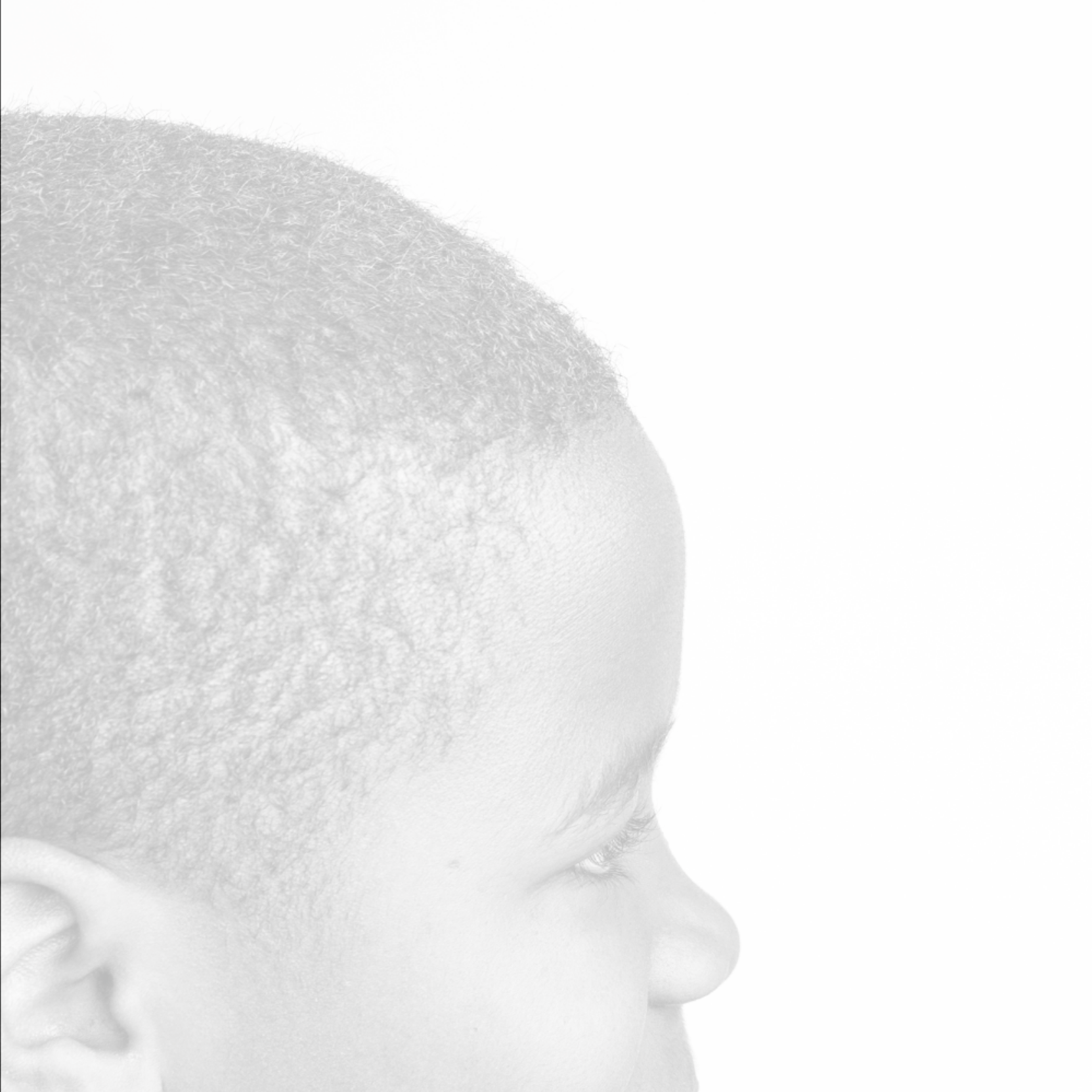


ESCUELA
DE ESTUDIOS
DE GÉNERO

.....
Boletina Anual # 6







***Gestionar
la memoria***

Gestionar la memoria

Las maneras como se están construyendo las memorias de las violencias y de la guerra en Colombia, poniendo en perspectiva el género frente a su construcción.

Boletina No. 6

Sexta edición: Bogotá, Colombia, Marzo de 2018

ISSN: 2256 - 1269

Todos los derechos reservados

© Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.
Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género.

© Equipo editorial: Sonia Vargas Martínez.

© David Gutiérrez Castañeda, Zoitsa Noriega Silva, José Luis Mondragón Garavito, María Jennifer Novoa Álvarez, Yvonne Rocío Márquez Muñoz, Carolina Medina Giraldo, Diego Castillo Rincón, Doris Gómez Osorio, María Paula Durán Rubiano, Miguel Angel Cordero Anzola, Alejandro Gamboa Medina, Andrea Tilagüy Téllez, Karen Sofía Mesa Roa, Andrea Carolina Ardila del Toro, Yensi García Segura, Carolina Marrugo Orozco y Carlos Mario Castrillón Castro.

Fotografía portada y contraportada: María Paula Durán Rubiano - Extraída de la serie *Cuerpos, rastros y mapas de una guerra* (© 2017)

*Los artículos publicados en el presente texto son responsabilidad de cada una (o) de las autoras (es).

*Imágenes empleadas con fines netamente académicos e ilustrativos

© todos los derechos pertenecen a sus autores.

Diseño y Diagramación: Mónica Najar y Sebastián Salamanca

Producción editorial: MN-Taller Gráfico S.A.S.

Gestionar la memoria

Las maneras como se están construyendo las memorias de las violencias y de la guerra en Colombia, poniendo en perspectiva el género frente a su construcción.

Boletina No. 6

Índice

Presentación

10

Ejes

Hacer arte, hacer vida, hacer memoria

01

*Estado de conciencia: apuntes sobre prácticas artísticas
y procesos sociales en Colombia*

16

David Gutiérrez Castañeda

DAFNE

34

Zoitsa Noriega Silva

*De incendios y testimonios:
El teatro como espacio de memoria*

42

José Luis Mondragón Garavito + María Jennifer Novoa Álvarez

Violencias Múltiples

02

*Recordar y relatar la violencia sexual: el género como categoría
de análisis necesaria en las Comisiones de la Verdad*

54

Yvonne Rocío Márquez Muñoz

*El Retorno de las Travestis: reflexiones sobre la construcción
de memoria histórica de la población trans como
víctima del conflicto armado*

62

Carolina Medina Giraldo + Diego Castillo Rincón

*El relato de “Amparo”, o de mujeres olvidadas,
no contadas por la historia y retratadas por el cine*

72

Doris Gómez Osorio

03

Representaciones visuales y generizadas de la guerra

<i>Las mujeres congeladas de la guerra</i> María Paula Durán Rubiano	82
<i>Cuando la guerra se vuelve un juego: un análisis de la re-presentación del conflicto armado colombiano en el videojuego "Terrorist Takedown: war in Colombia"</i> Miguel Ángel Cordero Anzola	96
<i>Víctimas del arte</i> Alejandro Gamboa Medina	108

Experiencias e incorporación del género en los trabajos de memoria

04

<i>Yo me vine de Tumaco: memoria histórica y política en las voces de Alelí y Cayena</i> Andrea Tilaguy T. + Karen Sofía Mesa R. + Andrea C. Ardila del Toro	130
<i>Duermevela: de la memoria institucional a la memoria de barrio</i> Yensi García Segura	138
<i>Usos históricos de la memoria y perspectiva de género: paralelos y articulaciones</i> Carolina Marrugo Orozco + Carlos Mario Castrillón Castro	148

Presentación

Gesti la me

Es un gusto presentarles *Gestionar la memoria* en la sexta edición de La Boletina anual, revista de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia. Para este volumen buscamos ahondar en la reflexión crítica sobre las maneras como se están construyendo las memorias de las violencias y de la guerra en Colombia, poniendo en perspectiva el género frente a su construcción.

Interesadas en el auge actual de la memoria (como elemento central para el diseño de políticas públicas, fuente y método para las ciencias sociales, tema de trabajo de prácticas artísticas y culturales, entre otros), diseñamos una editorial encaminada al análisis de cómo la memoria, en su ejercicio de construcción del pasado, puede potencialmente contribuir al reconocimiento de experien-

cias y realidades ocultadas en el marco de una cultura patriarcal. Sin embargo, y como complemento de este auge, advertimos la necesidad de análisis críticos acerca de sus posibles efectos en la realidad, sus riesgos y excesos, así como los discursos alrededor de su gestión.

En esta oportunidad les invitamos a acercarnos de manera crítica a la noción de memoria como constructo social en constante tensión, práctica que se gestiona y administra de manera colectiva, desde una determinada perspectiva del mundo y en función de una configuración del presente. Pero también como medio para administrar lo sensible, como apuesta metodológica, como táctica política y, por supuesto, como corriente teórica dominante. Sin perder de vista las diversas maneras como se articu-

onar memoria

lan género y memoria, que han dado lugar a la “memorización del género y generización de la memoria” (Piper Shafir & Troncoso Pérez, 2015), es decir, a prácticas y modos generizados de hacer memoria.

A nuestras manos llegaron reflexiones variadas en sus estructuras; textos de corte académico, resultados de investigaciones, aproximaciones investigativas, narraciones y autorreflexiones, entre otras, enfocadas en los relatos y las voces de las mujeres, las representaciones de la guerra, la exclusión de la población trans, los efectos del conflicto en la población afrodescendiente, entre otros, a partir de la exploración de mediaciones como el teatro, la *performance*, la fotografía, los videojuegos, entendidos como

dispositivos desde los cuales se posiciona la actual gestión de las memorias.

Para ello dispusimos estos cuatro ejes articuladores:

1. Hacer arte, hacer vida, hacer memoria

En este eje se agrupa un conjunto de textos en los que se reflexiona sobre las apuestas, los alcances y las dificultades de aquellas prácticas artísticas que buscan incidir directamente en la vida de las personas, actos de creación que han cuestionado las tradicionales fronteras del arte para salir al encuentro con los y las ciudadanas, sus pesares y memorias.



Desde revisiones panorámicas a diferentes iniciativas (como políticas públicas, procesos universitarios, ONG y fundaciones, entre otros), hasta reflexiones sobre obras de teatro y *performances* específicas, los textos contenidos aquí ponen en tensión los efectos posibles de las artes frente a los hechos de violencia sexual y de género: ¿cuáles son los posibles alcances que tienen el teatro y la *performance* como estrategia de afectación del espectador? ¿Su papel es restaurar a las víctimas? ¿Interpelar a las personas? ¿Cómo articular estas dos perspectivas?

2. Violencias múltiples

Aunque por mucho tiempo encubiertas dentro de las múltiples crueldades de la guerra, las narraciones de actos de violencia sexual y de género emergen con un gran potencial disruptivo: la narración de estos hechos no solo opera como estrategia para procesar traumas individuales, sino como una manera de hacer visibles patrones profundos de comportamiento social, producto directo de sistemas patriarcales basados en la dominación y la discriminación de género, además de la marginación social, política y económica, entre otras.

Los textos compilados en este eje son reflexiones acerca de las múltiples violencias que se articulan en la estructura social: formas de subordinación machista, odio transfóbico, discursos heteronormativos, fanatismo religioso, entre otras.

3. Representaciones visuales y generizadas de la guerra

Las imágenes tienen un papel determinante en la construcción de la memoria de una nación. Recientemente, en nuestro contexto, diversas prácticas artísticas y manifestaciones culturales han interactuado e intervienen en la construcción de una forma particular de memoria, relacionadas con la guerra en Colombia. En este eje se reúnen tres textos que enfatizan sobre la necesidad de analizar las relaciones entre memoria y representación. Las y los autores han realizado una minuciosa selección de imágenes fotográficas y de videojuegos relacionados estrechamente con la guerra, y proponen lecturas en las que cuestionan los imaginarios generizados y polarizados sobre las mujeres víctimas y los hombres victimarios, y otros aspectos por considerar, como los planos y los tonos allí registrados. Tienen en cuenta los modos en que se producen y

circulan, así como su impacto en comunidades y audiencias, entre otros.

