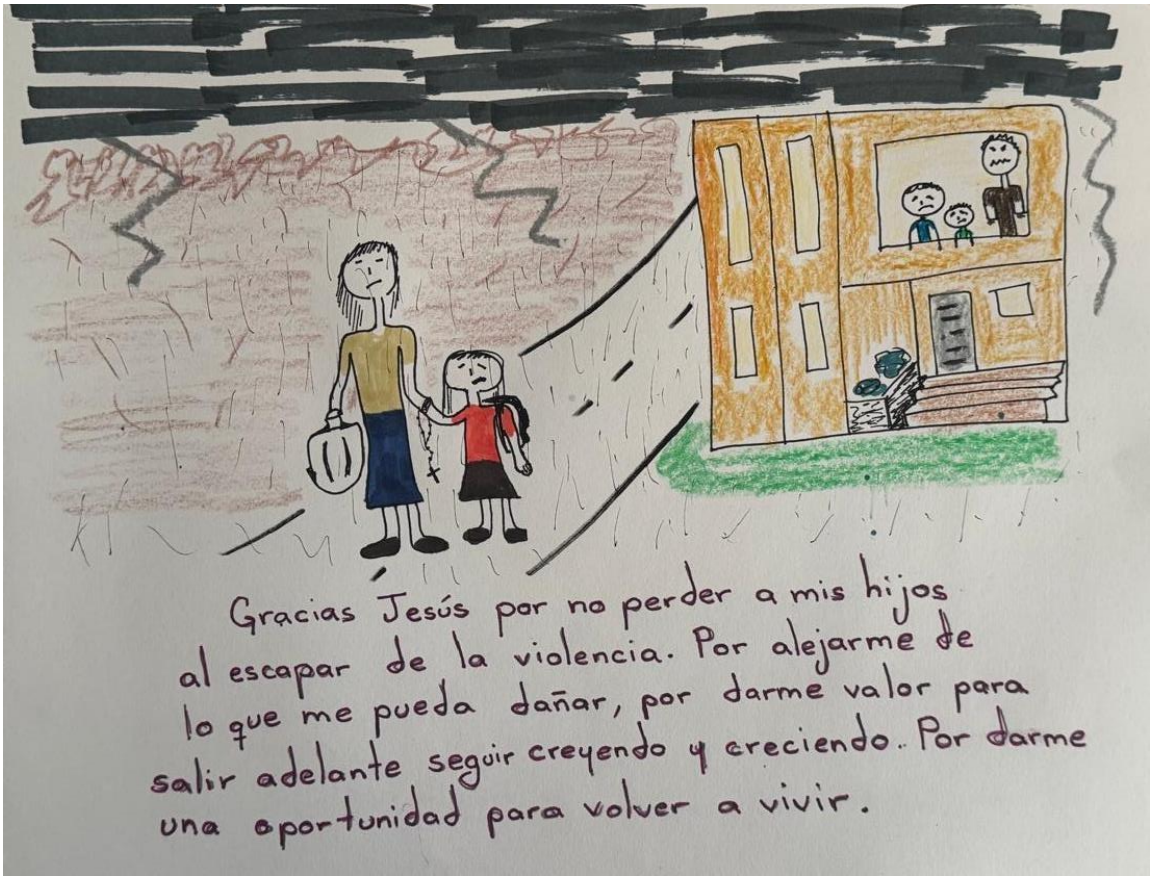


Ilustración 40. Imagen proporcionada por la participante 2 (comunicación personal, 7 de marzo de 2025). Reproducida con autorización.

Figura 6
Obra realizada por la participante 4

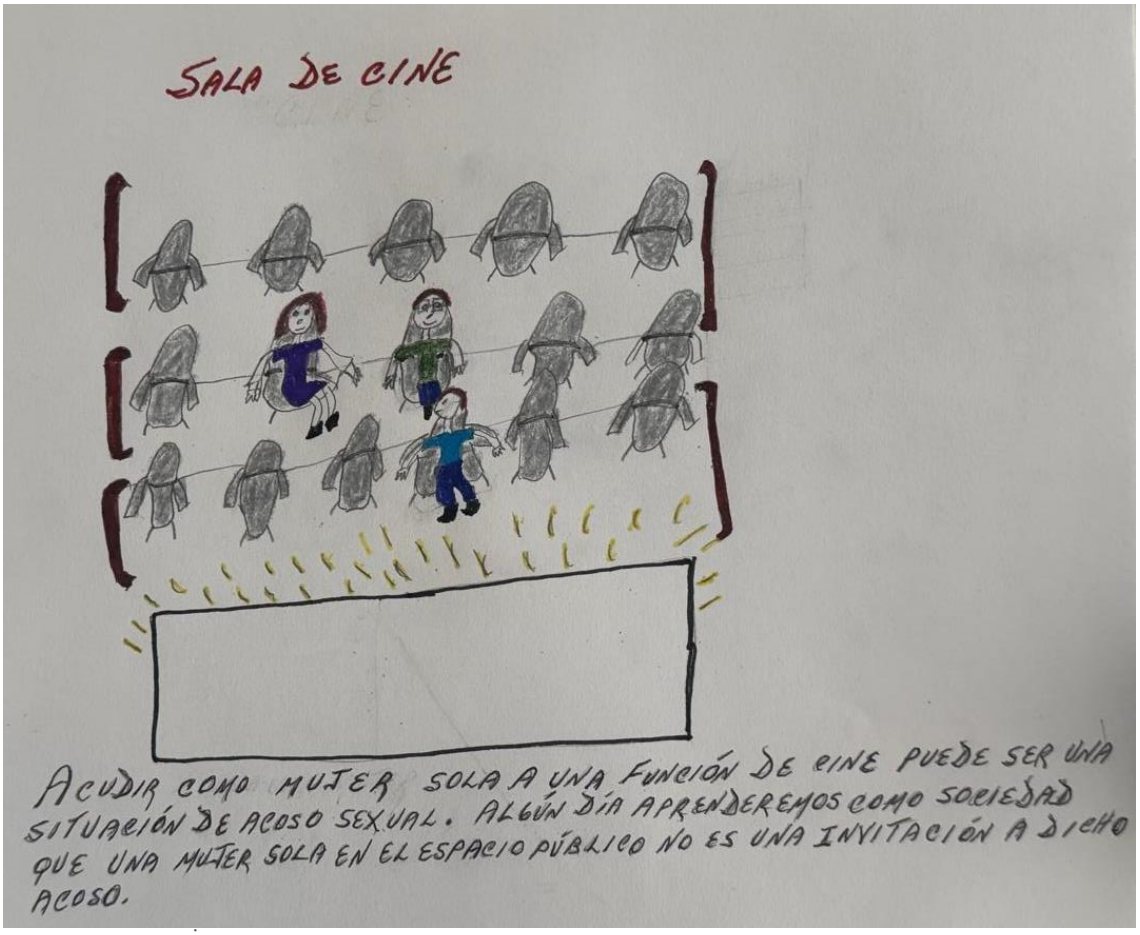


Ilustración 41. Imagen proporcionada por la participante 4 (comunicación personal, 6 de marzo de 2025). Reproducción con autorización

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 11 de mayo de 2026.

MTRA. BIANCA VANESSA FARÍAS BAHENA
Directora de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos frente a las experiencias de violencia.

que presenta la alumna:

NADIA SILVIA JUÁREZ GONZÁLEZ

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La integración de conocimientos en la tesis, además de que se alinean de manera coherente con el objetivo general y específicos planteados, establecen un marco teórico que enriquece el campo del conocimiento abordado en el Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
[FIRMA ELECTRÓNICA]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

HECTOR CUAUHTEMOC PONCE DE LEON MENDEZ | Fecha:2026-05-11 16:46:09 | FIRMANTE

o5awcwB4Sc1Sg2gNTaBNp9lZtE9DtZiONQoy7vjwX6cDfe0//1d6x5jpQq7ytOjMvYMKDwqP7Gh/3FGXuyFGJ+GR98TyVNZtDZRisoqGgv8u4wAD5BNBgurlev0OllZeySGPoqr/2OMZVrW9hGnoabqTeEbUQNhhtj3mCFj3EtVUFqviyrSysVmMQeuZZ2RckJBpQLdJpUz/mjhE0bejmyA8QtejyCionOnJxhsUgzrrZqRwwE2sRZZhSLtloOGOdkpNeF3CU8FM10XRLS0UB0RLiUXW8/3ODfOPmgOYaMs5oBMm5YEpw6+WrjS/3NSphQaZfpu2tjyyoEXWlLuxMg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

SAWrRFMVc

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/pyvzzRsPKxK60IXe7mqWxEW5gBKvNrDI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 17 de mayo de 2026.