4. Experiencias e incorporación del género en los trabajos de memoria

La gestión de la memoria de la guerra y las violencias se ejerce desde las concepciones y agendas políticas de los grupos que la adelantan, lo cual hace de este ejercicio una práctica cargada de tensiones, desacuerdos y luchas por el reconocimiento. Dentro de estas luchas han sido fundamentales los esfuerzos para que se reconozcan las inequidades y exclusiones ejercidas hacia las mujeres y otras minorías. Por tal motivo, en este eje encontramos tres contribuciones a partir de las experiencias, entendidas como memoria viva; por un lado, hallamos una reflexión sobre los usos históricos de la memoria, seguida de las luchas y logros de las mujeres afrocolombianas a través del canto como práctica de transformación subjetiva, además de las tensiones y cotidianidades de los hombres afrocolombianos en situación de desplazamiento y su relación con un territorio otro. Así mismo, se visibilizan los esfuerzos de las y los autores, quienes desde sus diferentes lugares de enunciación han incorporado perspectivas fe-

ministas, poniendo o no un acento crítico en los alcances de la categoría Género en la gestión de la memoria.

Ofrecemos aquí, querida audiencia, un panorama de miradas desde el arte, las instituciones y las experiencias (personales y grupales); visiones disímiles, pero todas ellas comprometidas con la producción de memorias incluyentes que aporten a la construcción de mundos más justos.

Sonia Vargas Martínez

Docente e investigadora de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Referencia

Piper, I; Troncoso, L. (2015). Género y memoria, articulaciones críticas y feministas. *Athenea Digital*, 15 (1), 65-90

O

1

EJE-01

*Hacer arte,
hacer vida,
hacer memoria*

Estado de Conciencia:
apuntes sobre prácticas artísticas
y procesos sociales en Colombia.

Dafne

De incendios y testimonios:
El teatro como espacio de memoria.



Estado de Conciencia: apuntes sobre prácticas artísticas y procesos sociales en Colombia.

*David
Gutiérrez Castañeda*





Estado de conciencia: apuntes sobre prácticas artísticas y procesos sociales en Colombia

En los estudios sobre el arte en Colombia hay fuertes ausencias de interpretación sobre los procesos sociales, históricos, económicos e institucionales que configuran el campo del arte, su autonomía y construcción simbólica. Este asunto reverbera profundamente en el momento en que se busca comprender la relación arte-sociedad, y más aún cuando se intenta rescatar las fisuras disciplinares para la entidad artística de objetos, documentos, videos, acciones y métodos de creación que tienen vida más allá de los dispositivos de exhibición y del sistema del arte contemporáneo, para encontrarse con ciudadanos que elaboran de manera significativa los criterios de exclusión y ausencia de derechos. Reverbera aún más esta ausencia de relatos cuando el complejo fenómeno social de la violencia en Colombia se constituye como imperativo categórico subterráneo de la incidencia artística en la sociedad: como el espectro presente que recalca sentidos de habitar en el mundo,

se convierte en referente para los signos culturales y prácticas en la cotidianidad. Reverberan la ausencia de discursos en la medida en que aún no hemos realizado la profunda tarea de comprensión sobre cómo las prácticas del arte se instalan críticamente frente al terror y permiten la construcción de nuevas posibilidades de sociabilidad.



Este texto busca identificar y problematizar algunas coordenadas y casos de un infinito y difícilmente identificable mapa de actos de creación que inciden en la vida en los últimos años en Colombia, frente a la falta de discursividad sobre lo que implica el hacer del arte ante las circunstancias de la violencia.

Las prácticas artísticas en Colombia han enfrentado diversos cambios de lenguaje y conceptualización de compromisos políticos desde los años sesenta.

La noción de activismo como protesta y denuncia, vinculado a los procesos del arte, ha tenido una vida sugestiva desde entonces hasta hoy, mas la circunstancia de violencia generalizada¹ borra súbitamente la memoria de las acciones disruptivas y entierra en el terror la posibilidad de activar sus energías. Aún

nos falta mucho trabajo por esa línea. También los mecanismos disciplinares² de reconocimiento de las fuerzas poéticas se han autoencerrado en un seguro formalismo, clausurando de las genealogías de los discursos la comprensión profunda de los compromisos políticos de los artistas en Colombia. Por ello, en los relatos artísticos tenemos pocas fuentes y coordenadas para enfrentarnos a la difícil tarea de presentar las fuerzas que los unen a los movimientos sociales y a las luchas por los derechos humanos. Aun así, tal vez en respuesta estratégica íntima a los mecanismos del terror militar y paramilitar desde la década de los ochenta, las energías de la incidencia artística sobre la realidad de los procesos sociales se ha desarrollado por muchos artistas a través de mecanismos de gestión y ha encuadrado sus condiciones

1 Los analistas de la subjetividad del terror y la violencia discuten que desde la década de los ochenta en Colombia surgió un cambio significativo en el manejo del conflicto, que implicó un fuerte cambio de la cartografía sensible e imaginaria de la violencia. En los ochenta la violencia se torna generalizada y se inserta en la vida cotidiana, debido a que las acciones armadas se realizan más sistemáticamente en las ciudades (aunque sigan sucediendo en las áreas rurales). El nacimiento de la guerra contra el narcotráfico, el genocidio a las izquierdas democráticas y la consolidación de los frentes paramilitares, tanto en ciudades como en el campo, generan este cambio. Los trabajos más importantes en esta línea son: Jimeno, Myriam et al., en *Las sombras arbitrarias. Violencia y autoridad en Colombia* (Ed. Universidad Nacional de Colombia, 1996); Jimeno, Myriam et al. en *Violencia cotidiana en la sociedad rural: en una mano el pan y en la otra el rejo* (Ed. Universidad Sergio Arboleda, 1998); Uribe, María Victoria en *Enterrar y callar: las masacres en Colombia 1980-1993* (Ed. Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos, 1995); Uribe, María Victoria en *Matar, rematar y contramatar: las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964* (Ed. Cinep, 1990); Uribe, María Victoria en *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia* (Ed. Norma, 2004); y Daniel Pécaut en *Guerra contra la sociedad* (Ed. Norma, 2001).

2 Tal vez el trabajo que ha buscado desarrollar esta historia de largo aliento sea el de Álvaro Medina: *Procesos del arte en Colombia* (Ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1978). Se puede consultar en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/indice.htm> A. Medina no trabaja sobre la conexión de prácticas artísticas dentro de la vida cotidiana en el contexto de la violencia, pero aun así su trabajo reconoce el amplio panorama de la pregunta sociológica al arte desde la historia del arte.

de posibilidad en marcos institucionales públicos o de la sociedad civil. No es gratuito encontrar que las plataformas de incidencia artística al terror se denominen políticas de integración, organización no gubernamental, fundación, corporación, extensión universitaria o centro cultural. No es gratuito tampoco que estén en relación directa entre las instituciones de la seguridad social de los diversos niveles del Estado y las universidades, las disciplinas del trabajo social y la antropología y los mecanismos de gestión de derechos implementados por la financiación de organismos multilaterales en el marco de la Cultura de la Paz³.

Considero que estas estrategias implican fuertemente las coordenadas poéticas y políticas de la incidencia artística en Colombia, definen particularidades de las energías activas que se buscan engendrar o empoderar en las circunstancias de conflicto, así como las elaboraciones de la memoria y el duelo. Estas estrategias implican un particular activismo al configurar sus condiciones de posibilidad. Me gustaría presentar algunos casos y las operaciones que realizan para insertarse en el contexto y circunstancia social que le implica, de cómo deviene una performatividad de los signos y cuerpos que elaboran potencias sociales.

3 Aun hacen falta investigaciones precisas para comprender cómo incide en Colombia la construcción política de la Cultura de la Paz durante la década de 1990, después de instalarse la discusión en la Organización de las Naciones Unidas en 1992. Esta construcción reorganiza los mecanismos de negociación de conflictos (tanto de la violencia política como la generalizada). Dicha historia se complementa con diversos fenómenos paralelos: el auge de los organismos no-gubernamentales como nuevos mecanismos de la sociedad civil y los movimientos sociales, y el auge de la cooperación internacional para la negociación de conflictos en Colombia (línea de acción casi exclusiva). Estos dos fenómenos inciden de manera directa en la ampliación y gestión de proyectos sociales de acción directa con comunidades que son el escenario de vinculación de los artistas al conflicto. Al respecto, Camilo González Posso comenta: “Si se reconoce que la construcción de la paz es la opción a una crisis generalizada que caracteriza las instituciones y las relaciones en la misma sociedad se pueden superar los esquemas impuestos por los voceros de la legítima representación o la legítima rebelión. Incluso, se pueden evitar tentaciones de la burocracia de la paz que confunde sociedad civil con sociedades limitadas de ONG. Lo que se necesita en primera instancia para salir del colapso y de la sociedad violenta, es precisamente la construcción de nuevos sujetos sociales y políticos que sean capaces de redefinir las reglas para edificar una convivencia pacífica y ampliar las fronteras de bienestar y equidad”. (ver en: http://www.mamacoca.org/FSMT_sept_2003/es/ebook/Compendio%20regional/Camilo_Gonzalez.htm). La Cultura de la Paz se presenta como panorama discursivo y de gestión de los derechos humanos que construye las coordenadas institucionales que orientan la responsabilidad social, los mecanismos de intervención, definen población objetivo y receptores de las intervenciones sobre la violencia. Además generan un marco de relaciones de cooperación internacional para el conflicto, donde diversos tipos de inversiones e intervenciones extranjeras se articulan con diversos tipos de iniciativas colectivas (de carácter global al conflicto o muy localizadas en coyunturas específicas; desarrolladas por entidades privadas, públicas o mixtas; con diversos tipos de temporalidades o alcances, etc.). Las principales iniciativas (con actitud crítica) de este orden son: Cinep (<http://www.cinep.org.co/> y <http://www.programaporlapaz.cinep.org.co/>), Redepaz (<http://www.redepaz.org.co/>), Indepaz (<http://www.indepaz.org.co>), y MAPP-OEA (<http://www.mapp-oea.org/>).

Iniciativas de política pública

Los procesos que inauguraron la intención de los organismos no gubernamentales, organismos de cooperación internacional y gobiernos locales por intervenciones de índole artística sobre coyunturas de comunidades específicas en Colombia, son: Piel de la memoria. Barrio Antioquia: pasado, presente y futuro (1997-2003)⁴ coordinado por Pilar Riaño (?) y Suzanne Lacy (1945), con el apoyo de la Alcaldía Mayor de Medellín, la Corporación Región, la Corporación Presencia Colombo-Suiza, y la Caja de Compensación Familiar Comfenalco, y el Proyecto C'undua: Pacto por la

Vida (2002-2003)⁵ desarrollado por el Laboratorio de Artistas Mapa Teatro, gracias a la gestión de la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

En estos proyectos se priorizan varias dimensiones: una correlación entre instituciones públicas (locales, nacionales e internacionales) de lo social para incidir en la construcción de memoria en comunidades bajo coyunturas específicas; discusiones de método y participación activa por parte de ciudadanos que conforman estas comunidades (se definen límites temporales, espaciales y sociales de la interacción); creación

4 El proyecto Piel de la Memoria ha sido profundamente documentado y se cuenta con múltiples trabajos reflexivos sobre la dinámica y método de trabajo. Principalmente se puede consultar: Piel de la memoria. Barrio Antioquia: pasado, presente y futuro, de Mauricio Hoyos Agudelo (Ed. Corporación Región, 2001); Arte, memoria y violencia: Reflexiones sobre la ciudad, de Pilar Riaño, Suzanne Lacy y Olga Agudelo (Ed. Corporación Región, 2003); Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias, de Pilar Riaño (Iconos. Revista de Ciencias Sociales. Núm. 21, Quito, enero 2005, pp. 91-104). Todos estos textos se encuentran en internet. El documental del proceso se puede ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=okA5z12ITpg>

5 El Proyecto C'undua también ha sido suficientemente documentado. Se pueden consultar, sobre todo, las memorias de Mapa Teatro y el Laboratorio del Imaginario Social (<http://www.mapateatro.org/mapa.html>) y el catálogo del Proceso C'undua: Pacto por la Vida (Ed. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003). Además: el artículo "El artista como testigo: testimonio de un artista", de Rolf Abderhalden (http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/artist_presentation/mapateatro/mapa_artist.html); el artículo "Pequeño Laboratorio del Imaginario Social", de Rolf Abderhalden publicado en Arte y localidad: modelos para desarmar (Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2007); el artículo "C'undua", de José A. Sánchez (http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf); el libro Ciudad-Espejo, de Natalia Gutiérrez (Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2009); el libro Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política, de Ileana Diéguez (Ed. Atuel, 2007); una entrevista a Rolf Abderhalden en C'undua: Pacto por la Vida. Perspectivas del Laboratorio del Imaginario Social (Revista electrónica Latinart, 2008 <http://www.latinart.com/aiview.cfm?id=398>); el ensayo Caminar, explorar, olvidar, de Miguel Rojas Sotelo (en Ensayo sobre arte contemporáneo en Colombia 2006-2007; Ed. Universidad de los Andes, 2007); el ensayo Después de Omega, de David Gutiérrez Castañeda (<http://areadeproyectos.org/premiodecritica/?p=202>). Diversos documentos de trabajos teatrales y de instalación interactiva del procesos se pueden ver en: Prometeo (<http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=video&id=66>) y en Re-Corridos (<http://www.youtube.com/watch?v=7LU7IOzMFqc>);

de experiencias públicas que vinculan la sociedad civil con la elaboración de la experiencia de estas comunidades (a través de recursos multimediáticos, performativos y documentales); elaboración de documentos que recogen los procesos y las reflexiones de método en la relación entre arte y comunidad. Cada uno de estos procesos se desarrolló por alrededor de tres a cuatro años con las comunidades y las instituciones.