DR. HECTOR CUAUHTEMOC PONCE DE LEON MENDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos frente a las experiencias de violencia.

que presenta la alumna:

NADIA SILVIA JUÁREZ GONZÁLEZ

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis presenta un tema pertinente y socialmente relevante, abordado desde una perspectiva coherente con sus objetivos de investigación. El trabajo mantiene congruencia entre el problema planteado, el marco conceptual, la estrategia metodológica y el análisis desarrollado. Asimismo, incorpora referentes teóricos adecuados para comprender las experiencias de violencia y sus formas de representación en la práctica artística, ofreciendo una aproximación interpretativa pertinente al objeto de estudio.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD

DR. JOEL RUÍZ SÁNCHEZ
[FIRMA ELECTRÓNICA]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

JOEL RUIZ SANCHEZ | Fecha:2026-05-17 19:07:20 | FIRMANTE

EDTYHfnNEDa/U4Z4W8yGvxwQ0izCTtCNg6Tlb/xNvoldKs02zrEubyBzHnu8LiS+EJVlZAEQGH2+G2OY1Mi9gY5ORFWBs4fWCNcF1XbL6lmutbHRXWKRaY+7eev5kPrNyMOJj0Gxvw8Lc8Hfv4gg5ob7ECBURI3QhCoO1pD1QEZdQkwVAiEya6uUamr0bYY/6k9Bx3Fd3xka3siqgzcNvwAfygMN7QcbMldKROLO9l/q/28zs0xs4U7pUnxcW9uHRclHCQNkb1JxyWq2ocahTPzi3XkYf1XMx0gbrm5IiO5RPDYKqyBznmbRXHH1JhmZPjuTXvuDoiiQEHBQMjA/zg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

lx3OyBJ0v

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/X0m07iw9RjtfSWXOwJ1HK9skIMbWeWMO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 29 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos frente a las experiencias de violencia.

que presenta la alumna:

NADIA SILVIA JUÁREZ GONZÁLEZ

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- El trabajo de tesis presenta un adecuado y reflexionado marco teórico sobre las representaciones sociales como enfoque para analizar la percepción y experiencia de mujeres con historias de violencia.
- La metodología aplicada de carácter mixto responde a un enfoque interdisciplinar coherente con el objetivo de la tesis.
- Una de sus aportaciones principales es el recorrido histórico y descripción visual de los exvotos como denuncia social de situaciones de violencia.
- La redacción y organización del documento es congruente con la calidad de una tesis doctoral.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

Sin más por el momento, me despido quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DRA. EMMA YANET FLORES ZAMORANO

[FIRMA ELECTRÓNICA]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

EMMA YANET FLORES ZAMORANO | Fecha:2026-05-29 23:58:37 | FIRMANTE

bfFLX6btpYp3A5bywpKE+yiA0oXvDMxexdiiRL6IzP/Vo7u4xrm2be72FaDq8FENbqaRYsrdeyso/+u2DRamI9wBEQen1t/ZOeVgKHNk+M5sOLdVocfBqq8QpWE5Gy8DivThjX553p
TtEiRbDuPPupwevvBfpO+3m3nN52JZWKEgWZZda5pn2f4LKJq+w/FMIjVFhcDKIwKBLc1o7HaGYWNvmc7ILX6tGR3b2cQspQV+a0wow6/uyIutOp5I+bgE0E3W5sEyS/8+07wbv
H3Xmu4FZSasoOwLHDkPwyTygW98KiTHuV5sZV+pZQ8cx3JKpDurA14R9tZuDGZqgfH9KA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

Hv0DREhy5

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ZXMN9hD3bQuULXh7rgtnQMQYxI6AEiwu

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 14 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos frente a las experiencias de violencia.

que presenta la alumna:

NADIA SILVIA JUÁREZ GONZÁLEZ

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD
[FIRMA ELECTRÓNICA]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD | Fecha:2026-05-14 11:39:55 | FIRMANTE

QVp1xFFYFqnIOOoXu/r74EecgchBUvtyhLMSzCjzymbYtYhtP514yTIGUSL5gI1/j1bp2c25clpYyGBgTNHOfMqCp+/rIyQK7ZJE4Lf0R43MpBmngsQJCv9GyJ358uZbyc1NxUqsE4
RFAWIXQ81Y9ivbBrTT+ZvaM1EXEW1tqThvehhy8xdGDaRLui8sixQU3kjuqFrlJpcleHgLlxCV6OC5iUsT13HXxBGvNw9g7GcIfTdTwsxczB+6Reov01bzFXpQNc8hbmm0xaCul31
Gc2LDgyZzefnABqilOxVzlR3VkCNP94PCG4t2iTv/XhmuFpj7dSLdSmwrN5HCzMrKrQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

RcfrnqLot

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/RLAQCRJBToGbC0xQKOEIonSfF4nFI5p6

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 27 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos frente a las experiencias de violencia.

que presenta la alumna:

NADIA SILVIA JUÁREZ GONZÁLEZ

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: la pertinencia social, académica y cultural de la investigación, la cual aborda de manera crítica y sensible la representación artística de las experiencias de violencia contra las mujeres en el estado de Morelos, destacando el papel del arte como espacio de memoria, denuncia y resistencia.