Piel de la memoria consistió en una revisión de la construcción colectiva de la memoria y el duelo en las comunas estigmatizadas por el tráfico de drogas y violencia militar y paramilitar en la ciudad de Medellín.

El trabajo consistió en que por unos meses, S. Lacy y P. Riaño convocaron a madres, jóvenes y ancianos para que, al visitar a sus vecinos, identificaran el dolor de la violencia y la muerte en cada familia a través del testimonio y recogieran objetos como vestigios materiales

de ese dolor, plasmando en cartas anónimas el sentido de los mismos. Estos objetos fueron colocados en un bus-museo que recorrió las calles del vecindario, donde todos podían acceder a él; la única condición para visitar el museo era escribir una carta sobre lo que significaban estos objetos allí, de manera anónima, dirigida a otra habitante del barrio de igual manera anónima. Las cartas, tanto de los propietarios de los recuerdos como de los vecinos, fueron entregadas en un carnaval que se realizó el último día del museo. Paralelo a este trabajo, la Corporación Región convocó a los líderes juveniles para que se reunieran y construyeran, a partir de estos vestigios del dolor, obras de teatro e intervenciones urbanas que permitieran recordar el significado que la ausencia y la violencia en el barrio marcan en su espacio urbano. El proceso completo duró hasta 2001. Corporación Región continúa su trabajo social en las comunidades.

El Proyecto C'undua: Pacto por la Vida⁶ fue realizado por el Laboratorio de Artistas Mapa Teatro. Esta iniciativa buscaba incitar a la discusión y a la reflexión sobre el lugar artístico en contextos límites de la exis-

⁶ C'undua significa el lugar donde todos iremos después de la muerte, según la mitología arhuaca de la Sierra Nevada de Santa Marta. C'undua: Pacto por la Vida es una acción artística en varias etapas con la comunidad del barrio Santa Inés, en el centro de la ciudad de Bogotá, donde se elaboran las circunstancias simbólicas del desplazamiento y destrucción de los hogares de varias comunidades de recicladores y desamparados por la construcción del Parque Tercer Milenio. Las acciones son: Los libros de la memoria (2002), La casa en la calle (2002), Prometeo acto I y II (2002-2003), Limpieza de los establos de Augías (2004) y Testigo de las ruinas (2005).

tencia social, y en concreto al proceso adelantado por la Alcaldía Mayor de Bogotá al destruir y desalojar a los habitantes del barrio Santa Inés, más conocido como El Cartucho, lugar de fuertes desigualdades sociales, venta de drogas y espacio de vida de centenares de recicladores, en el centro de la ciudad, para construir lo que hoy se conoce como el Parque Tercer Milenio. Mapa Teatro desarrolló un método de trabajo con comunidad denominado Laboratorio del Imaginario Social, cita explícita al trabajo del dramaturgo alemán Heiner Müller (1929-1995). En este, los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden elaboraron una noción de agenciamiento artístico, una intervención simbólica para movilizar reflexiones sobre la vida comunitaria con los habitantes de El Cartucho: una conjugación de trabajo creativo y experimental con miembros de las comunidades límite, con quienes trabajaban acerca de interpretaciones sobre un relato mítico, historia o experiencia vital, contrastado con su propia vida.

Los procesos de creación se implementaron como un espacio de reconocimiento de un hecho significativo que une como entidad simbólica a una comunidad y la posibilidad de presentación pública de los relatos y los modos de habitar ese lugar. Siguiendo estas ideas, se puede entender la iniciativa del laboratorio como un ejercicio para hacer partícipe a cierto otro, ubica-

do en un lugar endógeno, de un proceso de diálogo de experiencias de manera poética:

se moviliza la autonomía de pensamiento de este otro y la interpretación sobre el presente de su lugar, usando como referencia una narración y un planteamiento artístico.

El proceso acabó en 2003, aunque Mapa Teatro trabajó sobre la iniciativa de manera independiente hasta 2006. Los trabajos de Mapa Teatro y S. Lacy/P. Riaño no se pueden leer como programa de gobierno de largo aliento sobre lo social y artístico, aunque articulen instituciones de lo público, pues resultan como luminosas excepciones en un margen de tiempo determinado para articulación entre procesos de creación, gestión de derechos humanos y elaboración de la memoria por parte de la administración local de las dos ciudades. Pero, por otro lado, esta línea de trabajo ha sido de vital importancia para los movimientos sociales, cajas de compensación y organismos no gubernamentales que desarrollan su propia política pública y gestión cultural más allá de las coordenadas estatales

(aunque en algunos casos, aprovechando el panorama político momentáneo, estos actores sociales se articulen con la administración pública para generar una nueva institucionalidad de los derechos simbólicos⁷).

Procesos universitarios

Desde el año 1997 hasta el año 2003, la artista María Helena Bernal (1947-2003), profesora de la Universidad Nacional de Colombia, reunió esfuerzos de estudiantes, gestores y comunidades para la elaboración sensible de la memoria de la destruida región Armero-Guayabal por la erupción del volcán Nevado del Ruiz en 1985. Los procesos Armero: huellas despoladas y re-conocimientos y Armero-Guayabal: un modelo para la construcción de sentido de comunidad como patrimonio articularon la responsabilidad social de la Facultad de Artes de la universidad y potenciaron una serie de actividades sobre la educación artística, la construcción social del patrimonio y la

elaboración de la memoria. Estos procesos marcaron la línea de trabajo del Museo de Arte de la universidad que continuaron los profesores William López (1964) y Marta Combariza desarrollando diversas experiencias artísticas con la comunidad. Las más relevantes son: Código Fuente: tácticas de combate reelaborada en 2004 por Gabriel Zea, Esteban Rey y Marta Combariza como plataforma para el apoyo y desarrollo de trabajos artísticos en red con comunidades⁸, y la primera Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte Alberto Urdaneta: Arte y Política, en septiembre de 2007, coordinada por William López, donde reunió un conjunto internacional de artistas y teóricos para reflexionar sobre los mecanismos artísticos de intervención social y activismo.⁹

En continuidad de la línea de trabajo configurada por María Helena Bernal, el Proyecto Kennedy: Ciudad y Memoria, gestado por el profesor Raúl Cris-tiano (1955) y varios estudiantes en el año 2002,¹⁰ es

7 Uno de los casos más interesantes en Colombia ha sido la articulación de los movimientos sociales por la memoria y la administración pública de la ciudad de Bogotá, generando espacios de construcción museológica, artística y política de la memoria, como es el caso del Centro Memoria, Paz y Reconciliación (<http://www.centromemoria.gov.co/>)

8 Varias de las acciones realizadas por este proceso convocaron a los estudiantes de la residencia universitaria y a la comunidad de Sutatenza en el departamento de Boyacá (pionera en la enseñanza por radio en Colombia desde la década de 1960). Las acciones y reflexiones pueden consultarse en: <http://www.youtube.com/watch?v=m7cUsTSOuIA> y en <http://www.youtube.com/watch?v=nqPd61uf49Q>

9 En este escenario participaron John Holloway (México), Olivier Debroye (México), Miguel López (Perú), Maris Bustamante (México), Fernando Matamoros (México), Sergio Tischler (México), Manuel Santana (Colombia), Esteban Rey (Colombia), William Alfonso López Rosas (Colombia) y David Gutiérrez (Colombia).

10 El proceso fue adelantado por los estudiantes Jaime Barragán, Miller Lagos, Catalina Rincón, entre otros. Raúl Cris-

un proceso de memoria que toma como referente de análisis la construcción sociopolítica del espacio habitado como barrio de los hogares de la localidad de Kennedy, al suroccidente de Bogotá. Usa como referencia la visita del presidente J. F. Kennedy y su esposa en 1961 para la inauguración de la entonces Ciudad Techo como proyecto urbanístico de la Alianza para el Progreso en Colombia.



La idea principal del proyecto era construir un criterio de historia, más cerca de la memoria colectiva que de la historia oficial, revisar el mito fundacional del barrio y proyectarlo al actual tejido social.

En esta iniciativa, los artistas trabajaron de manera colectiva como etnógrafos descubriendo conexiones plásticas en la historia del barrio. Así, sus instalaciones

en espacios públicos permitían la identificación por parte de todos los transeúntes de la revisión de los hechos históricos fundacionales del barrio por parte de sus líderes de la década de 1960. El Proyecto Kennedy: Ciudad y Memoria fue, ante todo, una experiencia de extensión académica, donde se vinculó la forma de dar sentido a la historia de un barrio por la misma comunidad, desde los ojos analíticos de los estudiantes de los últimos semestres de artes, que desarrollaban las piezas y eran los autores. Innovó en la manera participativa y, a su vez, delimitó sus logros en términos de una interacción social no adjudicándose solución a problemas sociales y manteniendo sus responsabilidades de base con la comunidad que les dio cabida. El Proyecto Kennedy anudó una experiencia comunitaria, que la universidad ha tomado como línea de extensión desde la Facultad de Artes a partir del año 2004 con la implementación de la oficina de interacción social del Centro de Extensión Académica.

tancho opina que el proceso consistió en “situar un proceso de creación plástica en un contexto específico, animado por la intención del arte contemporáneo de acercamiento a la realidad. El sentido de lo real surge aquí como el resultado de la interacción de fuerzas tales como el momento histórico determinado, los intereses políticos e ideológicos, los aspectos sociales y humanos actuantes y el imaginario que surge de la interacción de dichas fuerzas... Lejos de pretender transformaciones radicales, el trabajo actúa como un dispositivo estético que provoca, instiga, señala, activa la memoria y alerta el sentido de pertenencia de una comunidad. Así la función del artista es más la de un infiltrado que la de un activista político que quiere cambiar todo. Desprovisto de un fin ideal, el proyecto se fue nutriendo de la realidad para construir las fibras que la conectan con la memoria y la imaginación del barrio”. Las imágenes del proceso pueden verse en: <http://www.fotografiacolombiana.com/wp-content/uploads/2009/10/8-Las-Exposiciones.pdf>. Para revisar la historia del proceso se puede consultar el artículo de Raúl Cristancho (2002) Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad. Proyecto Colectivo de Creación Plástica publicado en Arte y localidad: modelos para desarmar (Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2007). Se puede consultar por internet.

Esta oficina, junto con la Embajada de los Países Bajos adelantó el proyecto Vigías de Paz¹¹ desde el año 2004 hasta 2007. La iniciativa buscó generar una plataforma de gestión de organizaciones juveniles y política cultural en las regiones de injerencia de la Universidad Nacional. A través de la idea de intercambio de saberes se buscó un modelo pedagógico y un procedimiento participativo para la formación y la inserción de las prácticas artísticas en contextos regionales. El programa dividió su accionar pedagógico en tres plataformas de acción: A. Jornadas de Intercambio de Saberes Artísticos, Pedagógicos y de Gestión; B. Encuentro de Gestión y Cultura “El Cruce”, y C. Red Nacional de Artistas y Prácticas Culturales. El carácter social del programa mantuvo un sentido político en la medida en que propuso el ejercicio de la ciudadanía desde espacios culturales propios de los artistas.

La intención que guio el programa es la generación de alternativas de carácter cultural-artístico, con base en las experiencias y patrimonios culturales de las actividades juveniles.

Un trabajo de gestión de sus propias referencias simbólicas. Vigías de Paz es una de las pocas iniciativas que generó una red de organizaciones culturales y procesos de empoderamiento a escala nacional.