La tesis presenta una sólida articulación teórica y metodológica que permite comprender cómo las creadoras de arte traducen experiencias individuales y colectivas de violencia en producciones visuales cargadas de significado simbólico, emocional y político. A través de este enfoque, la investigación reconoce al arte no solo como una manifestación estética, sino como un medio de expresión que posibilita procesos de visibilización, resignificación y reconstrucción del dolor.

Asimismo, el trabajo aporta una reflexión relevante sobre la dimensión cultural y patrimonial de las expresiones artísticas realizadas por mujeres, entendiendo estas producciones como testimonios sensibles de la realidad social contemporánea y como parte de una memoria colectiva vinculada a las luchas por la dignidad, la justicia y la equidad de género. En este sentido, las obras analizadas adquieren valor como manifestaciones culturales que documentan experiencias históricas y sociales desde perspectivas situadas y profundamente humanas.

La investigación destaca también por integrar enfoques provenientes de las representaciones sociales, la alfabetización visual, la fenomenología y los estudios de género, permitiendo desarrollar un análisis interdisciplinario sólido sobre las relaciones entre arte, violencia, resiliencia y construcción simbólica. Particularmente relevante resulta el estudio de los exvotos femeninos y de las prácticas artísticas como mecanismos de denuncia y reparación emocional, lo cual amplía la comprensión del patrimonio cultural desde expresiones cotidianas y comunitarias.

Por lo anterior, considero que la tesis constituye una aportación significativa para los estudios sobre arte, memoria, género y cultura, cumpliendo satisfactoriamente con los requisitos académicos y metodológicos correspondientes al grado de Doctorado, motivo por el cual emito mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DRA. MARIANA TERESA SILVEYRA ROSALES
[FIRMA ELECTRÓNICA]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIANA TERESA SILVEYRA ROSALES | Fecha:2026-05-27 14:09:39 | FIRMANTE

gCajuWekwtXn3+YJDs6CuvT24yffgr3DsAZ+LPTBq0euPEAtpY+SwFPnOysGuVGOn12+y/jBJa2sLRk3ssVbogStQDHAYrh2ZswY5imFZvEAcp+g9jsyZQQyN8EDe8phDf6WKf4K
IPT5CnLBzdbE7o/YaNxrCUAkzdJ0MBVNYum9FSOUIrYnG89zprnF5TKj5koq10XwMsn4UL4AridmACjC/CMrZ2Ir5lg2NdXR9V6VgZCf3CAm7mETB7TUhDxxy/ki3jY8U3xKNI9/jd
MxHIw5DfHQcYzZXW963VD+IH78owVD8mP8UZNgr2eOaNU0j/uuS42DU3TShcf/2Mnfdg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

bDqWy9XgJ

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/pcKOcjdH1igZRgWyOrJfjWdhUtqVUK96

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 14 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos frente a las experiencias de violencia.

que presenta la alumna:

NADIA SILVIA JUÁREZ GONZÁLEZ

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- La tesis propone una estrategia analítica híbrida que posiciona el diseño y la alfabetización visual como mediadores culturales y herramientas políticas. Este enfoque, al buscar transitar *del pensamiento invisible (el dolor) a lo visible (la obra)* mediante indicadores concretos (sintácticos, cromáticos, espaciales), supera la histórica reducción del arte femenino a una mera "catarsis subjetiva".

- El aporte conceptual es significativo al articular de manera novedosa la teoría de las representaciones sociales de Moscovici y Abric con la sociología del conflicto de Johan Galtung. Este entrecruzamiento teórico establece una base firme para demostrar científicamente cómo el arte desarticula el núcleo central de la violencia de género al modificar su sistema periférico.

- Establece una genealogía gráfica de la resistencia femenina bien argumentada, partiendo del exvoto como *antecedente gráfico de la representación del sentir*. La tesis demuestra cómo estas láminas populares registraron episodios de violencia contra la mujer mucho antes de que existieran estadísticas o leyes específicas.