Organizaciones no Gubernamentales y fundaciones

Muy cercano a los objetivos programáticos de Vigías de Paz pero desde otras instancias de gestión en la sociedad civil se encuentra el trabajo de las fundaciones Disparando Cámaras por la Paz y el Colegio del Cuerpo; iniciativas particulares de artistas y gestores culturales que han buscado generar mecanismos expresivos y de elaboración de las circunstancias de

¹¹ Para una revisión en profundidad de Vigías de Paz consultar: Gutiérrez, David (2006) Mirando más allá. Going In: Prácticas artísticas y procesos sociales en Colombia. Universidad Nacional de Colombia. Los testimonios del proceso se pueden consultar en <http://www.youtube.com/watch?v=H9KfU16Ki3I>

exclusión y violencia de grupos de niños y jóvenes. Aunque estas iniciativas no buscan la configuración de redes de trabajo transversal entre organizaciones culturales, fortalecen en el contexto de su implementación dispositivos de exposición, creación colectiva y documentación.



Sus objetivos pedagógicos están orientados a la configuración de plataformas expresivas, autorrepresentación, inclusión social y visibilidad de los jóvenes en zonas de conflicto.

La Fundación Disparando Cámaras por la Paz,¹² propuesta del fotógrafo Alex Fattal y de Marcela Rueda, entre otros, con el apoyo de la ONG internacional AjaProject, la Comisión Fulbright, la Organización Internacional para las Migraciones y la Alcaldía del Municipio de Soacha (al sur de Bogotá), centró su trabajo en la creación de talleres sobre imágenes fo-

tográficas a partir de cámaras estenopeicas con niños y familiares desplazados y ubicados al sur de Bogotá desde el año 2002. En más de cinco años de trabajo, los gestores y sus colaboradores realizaron diversos talleres de memoria visual, recreación de recorridos vitales y documentación de formas de vida de las familias desplazadas; realizaron varias exposiciones y convocaron a la sociedad civil a la elaboración pública del fenómeno social del desplazamiento.

Por otro lado, la Fundación Colegio del Cuerpo¹³ contribuye con una plataforma más amplia y una visibilidad internacional constante trabajando sobre las posibilidades expresivas del cuerpo a través de la danza contemporánea. Un proyecto autogestionado por Álvaro Restrepo (1957) y Marie France Delieuvín (?), con el apoyo de diversas instituciones, universidades y ONG internacionales y nacionales, que busca la conformación de un colegio contemporáneo de danza y una compañía de danza para jóvenes de escasos recursos de la ciudad de Cartagena.

12 Para ver más información sobre Disparando Cámaras por la Paz, ver: <http://disparandocamarasparalapaz.blogspot.com> y <http://www.ajaproject.org/gallery/elprogreso/barrio.html> Para conocer la iniciativa internacional de AjaProject ver: <http://www.ajaproject.org> Un documental del proceso se puede consultar en: <http://www.youtube.com/watch?v=ATJLn-mIEfY>

13 Para revisar la trayectoria y modelo pedagógico del Colegio del Cuerpo ver: <http://www.elcolegiodelcuerpo.org> y <http://www.youtube.com/watch?v=j1393DuaNgQ>. Este documental revisa el último proyecto de creación de la compañía: <http://www.youtube.com/watch?v=a27TT6Fmr8k>

Desde 1997 hasta hoy han incitado una noción de cuerpo, movimiento y gesto que reflexiona sobre las posibilidades expresivas de la danza en contextos de exclusión, y a su vez han conformado posibilidades profesionales alternativas.

La compañía se ha presentado en diversos festivales internacionales y desde 2006 sus miembros han sido titulados como licenciados en Danza y Educación por la fundación y la Universidad de Antioquia.

En una línea similar de formación y de educación artística para la paz se encuentran los trabajos de la Corporación Eleusis y de la Fundación Equilibrio, iniciativas que surgen de alternativas de empoderamiento de diversos artistas y ciudadanos miembros de comu-

nidades en exclusión. La Corporación Eleusis, conformada en 2006, ha concentrado su acción artística y mediática en el sur de Bogotá, desde las localidades de Ciudad Bolívar y Usme. Su plataforma se centra en desarrollar talleres de uso de medios artísticos (audiovisuales y performativos) orientados a la formación de jóvenes en derechos humanos y el reclamo de modos de resolución de conflictos en comunidades fuertemente imbuidas en el terror paramilitar.

Plataformas como Circuito Sur y la Revista Surgente¹⁴ convocan a manifestaciones juveniles y creativas que fortalezcan lazos de solidaridad entre organizaciones juveniles y mecanismos de protesta. La Corporación Eleusis¹⁵ está conformada por artistas, sociólogos, antropólogos y activistas provenientes del sur de Bogotá con el apoyo de ONG nacionales e internacionales.

La Fundación Equilibrio¹⁶, conformada en 2006, articula un proceso de empoderamiento y gestión de conflictos. La fundación consta de un grupo interdisciplinar de economistas, antropólogos y artistas

14 Los dispositivos desarrollados por Eleusis pueden consultarse en <http://circuitosur.org/> y en <http://www.surgente.com/>

15 La corporación tiene antecedentes muy importantes en el trabajo de Jaime Barragán con el proceso performativo Proyecto Nido (2000-2006) y las plataformas mediáticas de Alejandro Araque (<http://www.alejandroraque.com/aablog/>)

16 Manuel Romero es uno de los artistas que configura el proceso de Equilibrio. Ha expuesto en diversas muestras nacionales, conjugando en su obra modos políticos y performativos de habitar la ciudad. Para conocer más de la Fundación Equilibrio se puede ver: <http://www.fundacionequilibrio.org/>

que han construido un método de trabajo con comunidades rurales de Colombia.



El equipo realiza proyectos de resolución de conflictos, mecanismos de producción agrícola y gestión de derechos, en que los modos performativos y audiovisuales permiten generar experiencia, documentales y diálogos en contextos como fortalecimiento de iniciativas comunitarias.

Uno de los dispositivos de la fundación es el restaurante Mini-Mal en la zona de Chapinero de Bogotá. Mini-Mal significa el menor mal posible y está en referencia con la tendencia artística norteamericana, incluso juega con ella, en busca de generar, a través de comida fusión colombiana, una experiencia de sabores en los visitantes, comercializar productos alternativos a base de reciclaje y, a la vez, una plataforma económica digna para productores agrícolas.

Estas fundaciones y organizaciones no gubernamentales innovaron en un modelo pedagógico, de gestión cultural y de derechos humanos al orientar a sujetos pertenecientes a comunidades en exclusión a desarrollar por sí mismos la práctica artística según

orientaciones de profesionales interdisciplinarios, oponiéndose a la idea instalada de que los procesos de creación fueran realizados por artistas exclusivamente en relación con estas circunstancias sociales.

Un centro cultural

Esta postura también ha sido el eje orientador del Centro de Desarrollo Cultural de Moravia (CDCM) en Medellín, con la dirección de Carlos Uribe (1964). Apoyado por la Alcaldía Mayor de Medellín y la Caja de Compensación Comfenalco, el Centro busca generar iniciativas culturales propias y endógenas en la comunidad del barrio Moravia. La idea del CDCM se articula con una iniciativa de orden público para la recuperación urbana del barrio Moravia en la comuna 4-Aranjuez, al centro-norte de Medellín. El barrio fue construido sin planeación sobre el botadero de basura de la ciudad y es habitado por desplazados y comunidades excluidas desde la década de 1960; en su historia se enuncian migraciones, desplazamiento y conflicto armado. Para este caso, la administración pública intenta integrar la zona a la oferta cultural y social de la ciudad, en una perspectiva muy diferente a la propuesta de la administración bogotana con respecto al barrio Santa Inés; esta iniciativa enmarca la creación del CDCM.

Como acción artística inaugural de Centro, también con el apoyo del Centro Colombo-Americano de Medellín, se desarrolló el proceso curatorial In Situ-Ex Situ: Prácticas Artísticas con Comunidad (2008-2010)¹⁷ co-curada por Fernando Escobar (1973), Juan Alberto Gaviria y Carlos Uribe.



Este proceso es relevante por el objetivo que traza al vincular una política pública con dinámicas de creación con comunidad, donde la curaduría se comprende como un ejercicio de construir las condiciones de posibilidad institucional y discursiva para la creación de los artistas y sus procesos.

In Situ-Ex Situ es una de las primeras curadurías en Colombia que trabajan directamente con una comunidad y sus problemáticas, su realidad, como recurso de procesos de creación y planeación de incidencia. Tres tesis impulsaron la iniciativa: (1) documentar y elaborar procesos de creación y de la memoria, poniendo en cuestión el desarrollo de políticas públicas sociales y el desarrollo urbano de Medellín; (2) generar un vínculo entre arte y comunidad, donde lo social no es el moti-

vo del trabajo sino el lugar, el vínculo y el público del proceso, y (3) reestructurar la mirada sobre el barrio Moravia.

La selección de artistas se realizó por invitación y por una convocatoria nacional, dentro de la cual se encontraban Graciela Duarte (1958) y Manuel Santana (1960), quienes desde 1997 han desarrollado trabajos colectivos de manera autónoma a las instituciones del arte, potenciando estrategias de expresión, reflexión de los ámbitos laborales y revisión de la naturaleza urbana en procesos como Ku: ¿Usted qué piensa? (1997) y Echando Lápiz (2000-2009); Liliana Angulo (1974), quien ha trabajado sobre la construcción visual y mediática del estereotipo de negro, yuxtaponiendo las historias locales de migraciones y una crítica irónica a los procesos de desigualdad; y Alejandro Araque (1976), quien concibe plataformas mediáticas e interfaces de internet para documentar, comunicar y activar reflexiones culturales dentro de los movimientos juveniles y sus expresiones (musicales, sobre todo).

La mayoría de artistas vinculados al proceso In Situ-Ex Situ tienen amplia experiencia en trabajo con comunidades y en generar procesos, aunque en la plataforma general se mantuvo cada dinámica circunscrita sobre sí misma y sus propios modos, sin permear el sentido general de

¹⁷ La revisión completa de la iniciativa puede revisarse en el catálogo en <http://www.exsituinsitumoravia.com> y en los audiovisuales de los procesos <http://www.youtube.com/watch?v=4hDPA9jrp14&feature=related>

la curaduría, más bien respondiendo a él con la categoría de autoría (cada artista se denominó vinculante y cada proceso manifiesta subterráneamente que el CDMC hace presencia en la vida cotidiana). Cada proceso se expuso en el Centro a partir del título del artista que lo concibió y según el régimen de registro de obra: textos donde se describe la actividad realizada con la comunidad y su historia; fotografías de los encuentros con la comunidad, los espacios del barrio, los montajes y los eventos de presentación pública; maquetas, dibujos y planos de montaje; un periódico para uso del barrio llamado ¿Qué pasa?; una plataforma web y un disco compacto para divulgación de los grupos de músicos y algunos conciertos públicos.



Aunque esta iniciativa es una de las primeras revisiones de los modos artísticos de movilización de la vida social, conjugando la posibilidad de ingeniar nuevos actos de creación fuera de contextos institucionales o normativos del campo del arte (en eso brillan como referentes importantes las condiciones de posibilidad para configurar comunidades experimentales por parte de los curadores y el Centro mismo)

Es una reunión de procesos de artistas con comunidad desde un enfoque curatorial que difícilmente se orientan por un objetivo común, así los configure la misma coyuntura urbana y social. In situ-Ex situ es un ejemplo de la difícil articulación discursiva de la crítica y la curaduría por entender lo que se hace tanto como arte, como con la comunidad de la Comuna Anjúrez. Esto se denota en el universo de calificativos a los que se determina la acción en el catálogo del proceso (desde política cultural, activismo, crítica cultural, arte relacional, etc.). Verbalizar lo que se hace se enmarca, entonces, como una serie amplia de conceptos, descripciones y límites de la responsabilidad social del artista, el curador y el Centro, que se articulan desde lo personal de quien enuncia sin pasar transversalmente por la configuración del proyecto colectivo (aunque todos lo constituyan). Aun así, In Situ-Ex Situ es, tal vez, el primer laboratorio artístico en Colombia donde explícitamente se convoca a asumir los retos éticos, metodológicos y políticos de vincular el arte a la vida de comunidades excluidas. Sus reflexiones son una potente crítica a los mecanismos políticos de la Cultura de la Paz y de las intervenciones de las organizaciones no gubernamentales.

Hacer Arte/Hacer Vida

En la revisión de las prácticas que he discutido encuentro que los artistas y gestores actúan en referencia a la construcción de una subjetividad en las comunidades y

coyunturas particulares en las que inciden. Una subjetividad en respuesta a la que configura el terror circunscrito al lugar en que se encuentra la comunidad. En la revisión e identificación de estas prácticas artísticas aparece como imperativo, para las relaciones posibles de construir con las comunidades, actuar sobre las coordenadas que conforman posibilidades de incidir sobre la violencia generalizada: (1) acciones contra el silencio colectivo y los mecanismos individuales y fragmentados de adaptación al conflicto (la actitud de los individuos a no ver y no saber nada de lo que sucede en su comunidad); (2) activar los espacios públicos, no como escenografías del terror, sino como instancias que demarcan otras experiencias colectivas; (3) generar corporaciones comunitarias con legitimidad que se articulen con la construcción de derechos humanos, empoderamiento de proyectos colectivos e interlocución para la negociación de conflictos (no necesariamente los provistos por la violencia sino también aquellos conflictos domésticos o íntimos); (4) construcción de relatos que se articulan como historias particulares y locales que recrean lazos de solidaridad y sociabilidad. Estos imperativos, como principios de acción más no como ecuación que producen procesos de lo social, se demarcan en la extensa discusión por la memoria y la realidad, que recalca como axioma la gran mayoría de prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales

en Colombia (estas dos categorías se usan reiterativamente en los títulos, descriptores de las prácticas y discursos de los actos).

De manera transversal, este es un hacer arte para hacer vida. Una reconfiguración y potenciación de enunciaciones colectivas que replantean, al evidenciar o develar, las energías que potencian la vida.

.....

Considero que estos procesos no se dirigen a mitigar circunstancias de violencia ni a oponerse al inmenso aparato político/militar que la sostiene, sino que, de manera microscópica, así sea financiada y avalada por una política institucional, recalca la responsabilidad imaginaria y sensible del conocimiento de los signos que manejan los artistas para que atraviese el terror.

Comprender, discutir, posibilitar y activar estos procesos sigue siendo tarea ardua. La respuestas a las preguntas ¿qué entendemos por la relación entre arte y comunidad? y ¿cómo comprendemos los procesos de creación cuando estos se conciben en términos de la inserción en comunidades específicas? requiere

que configuremos procesos de investigación, discusiones éticas y ejercicios generosos de crítica. Aún nos falta poder desarrollar la pregunta de método y generar mecanismos colectivos de activación de la memoria de la experiencia que haga el devenir de los actos procesos de significación vivos en las comunidades en que se desarrollan. Preguntarse hoy por la relación Arte-Sociedad requiere, más que nunca, de fuerzas colectivas en Colombia.



David Gutiérrez Castañeda

(Bogotá). Doctor y Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia. Profesor Investigador de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM. Investiga prácticas artísticas y procesos comunitarios en América Latina.

david.gutierrezc@enesmorelia.unam.mx



DAFNE

*Zoitsa
Noriega Silva*

DAFNE



Apolo y Dafne, Gian Lorenzo Bernini



DAFNE



DAFNE es un proyecto con el cual me he embarcado en un viaje sin retorno. Se escribió dos años después de la muerte de Rosa Elvira Cely, y fue realizado gracias a los apoyos de investigación creación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Para abordar el problema de la construcción de memoria dentro de la práctica artística, y a través de este proceso de creación en el campo específico de la performance y las artes vivas, me permitiré la descripción de algunos de sus componentes y momentos de desarrollo. La intención de este texto será dar cuenta de un flujo de informaciones y sensaciones que pasan a través de los cuerpos, gracias a la posibilidad de re vivir las historias que nos conciernen como comunidad, para configurar así la memoria como una potencia activa y el pasado como un fenómeno transmutable.

El mito

El mito de Apolo y Dafne narra la persecución que el dios griego emprende contra la ninfa, una dríade o ninfa de los árboles, tras haber sido flechado por “la locura del amor”; Dafne, por su parte, no desea la unión con Apolo, por lo que en medio de la desenfrenada huida invoca a su padre, el río Peneo, para rogarle que la salve; al escucharla, Peneo resuelve una suerte de momificación para su hija, decide transformarla en árbol de laurel. La narración original¹⁸ finaliza con una inesperada acción por parte de Apolo, quien no se resigna, y arrancando una de sus ramas profiere que en adelante estas serán el símbolo de su victoria.

[...] *Entonces la piel de la ninfa comienza a volverse costura, se le entumescen los músculos, se le contraen las piernas tornándose una sola extremidad, le salen ramas de la boca, su lengua y garganta se solidifican, brotan hojas y capullos de su pelo, sus brazos se arrancan y caen desde los hombros, sus pies se transforman en raíces que se enganchan profundo a la tierra, los senos se le sumergen entre las costillas, las costillas se cierran en su pecho comprimiendo los pulmones, los bronquios se secan, las astillas sellan sus*

párpados, las vetas aplastan sus labios, el rostro de Dafne desaparece tras varias capas de corteza.

Esta es la metamorfosis de Dafne, el cuerpo castigado de la ninfa que no quiso entregarse. No hay voz, no hay movimiento. Él, sin embargo, abraza el árbol y le susurra que aun así, quieta y silente, en adelante será la insignia de su victoria.

Silencio, quietud. Ellos se coronan con las hojas del laurel.¹⁹

En la tradición clásica griega, las ninfas son personificaciones femeninas de las distintas fuerzas de la naturaleza, y en numerosos mitos estas son capturadas, casadas y “cazadas” por dioses y faunos; de allí que no sea difícil una interpretación conectada a signos de orden civilizador. En el sustrato de este repertorio mitológico, son esas fuerzas de la vida, representadas en aquella figura femenina, incluida la expresión misma de lo femenino en el cuerpo de la ninfa, lo que debe ser apaciguado, dominado y, o, aniquilado.

¹⁸ Dentro de las diferentes versiones del mito, para el proyecto se ha tomado principalmente aquella consignada en *Las Metamorfosis*, de Ovidio.

¹⁹ Fragmento del informe entregado a la Vicedecanatura de Investigación, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

Durante el proceso de investigación creación, el mito de Dafne y Apolo fue revelando ciertas coincidencias, principalmente espaciales y corporales, con el ataque perpetrado sobre Rosa Elvira; el bosque, el río, la persecución o el acoso, el llamado de auxilio, la profanación del cuerpo y, en general, la violencia acaecida sobre Rosa, detonaron la mayor parte de los elementos que conforman la obra.



El proceso

El desarrollo de este proceso estuvo lleno de extrañezas; el mito como punto de partida y el feminicidio, a través del episodio de Rosa Elvira, como fenómeno sensible de investigación, me llevaron progresivamente a un estado de congelamiento, de parálisis, no solo creativa sino existencial. Mi decisión al abordar las preguntas de DAFNE se originaron desde siempre por un sentir intensamente y en el propio cuerpo el dolor del ataque a Rosa, pero nunca imaginé lo que sería profundizar en ello atravesando el horror no solo de su muerte, sino el de cientos de mujeres, en cada país, cada año, a lo largo y ancho del continente. Dado que la experiencia real parecía desbordar a tal grado las posibilidades de un proceder artístico, en cierto punto quise renunciar.

El proyecto estuvo integrado por otros dos artistas invitados, Federico Demmer, músico percusionista y profesor del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, y Jaime Guzmán, artista audiovisual independiente. Gracias a las conversaciones sostenidas con ellos y a una cierta obstinación, después de casi un año de iniciar el proceso finalmente encontramos una salida, nos propusimos realizar un evento con una duración equivalente a la de la trágica noche de Rosa: seis horas estimadas desde el ataque hasta el arribo de la ambulancia, de aquella noche de mayo de 2012. A partir de esta decisión todo el trabajo recobró su sentido. Dicha duración nos aproximaría en escala, aunque fuera en un pequeñísimo grado, a lo padecido por Rosa,

y esta aproximación le dio cierta accesibilidad al hecho artístico sobre la realidad.

El evento, constituido por una instalación-performance, fue realizado por primera vez el 15 de abril de 2016 en el auditorio Ángela Guzmán. Consta de seis lajas de madera con la inscripción en láser de la Ley 1761, ley colombiana de feminicidio Rosa Elvira Cely; tres videos proyectados

en tres superficies diferentes, con imágenes relativas al mito de Dafne y al lugar preciso en el Parque Nacional donde Rosa sufrió el ataque; cuatro piezas sonoras interpretadas en vivo por Federico Demmer a lo largo de las seis horas de duración, y una cama de hojas de laurel sobre la que permanezco acostada, boca abajo, también durante estas seis horas.

Las fuerzas actuantes

La instalación de cada uno de los elementos en el espacio permite la libre circulación del público, es decir, este puede caminar o permanecer en cualquier lugar, por el tiempo que desee.²⁰

Dado que en la acción permanezco en una posición que me impide ver lo que sucede en el espacio, existe un gran trozo de DAFNE que solo conozco a través de los relatos de quienes han asistido como espectadores. Algunos han permanecido unos minutos, otros algunas horas y, sobrepasando nuestras expectativas, varios han acompa-

ñado el evento de inicio a fin. Cada una de estas formas de participación asociada al tiempo de permanencia está relacionada con la percepción de la obra misma; quienes duran más, no solo tienen un conocimiento mayor de los elementos que componen la pieza, sino que en esa misma proporción se entregan a la posibilidad de ser transformados por la obra. El tiempo es una de las mayores fuerzas que condicionan nuestra experiencia, durar en el tiempo concede el medio para observar mejor las cosas, pero también para ser tocados por la convivencia con dichas “cosas”.

²⁰ Además de esta presentación, la totalidad de la obra solo se realizó por segunda vez el 11 de abril de 2017 en Mapa Teatro, en el marco de la Plataforma Internacional de Artes Vivas Pliegues y Despliegues. Las lajas de madera con la ley 1761 y uno de los videos de DAFNE, fueron instalados en el Museo de Bogotá, entre noviembre de 2016 y marzo de 2017, en el marco de la Exposición Paisaje en Obra.

Las palabras que recibimos después del evento, esta forma apartir de participación no prevista y no controlada,²¹ en relación con el tiempo pero también con el espacio y los elementos presentes en la obra, detonaron un desborde del rol de espectador en los asistentes. Entre las tres de la tarde y las nueve de la noche, estos no espectadores quisieron, sobre todo, acompañar a Rosa; reunidos muy cerca de ella, por breves o largos periodos de tiempo, sentados, acostados o de pie, quisieron protegerla del frío, quisieron susurrarle, quisieron animarla, quisieron tener con ella el gesto de dulzura y consuelo que no tuvo ese 24 de mayo.

Dado que también habíamos dispuesto una mesita con aromática y café, la gente de vez en cuando salía con su pocillo a charlar fuera del espacio y luego entraba de nuevo en actitud solemne, a acompañarla y acompañarse en silencio; lo que ocurrió de manera espontánea durante esas seis horas fue un acontecimiento con una energía similar a la de una sala de velación, donde el cuerpo de todos estaba volcado a resistir y acompañar, para darle a ella-a mí, a todos, la fuerza necesaria para hacer el tránsito.

21 Por lo general, en el acto artístico performativo se hace imposible prever el comportamiento de los espectadores; esto, la incertidumbre respecto a lo que acontecerá, forma parte esencial de dicha forma de producción poética.

22 Algunos asistentes tuvieron oportunidad de conocer por primera vez la legislación contra el feminicidio, Ley 1761 del 6 de julio de 2015, a través de las piezas de madera que forman parte de la obra. Mediante las conversaciones originadas espontáneamente dentro de la performance, algunos asistentes expresaron informaciones y reflexiones respecto a este tipo de violencia.

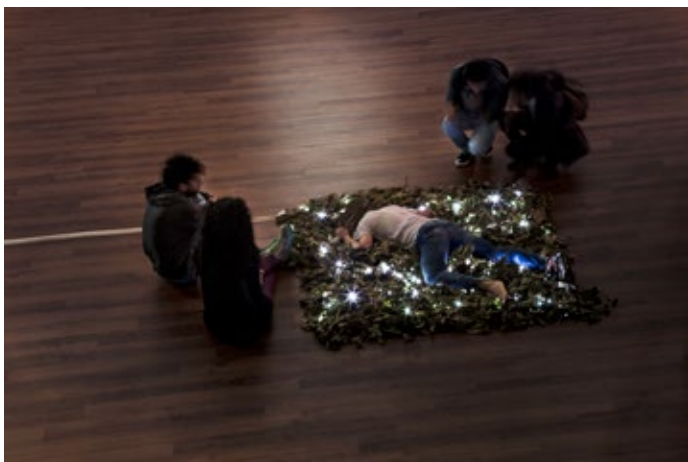
23 Performativo.