-

- La transición de la fe popular (exvotos) a la denuncia personal (Frida Kahlo) y finalmente a la resistencia colectiva (Colectivas de Morelos) es un recorrido sólido que sustenta el trabajo empírico posterior. El análisis del caso del *Exvoto de 1934* y su resonancia en *Unos cuantos piquetitos* de Kahloes particularmente revelador.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DRA. NORMA ANGÉLICA JUÁREZ SALOMO

[FIRMA ELECTRÓNICA]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

NORMA ANGELICA JUAREZ SALOMO | Fecha:2026-05-15 15:03:52 | FIRMANTE

rHgxUbQy4YJYtXR38a0sV6s3+qVO3y5spgJEuvB6fI6uovfZMTE6l/6pe4QPGlNgcpyAg15cp/zsG4is6TplfomeEzsUBhoQ97NsS+wIvPeG5oSvfanVeZg/qKAPuDB9vIMDr1o+gj1SJgBbFVIR67ctstGuOpE7xv3lasNTd35psio6dbubdUHP9ADdrhM4UR78V2Tllva7ANxOxbktaX+hSGSBsZRxFmHiBSYZ4XQuq57OKQW7gAHqC6xA+7DFhJXK9x1xPlNir2C3vRfuZip/VBKmVs+3mnhFM+YorrPE1mo4eC0ci2aMqUyY0WdBvyZcMpEyf9huiODq9b7zag==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

8bl4TwqGn

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/KZ5mM7IrnmboYX5vPa04XaQDO6hBhmRg

Cuernavaca, Morelos, a 28 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

La representación del sentir de las creadoras de arte en Morelos frente a las experiencias de violencia.

que presenta la alumna:

NADIA SILVIA JUÁREZ GONZÁLEZ

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis se enfoca en analizar las formas en que las mujeres artistas traducen sus experiencias de violencia y resistencia en obras plásticas, visuales y audiovisuales, generando un discurso simbólico que les permite resignificar el sufrimiento. Para ello, la Mtra. Juárez González desarrolla un entramado teórico sólido que integra la propuesta de Johan Galtung para el análisis de las violencias y la teoría de las representaciones sociales, lo cual, en conjunto, le permitió a la Mtra. Juárez comprender la forma como las creadoras objetivan su sentir y con ello, resignifican las violencias sufridas.

La investigación desarrollada por la Mtra. Juárez destaca por su apuesta metodológica para desarrollar un taller de creación cuyo objetivo fue generar un espacio de confianza para la creación de piezas para la expresión emocional. Los resultados del taller le permitieron a la Mtra. Juárez generar una tipología de las violencias identificadas. Así como un detallado análisis de las piezas elaboradas por las participantes mediante cuatro elementos de análisis que le permitieron dar cuenta de la complejidad en algunas de las obras.

Asimismo, los resultados del taller, además de que le permitieron comprobar la hipótesis de su investigación, posibilitaron que enriqueciera los elementos de su análisis de las violencias de las cuales las mujeres han

sobrevivido, por ejemplo, la violencia institucional que han sufrido al momento de iniciar procesos de justicia y reparación del daño, o bien, la normalización de las violencias.

Dentro de las aportaciones que la tesis realiza la que más destaca es que le otorga al arte un papel liberador y de espacio seguro frente a las fallas que tanto la sociedad como las instituciones tienen al acompañar a las mujeres morelenses sobrevivientes de la violencia de género.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DRA. TANIA GALAVIZ ARMENTA
[FIRMA ELECTRÓNICA]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

TANIA GALAVIZ ARMENTA | Fecha:2026-05-28 19:47:38 | FIRMANTE

QYuCCqRgXWMnkDk3JfLtr7iyoAWwDPNzATEqg9qtqW+QMjxuFiHEq/ysq68hUYOoCbIo0vYJ/Uiaq9HuMfpJBT2nASsMwdO8w73ce2mL7q23+QZ3TinITCY2EMhV67TvAMPsTQK66Ra7Mnby3ULcDtxeMaIXVIjeVA5LcWs0x0I94iWhj02Ysd4lGUWnyayohed7NMsUHYavOakzvsFw36ke43zG9oeYkRHja7XbcVPrRnO83/qKzLWD5L1vRKMQ/46LQxTZdya1XDb6ziu5YSAQRTSsu2MY8aOWU4G0ZeX5GZVg3m472inZAgo1IT6oGQsxKb3DqE9UmIW0rD1Btw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

Jp0MSgqAY

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/kV4KP41aJeUfM7WQQA5uWOnC3N6X8GUd