De algún modo, no calculado, se crearon entonces unos componentes de afecto relacionados con la posibilidad de agrupar y restablecer: Convocando a una comunidad y retornando, o volviendo a construir un episodio de gran dolor mediante la disposición de ciertas cosas de una cierta manera, las personas asistentes tuvieron la oportunidad de reparar, tanto en su acepción de advertir como de compensar, simbólicamente, aquel daño acontecido sobre Rosa y sobre otras mujeres. A través de acciones como acompañar, proteger, calentar, cuidar, e incluso conocer,²² estos asumieron un rol actuante,²³ viviendo el suceso, pasado y presente, desde un lugar activo.

La performance como campo artístico y dentro de su dimensión ritual, tiene la potencia de transformarnos, es decir, de generar las condiciones para poner de relieve un estado de cosas que necesita transmutarse y, mediante la invocación de ciertas fuerzas, que pueden ser naturales, materiales, espaciales, temporales, poéticas, simbólicas y, o,

conceptuales, generar un cambio. Si bien en ocasiones esta permutación puede ser leve, de índole inmaterial, difusa y efímera, ocurre inexorablemente en la experiencia, por lo tanto acontece en realidad, acontece en nuestros cuerpos.

Este proyecto, que tras su primera presentación ha continuado desarrollándose, tiene la intención de recordar a Rosa en nosotros mismos, de retribuir a sus dolientes más cercanos, y de unirse a las acciones que otras y otros han llevado a cabo para visibilizar las preocupaciones cada vez más apremiantes de las mujeres en nuestro país. Es fundamentalmente un gesto que, a través de su proceso, ha configurado un compromiso de lucha y cuidado hacia una causa profundamente anhelada y profundamente justa.



Zoitsa Noriega Silva

(Bogotá). Artista interdisciplinar y profesora de la Universidad Nacional de Colombia. Maestra Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas y el Pregrado en Artes Plásticas en la misma universidad. Desarrolló su formación en Danza Contemporánea con la Compañía DANZA COMÚN y el Instituto Universitario de Danza de Venezuela.

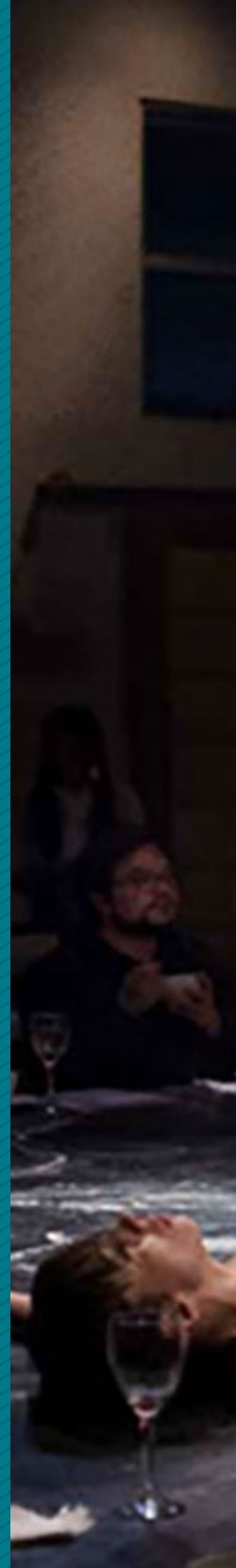
zcnoriegas@unal.edu.co



De incendios y testimonios: El teatro como espacio de memoria

*José Luis
Mondragón Garavito*

*María Jennifer
Novoa Álvarez*







De incendios y testimonios: El teatro como espacio de memoria

La cultura y las artes tienen unas herramientas que la política, la academia y otros ámbitos de trabajo no tienen. Tiene su forma poética, de no decir las cosas de forma directa, del devenir a través de las emociones. Es algo que tal vez otros ámbitos no pueden lograr y se debe pensar paralelo a los procesos políticos, científicos y académicos.

Katja Kessing (Goethe Institut, abril 2017)²⁴.

Al yuxtaponer memoria y género se entrelazan inquietudes formuladas desde la academia y la implementación de acciones en ambos conceptos: la primera en tanto mecanismo para el manejo individual y colectivo del pasado (reconocimiento) y el presente (asimilación) frente a hechos de violencia, y al segundo en tanto categoría de análisis con carácter político que problematiza, en particular, las formas de hacer historia. En cuanto a la construcción de memoria, se plantean cuestiones sobre el espacio y el momento para llevarla a cabo, las voces que ha de tenerse en cuenta, el registro en que esta

llega a ser expresada y el objetivo de este proceso en contextos judiciales y en aquellos no formales (Centro Nacional de Memoria Histórica y University of British Columbia, 2013).

El debate en torno a estas inquietudes se agudiza a la vez que se enriquece al incorporar la distinción resultante del género (entre otras diversidades a tener en cuenta), pues si bien la violencia puede impactar de manera contundente poblaciones enteras, las mujeres comparten episodios, mecanismos de vulneración, recuerdos y prácti-

²⁴ Tomado el 06 de mayo de 2017 de la entrevista a Katja Kessing, publicada por La Silla Vacía en: <http://lasilla-vacia.com/silla-llena/red-lider/historia/experimentasur-para-exponer-temas-tabu-60476>

cas frente a los hechos, diferentes a aquellos en los que pueden coincidir los hombres.

En el teatro, la interacción entre memoria y género se concreta en el proceso de construcción de testimonios colectivos, donde las personas (artistas y público) entran a formar parte en la reconstrucción de la historia, aun sin ser protagonistas del hecho violento. De este modo, llegan a interpretar tanto los hechos como a quienes estuvieron involucrados y, así mismo, a constituirse desde la memoria en otro interlocutor de la forma de asimilación de la violencia y de la transformación de sus fundamentos.

En el presente ensayo analizamos la forma en que la obra *Banquete antropofágico*, del Teatro Varasanta, aborda algunas de las cuestiones. En esta representación, tres actrices y tres actores entrelazan sus vivencias personales con diferentes expresiones de violencia, mientras que el público se incorpora al escenario evidenciando su rol marginal en el momento de los hechos, pero recibiendo simultáneamente la posibilidad de interacción en el proceso de memoria y la responsabilidad que implica su indiferencia. En ese sentido, hablaremos de la construcción narrativa y la puesta en escena junto al público -entre el cual nos incluimos- para analizar el aporte de la obra en la construcción de memorias. Allí, las voces, el momento y las diferencias en la asimilación de las vio-

lencias se manifiestan desde una manera propia del arte, en general, y del teatro, en particular.

La producción de los incendios

La obra parte de dos textos representativos del teatro universal: *Las tres hermanas*, de Antón Chejov, y *Tito Andrónico*, de William Shakespeare. Sin embargo, el montaje no es propiamente una representación de estas dos propuestas dramáticas, sino más bien una reacción personal y colectiva a ellas por parte de los integrantes del grupo. Así, la escenografía propone una división inicial donde los actores y las actrices se encuentran en los extremos opuestos de una gran mesa, separados por una cortina transparente.

La interacción del público comienza desde el momento mismo de entrada a la sala, ya que los actores y las actrices nos dan la bienvenida a su banquete. Una vez los espectadores nos encontramos sentados alrededor de la mesa, las actrices y los actores suben y dan apertura con una interpretación de Guantanamo. A partir de allí, vemos alternarse en esta primera parte las escenas de uno y otro lado de la mesa, que introducen al espectador en dos caras de la violencia: de un lado, tres hermanas burguesas cuentan sus problemas familiares y amorosos tras la muerte de su padre, y del otro, tres militares traman una conspiración para tomarse el poder.



Fuente: <http://www.teatromayor.org/noticia/todo-un-festin-resultado-ser-el-banquete-antropofagico>

Ambas historias se desarrollan paralelamente, hasta que un incendio cambia las vidas de los personajes a cada lado.

Este incendio es representado en escena por el testimonio de una mujer víctima de la violencia en el contexto del conflicto armado colombiano, que rompe el hilo narrativo que hasta entonces lleva la obra.

La mujer, que cuenta cómo fue violada por los integrantes de un grupo paramilitar, da lugar a que cada protagonista narre su propio incendio. Esto establece un vínculo entre la violencia personal de quienes actúan y la de aquellos a quienes representan, reflejando la manera en que la lectura y la apropiación del pasado se condicionan por referentes sociales que afectan el presente y el futuro en el ámbito individual y colectivo (CNRR, 2011) (Troncoso et al., 2015). Tales referentes abarcan desde los roles de género hasta maneras de interpretar hechos y sus razones o explicaciones; la construcción de memoria es afectada por ellos al tiempo que incide positiva o negativamente en su perpetuación y en la definición de relaciones de género y de imaginarios sociales (Troncoso et al., 2015).

Así, un actor escupe su propio incendio, declarándose “heredero del miedo y la violencia”, mientras que otro pide perdón por sus acciones cuando prestó servicio en la policía nacional y al mismo tiempo le lee una carta a su padre ausente, y una actriz habla de su miedo al sexo, mientras que otra se lamenta de no “haber sido más puta”. Dos elementos pueden resaltarse de estas manifestaciones: primero, en oposición a los hallazgos de la CNRR (2011) sobre las diferencias de género en la forma de afrontar el trauma, estas mujeres rememoran ciertas situaciones propias y no en referencia a otros (hermanos, padres, hijas). Segundo, desde aquí puede observarse cómo la violencia en Colombia se expresa de dos mane-

ras, asociadas a los roles de género que se han venido vislumbrando: una violencia simbólica hacia y entre las mujeres y una violencia explícita hacia y entre los hombres.

El tercer testimonio de las mujeres viene de una actriz que se niega a aceptar la violencia: metida en una tina como una niña, se refugia en un micrófono para denunciar la violencia en todas sus formas: “Lo mataron por marica, lo mataron porque dio papaya, lo mataron porque ajá, lo mataron porque sí, en este país la gente mata y come del muerto”. Este testimonio, al igual que el de sus compañeras, rompe con formas tradicionales, pues contrasta con el supuesto de entender a las mujeres como sujetas pasivas, lo que justifica el silenciamiento de su voz pública (CNRR, 2011); en esta obra, sus vidas cotidianas y su contexto son denunciados por ellas mismas.

La repercusión de los testimonios

Paralelamente a los hechos en escena, a los espectadores se nos ha proporcionado una serie de alimentos y bebidas, entre los se cuentan un caldo, una copa de aguardiente y una masa de lentejas que es servida mientras en escena se proyecta la imagen de un cuerpo en descomposición, arrastrado por el río.



Fuente: <http://www.bogota.gov.co/agenda-cultural-bogota/teatro/Teatro-Varasanta-Banquete-antropof%C3%A1gico>

La obra tiene su punto álgido cuando todos los tipos de violencia convergen en una escena donde las mujeres cambian su vestuario con los hombres, mientras los someten a los vejámenes de una violación colectiva.

Aquí es posible plantear un cuestionamiento sobre la inversión en las relaciones de poder, en la que la contestación a la supuesta pasividad de las mujeres, en tanto sujetas excluidas “de derechos y responsabilidades políticas” (CNRR, 2011), logra su clímax en el momento en que las personajes devienen

victimarias. En ese nuevo rol, las mujeres toman la virilidad otorgada a quien ejerce violencia, a la vez que sus víctimas hombres asumen la feminidad tradicionalmente atribuida a las víctimas. Esta última expresión de violencia, que juega con las formas comúnmente asignadas a los roles de género, suscita la pregunta de si este cambio de atuendo perpetúa la idea de que para ejercer violencia la mujer debe asumir un rol masculino o, independientemente del atavío, si todos somos capaces de ejercer y sufrir la violencia en sus diversas formas.



Fuente: <http://www.teatromayor.org/noticia/todo-un-festin-resulto-ser-el-banquete-antropofagico>

La obra termina con unos espectadores que hemos formado parte de este Banquete antropofágico, mientras se apagan las luces y escuchamos unas últimas líneas:

Cuánto odio alimentado a sopas
Cuánta muerte en nutritivas carnes
Cuánto frío en platos birvientes
Cuánta soledad en opíparas comilonas
Cuánto vacío ante platos llenos
Cuánta tristeza almacenada en comedores.

Conclusiones

Con lo expuesto hasta ahora es posible observar que lo que se representa en los diversos momentos de la obra no es un argumento lógico respecto a la violencia de género, sino una expresión poética que tiene como fuentes paradigmas tradicionales y experiencias personales. Es esta expresión no racional de la violencia la que finalmente se puede transmitir en un estadio de alguna manera previo al proceso consciente que vive el público, ya que se sitúa antes de su intelectualización. Y es esta la posibilidad que ofrece el teatro, como expresión artística de un lenguaje oral y visual, de interactuar (tanto actores como espectadores) en la construcción de una memoria pre-racional, donde se espera que la persona no pueda evadir el confrontar su complicidad -en el grado que sea- frente a la violencia; una complicidad que resulta de la indiferencia usual hacia las víctimas, pero que se atenúa por una compasión traducible en victimización. En resumen, la obra pone de manifiesto la disonancia entre la complicidad y la compasión del espectador.

El conjunto de participantes en el 'banquete' edifica la memoria modificando el trauma y los recuerdos individuales mediante el lenguaje particular allí empleado (Alonso Valero, s.f.), y, después del silencio que se suele extender terminada la función, las reacciones son muy variadas. Algunas veces, una persona tiene la iniciativa de participar después de la obra, evocando su propio testimonio, comunicando y poniendo en la escena su propio incendio.

Al haber asistido a un evento donde se encuentran muchas formas de violencia, abstractas y concretas, personales y colectivas, ajenas y propias, las personas tienen la posibilidad o, más bien, la imperiosidad de identificarse con alguna de esas formas representadas por actrices y actores, trascendiendo las asignaciones normativas de género. Este es un efecto particular del involucramiento del público en los testimonios representados, el cual lleva hacia uno de los principales objetivos de la memoria, a saber, las garantías de no repetición. La tensión entre complicidad y compasión de la que se habló empuja al espectador a asumir una mayor responsabilidad frente al ejercicio y la interpretación de la violencia, en general, y de la violencia generizada, en particular.



Referencias

Alonso Valero, Encarna. S.f. “Haciendo memoria, construyendo género: literatura, mujeres y guerras”. Universidad de Granada. Recuperado el 01 de mayo de: <http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=naeh>

Centro Nacional de Memoria Histórica y University of British Columbia. 2013. Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

CNRR-Grupo de Memoria Histórica. 2011. La memoria histórica desde la perspectiva de género, conceptos y herramientas. Bogotá: Pro-Offset Editorial S. A.

Troncoso Pérez, Lelya Elena, y Piper Shafir, Isabel. 2015. “Género y memoria: articulaciones críticas y feministas”. *Athenea Digital*, 15(1): 65-90.



José Luis Mondragón Garavito

Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia, candidato a Magíster en Construcción de Paz de la Universidad de los Andes.

jolmondragonga@unal.edu.co

María Jennifer Novoa Álvarez

Economista y Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, profesional y socia fundadora de la Fundación Redes de Alternativas Sociales.

mjnovooaa@unal.edu.co

0

2

EJE-02

Violencias Múltiples

Recordar y relatar la violencia sexual:
el género como categoría de análisis
necesaria en las Comisiones de la Verdad.

.....

El retorno de las Travestis: reflexiones
sobre la construcción de memoria histórica
de la población trans como víctima del
conflicto armado.

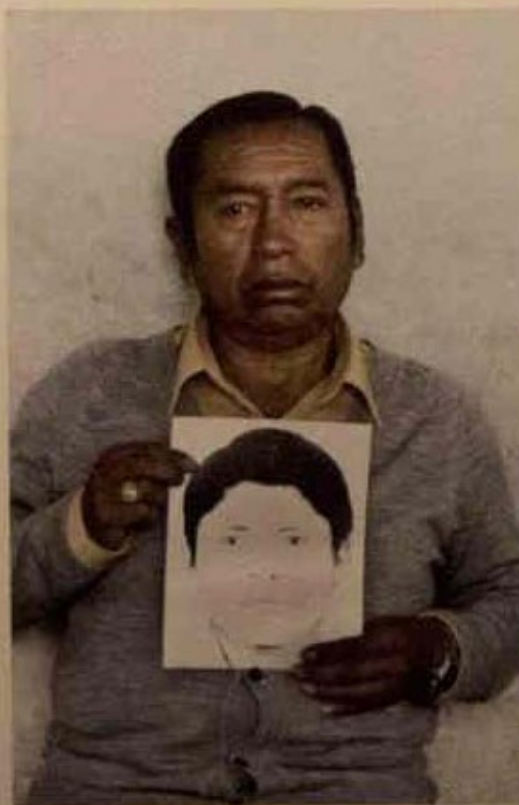
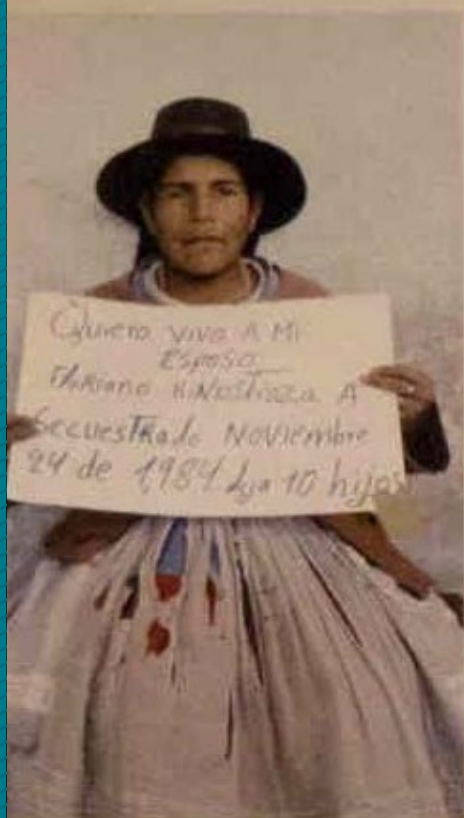
.....

El relato de “Amparo”, o de mujeres
olvidadas, no contadas por la historia y
retratadas por el cine.



Recordar y relatar
la violencia sexual:
el género como categoría
de análisis necesaria en las
Comisiones de la Verdad.

*Yvonne Rocío
Márquez Muñoz*





Recordar y relatar la violencia sexual: el género como categoría de análisis necesaria en las Comisiones de la Verdad.

Los contextos de transición implican múltiples retos, entre ellos, adecuarse tanto a los desafíos que supone la superación normativa de estados de conflicto y la aplicación de mecanismos y procedimientos judiciales que respondan a estos, como el deber de memoria sobre las violaciones masivas de derechos humanos. Este último entendido desde una doble acepción: como derecho individual y

comunitario, con el objetivo de preservación de la memoria colectiva, y como deber estatal²⁵ asociado a la garantía de no repetición.²⁶

Colombia se prepara para atravesar su propio camino en la construcción colectiva de memoria, a través de la “Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y no Repetición”. Afron-

25 Ley 1448 de 2011. Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. “Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones”:

“Artículo 143. Del deber de memoria del Estado. El deber de memoria del Estado se traduce en propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones, tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto.

“Parágrafo. En ningún caso las instituciones del Estado podrán impulsar o promover ejercicios orientados a la construcción de una historia o verdad oficial que niegue, vulnere o restrinja los principios constitucionales de pluralidad, participación y solidaridad y los derechos de libertad de expresión y pensamiento. Se respetará también la prohibición de censura consagrada en la Carta Política”.

26 Ley 1448 de 2011. “Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. “Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones:

“Artículo 149. Garantías de no repetición. El Estado colombiano adoptará, entre otras, las siguientes garantías de no repetición: (...)

haremos el desafío de escuchar y narrar las diversas formas de violencia acontecidas durante más de cincuenta años de conflicto, en particular una práctica que ha permanecido de forma sistemática,²⁷ y configura una de las formas de violencia más extendida y arraigada en nuestro conflicto: la violencia sexual.²⁸

Como señala Arón Cohen citando a Pierre Vilar: “La historia (materia) también «está hecha de lo que algunos querrían olvidar y de lo que otros no pueden olvidar»”;²⁹ esas vivencias son denominadas por algunos académicos como “traumas” y pueden ser definidos como la vivencia de una experiencia “fuera del rango normal de la experiencia humana”.³⁰



Los traumas tienen la capacidad de afectar individuos, pero también generan “un impacto desestructurante sobre los grupos sociales”,³¹ que produce un

clima emocional en las sociedades y un cambio de su perspectiva sobre el mundo,³² sus relaciones sociales, y entre estas sus relaciones de género.

En el caso de la violencia sexual, las víctimas de estas conductas experimentan estos traumas desde una doble vía, ya que no solo son agredidas por los ejecutores materiales de las conductas, sino por un desarrollo estructural, cimentado desde la concepción de derecho y ser, hasta la institucionalidad y el Estado, que permite, acepta y normaliza estas formas de violencia y sus finalidades. Por esta misma razón, el estudio de su ocurrencia debe apuntar al esclarecimiento de “los factores estructurales vinculados con el hecho de que la violencia sexual es una manifestación de la violencia y la discriminación estructural de género”.³³

Por esta razón, en la narración de los hechos de violencia sexual es “absolutamente necesario que esa representación se haga de manera efectiva, convincente y contundente

b. La verificación de los hechos y la difusión pública y completa de la verdad, en la medida en que no provoque más daños innecesarios a la víctima, los testigos u otras personas, ni cree un peligro para su seguridad; (...) “

27 Corte Constitucional, Auto 092 de 2008.

28 El término violencia sexual agrupa todas las conductas que atentan contra la libertad, integridad y formación sexuales.

29 Cohen, Arón. “Historia y memoria colectiva”. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 2012.

30 Ortega Martínez, Francisco. “Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio”, Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales CES, 2011. Pág. 26.

31 Ortega Martínez, Francisco. “Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio”, Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales CES, 2011. Pág. 28.

32 *Op. Cit.* Pág. 30.

33 Corte Constitucional, Auto 009 de 2013.

ante un grupo significativo de la población respectiva”,³⁴ por cuanto la memoria colectiva funciona “como un espacio de negociación entre los diversos intereses que hacen parte de una sociedad determinada y por medio de la cual se instituye la hegemonía”.³⁵ Por lo tanto, en el rango de representaciones de memoria que tendrán esta clase de violencias, también se estarán develando patrones más profundos sobre el contenido, finalidad y contextos de comisión de estos hechos que apuntaban a diversas finalidades políticas, sociales y culturales.

Variados son los ejemplos en el vecindario sobre la construcción de memoria en torno a hechos de violencia sexual, pero uno en particular destaca por la incorporación del género como categoría de análisis y su impacto en la recordación de estas formas de violencia: la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú³⁶ (CVR).

El trabajo adelantado por la CVR demuestra cómo la inclusión transversal del enfoque diferencial y de género en el análisis de las causas, violaciones a los derechos humanos y propuestas de reparación permite elevar las estructuras y finalidades de las formas de violencia en las estructuras sociales; de hecho,

esta fue la primera comisión de la verdad “en el mundo en contemplar una perspectiva de género desde el inicio de su trabajo”,³⁷

que aparece como un valioso ejemplo para la documentación de la violencia sexual desde los factores que (i) antecedieron y facilitaron su ocurrencia, (ii) conflu-

34 Ortega Martínez, Francisco. “Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio”, Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales CES, 2011.

35 *Op. Cit.* Pág. 44.

36 La Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú fue creada en junio de 2001 por el presidente provisional Valentín Paniagua mediante Decreto Supremo N° 065-2001-PCM, y tuvo como propósito elaborar un informe sobre la violencia armada interna ocurrida en Perú entre los años 1980 y 2000. El documento final, cuatro secciones: (i) el proceso, los hechos y las víctimas, (ii) los factores que hicieron posible la violencia, (iii) las secuelas de la violencia y (iv) recomendaciones de la CVR hacia un compromiso por la reconciliación. La comisión operó mediante sesiones que cubrieron prácticamente todo el territorio nacional afectado por la violencia; también se realizaron visitas y se recogieron testimonios en 129 provincias y 509 distritos del país, que fueron los más afectados por la violencia, con énfasis en las localidades más olvidadas y marginadas.

37 Mantilla, Julissa. “La Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú y la perspectiva de género: principales logros y hallazgos”. *Revista do Instituto Brasileiro de Direitos Humanos*, 2010, vol. 10, no 10.

ieron en su práctica, y (iii) los daños diferenciados y en la vida de relación generados sobre las víctimas.

Si bien la labor de la comisión no estaba diseñada para realizar un análisis jurídico de los hechos de violencia sexual y el mandato inicial se encaminaba “a la investigación de asesinatos, secuestros, desapariciones forzadas, torturas y otras lesiones graves y las violaciones de los derechos colectivos”³⁸ e incluía al final “otros crímenes y graves violaciones contra los derechos de las personas”,³⁹ la implementación del enfoque de género como categoría de análisis, permitió develar estos hechos de forma conjunta, como situación y no como casos aislados.

La incorporación de este enfoque analítico permitió arribar a conclusiones que, sin su uso, hubieran pasado inadvertidas, como la estrecha relación entre la pobreza y la marginalidad con la probabilidad de ser víctima de violencia sexual.⁴⁰ También, el análisis en torno a la existencia de una categoría “mujer” en la sociedad peruana, producto de la construcción de distinciones⁴¹ que antecedieron el conflicto pero que explicaban la existencia de “mujeres privilegiadas por razones de clase y raza ignorando la situación de las mujeres cuya situación social era diferente”^{42,43} situación absolutamente relevante en el contexto peruano, donde “las mujeres sufrieron una triple discriminación: como desplazadas, como mujeres y como indígenas”.⁴⁴

38 Mantilla, Julissa. “La Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú y la perspectiva de género: principales logros y hallazgos”. *Revista do Instituto Brasileiro de Direitos Humanos*, 2010, vol. 10, no 10.

39 *Op. Cit.*

40 *Op. Cit.*

41 Como señala Julissa Mantilla en el caso peruano, la suma de variables y discriminaciones también incidió en la participación de las mujeres en las hostilidades. “El informe demuestra cómo Sendero Luminoso convocaba a mujeres profesionales cuyas expectativas de desarrollo se habían visto frustradas debido a la discriminación racial y de género que debían afrontar”.

42 Viveros, Mara; Gregorio Gil, Carmen. “Sexualidades e interseccionalidad en América Latina, el Caribe y su diáspora”. *Revista de Estudios Sociales*, Universidad de los Andes, 2014.

43 La situación relativa a la victimización de mujeres en especiales condiciones de marginalidad y discriminación, también puede ser analizada desde la mirada propuesta por Chandra Mohanty. Para Mohanty, las mujeres han sido homogeneizadas en un solo grupo que comparte la igualdad que soporta su opresión, convirtiéndolas en un grupo “constituido y coherente, con intereses y deseos idénticos sin importar la clase social, la ubicación o las contradicciones raciales o étnicas”. Sin embargo, existe una división en el interior del mismo, generadora de dos grupos conformados, por un lado, por las mujeres “occidentales” libres, educadas, en control de su cuerpo y sus decisiones y, por el otro, el grupo de mujeres del “tercer mundo”, como conjunto oprimido, con carencias morales, económicas y de interacción social, que las ubican incluso por debajo de las primeras.

44 Mantilla, Julissa. La Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú y la perspectiva de género: principales logros y hallazgos. *Revista do Instituto Brasileiro de Direitos Humanos*, 2010, vol. 10, no 10.



Los mecanismos de justicia transicional tienen el reto particular de recordar y narrar los hechos de violencia sexual desde una perspectiva que reconozca las subjetividades de las víctimas, que permitan un diálogo entre los hechos, las motivaciones y sus consecuencias sobre quienes soportaron de forma directa las conductas y los perjuicios.

El deber ser de la búsqueda de la igualdad material empieza por reconocer la existencia de diversas víctimas, en variados contextos, sin una historia o pasado común. Recordar un hecho traumático, individual y socialmente, implica ubicarlo en una escala valorativa que está atravesada por múltiples factores como raza, género, clase, sexo, entre otras. En el caso particular de la violencia sexual, esta se presenta como producto directo de los sistemas patriarcales basados en la dominación y la discriminación de género, por lo que en su análisis deben ser incluidas variables como marginación social, política y económica sobre las víctimas.⁴⁵

En relación con la temporalidad de estas conductas, no debe incurrirse en el error de considerar los hechos de violencia sexual y los factores estructurales que rodearon su comisión como situaciones pasadas, pues los acontecimientos “en su contundente capacidad para proyectarse a futuros presentes y convertirse en un referente ineludible para la construcción de nuevas legitimidades”;⁴⁶ así las cosas, estos hechos “pasados” cuentan con la característica de estar inacabados, de donde surge “la imperiosa necesidad de las sociedades de arrestar su poligamia y fijarles un sentido”.⁴⁷

Lo anterior, ya que si los hechos de violencia sexual y las circunstancias de su comisión no son traducidos en ejercicios de memoria que fijen sentido y señalen las circunstancias de su comisión, se corre el riesgo de que la violencia cobre un sentido de “pasado continuo”. En palabras de Veena Das, “no es solo el pasado el que tiene un carácter indeterminado. El presente también se convierte en el lugar en el cual los elementos del pasado que fueron rechazados —en el sentido que no fueron integrados en una comprensión estable del pasado— pueden repentinamente asediar el mundo con la misma insistencia y obstinación con que lo real agu-

45 ABColombia. “Colombia: Mujeres, violencia sexual en el conflicto y el proceso de paz”.

46 Ortega Martínez, Francisco. “Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio”, Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales CES, 2011.

47 *Op. Cit.* Pág. 45.

jerea lo simbólico”,⁴⁸ generando, como consecuencia, la existencia de un trauma social e individual presente, lo que se traduciría en “la desaparición de criterios”⁴⁹ en torno a ese hecho social y, más grave aún, que la falta de reconocimiento de la gravedad de los hechos termine con la normalización de su ocurrencia.

La incorporación del género como categoría de análisis en la recordación de los hechos de violencia sexual y en los ejercicios de memoria y narración, permite superar las asociaciones a escenarios de dolor y corporalidad individuales para trascender al estudio de fenómenos más complejos, como las relaciones de género que se despliegan en un determinado grupo social, y que incluso anteceden el evento traumático o permanecen en la sociedad después de su comisión, como estereotipos o prácticas asociadas a la justificación o negación de la violencia sexual como afectación a los derechos de otro ser humano.

48 *Op. Cit.* Pág. 47.

49 “Así pues, un acontecimiento traumático no se define tanto por el final del consenso social ni por la destrucción de la comunidad, sino por la desaparición de criterios”. *Op. Cit.* Pág. 31.



Yvonne Rocío Márquez Muñoz

(Bogotá). Abogada de la Universidad del Rosario. Especialista Ciencias Penales y Criminológicas Universidad Externado de Colombia. Especialista Estudios Feministas y de Género Universidad Nacional de Colombia. Maestranda en Estudios de Género Universidad Nacional de Colombia. Fiscal de la Dirección Especializada contra las Violaciones a los Derechos Humanos FGN.

yrmarquezm@unal.edu.co



El retorno
de las Travestis: reflexiones
sobre la construcción de
memoria histórica de la
población trans como víctima
del conflicto armado.

*Carolina
Medina Giraldo*

*Diego
Castillo Rincón*





El retorno de las Travestis: reflexiones sobre la cosntrucción de memoria histórica de la población Trans como víctima del conflicto armado

Después de más de medio siglo de conflicto armado y en el marco de un proceso de paz, transición y reconciliación entre el Estado colombiano y las FARC-EP, se están generando trabajos de recuperación de memoria, en los que las víctimas -sin distinción de género-, tienen un papel central, y en donde se busca rescatar las formas en las que las comunidades han soportado y afrontado las dinámicas del conflicto desde sus vivencias personales y colectivas -homicidios, desapariciones, violencia sexual, secuestros, desplazamiento forzado y deterioro de las condiciones básicas de vida-. En este sentido, considerar a la comunidad LGTBIQ como víctima del conflicto armado nos plantea el reto de pensar, por un lado, las maneras como estas violencias relacionadas con el conflicto armado operan de manera específica y diferenciada en

relación con todas las víctimas; y por otro, cómo sus reclamos de memoria instan a reconocer que el conflicto armado reciente es un momento más en su larga historia de violencias; un momento particular con repertorios e intensidades específicas, pero en ningún momento desligado de la violencia que le antecede y que, en la mayoría de los casos, son el elemento generador (CNMH 2015).



Este documento aborda, de manera general, la necesidad de visibilizar a la población LGBTIQ como víctima del conflicto armado, evidenciando las formas y los repertorios específicos de violencia en su contra.

De igual manera, se explora, gracias a la experiencia del proyecto *Mobilities at Gun Point*, la manera como se desarrollan procesos de memoria desde la población LGBTIQ, que aunque en un principio apuntan al esclarecimiento de

las experiencias límite vividas en el marco del conflicto y su reparación, su objetivo último es desmontar el discurso heteronormativo-religioso que consolida un orden moral favorable a los intereses de poder de los actores armados.

Ser transgénero en el contexto del conflicto armado continuum de violencias

Me ultrajaban: “Esta marica, esta piroba, esta travesti”, me comenzaban a decir. Me tiraban piedras, me tiraban palo, pero yo nunca les daba importancia, yo solamente los dejaba y seguía mi camino, yo no les daba mucha importancia porque, si no, ellos se pegan de eso como para desafiarlo a uno y ahí es que se vienen los problemas (CNMH, Karen, mujer trans, 24 años, entrevista, 7 de marzo de 2015).

La experiencia de Karen, de la que conocemos por este extracto, da cuenta de lo que se puede traducir en una trayectoria de vida marcada por una circularidad de violencias, originadas por expresar desde el lenguaje corporal lo que ella “es”, su identidad, ser mujer transgénero. El identificarse como *trans*, en el marco de las dinámicas del conflicto armado, supone un nivel de vulnerabilidad muy elevado; aun así, en el relato anterior, Karen no se

refería a los actores del conflicto armado sino a la comunidad en la que creció.

Como Karen, las mujeres trans víctimas del conflicto armado⁵⁰ han experimentado, desde el momento en el que deciden transgredir las normas heteronormativas de género, un sinfín de violencias.

50 Que en su mayoría son personas racializadas, aunque no siempre se autoidentifican como afrodescendientes o indígenas, provienen de zonas marcadas por las desigualdades socioeconómicas y raciales (CNMH 2015).

Lo anterior para iniciar con uno de los principales escenarios de crecimiento en el que cada cual forja su personalidad: la familia, institución marcada por la premisa de que todas las personas son heterosexuales, y que dependiendo de los genitales al nacer, se deben educar como niñas o niños para ejercer un rol determinado en la sociedad.



Esta institución, a su vez, se ve influenciada por la religión, que desempeña un papel de generador y posteriormente de refuerzo y perpetuación de los imaginarios negativos para quienes se apartan de la heterosexualidad, estigmatizándoles como “pecadores”, “sucios”, “malditos”, “demoniacos” y “dañinos para la sociedad”; de esta manera se favorece y legitima el ejercicio de violencias sobre los cuerpos diversos en el interior de las familias. (CNMH, 2015).

De igual manera, en la etapa escolar, las personas trans encuentran dinámicas de violencia como el hostigamiento, tanto por parte de sus padres, como del personal docente y administrativo; estos, con ayuda de la familia, buscan en instituciones psicológicas, médicas y, o, religiosas, una vía para intentar cambiar la orientación sexual o la identidad de género de su hija o de su hijo. De esta manera, se construyen encadenamientos de experiencias que denominamos “violencias sutiles”.

En este contexto sociocultural, el conflicto armado se convierte en una herramienta propicia para profundizar la estigmatización y la discriminación, para ahondar en esa condición de “no encajar”, puesto que las dinámicas de la violencia en Colombia se caracterizan por la predominancia de los principios y antivalores del machismo hegemónico, encarnada en los grupos armados (ejército, guerrillas, paramilitares, grupos armados posdesmovilización y brazos armados de los narcotraficantes), integrados mayoritariamente por hombres (CNMH 2015) que imponen formas de control en los territorios y en los cuerpos marcados por la autoridad, la vigilancia y el castigo en el que se ejercen repertorios de violencia diferenciada⁵¹ contra

⁵¹ Cuando hablamos de repertorios de violencias diferenciadas, nos referimos a esos hechos victimizantes que se ejercieron en virtud de la condición de género e identidad sexual de las víctimas, que por visibilizar, desde sus cuerpos,

las mujeres transgénero, dando cuenta de la existencia de un régimen patriarcal y trans homofóbico, que lleva a la naturalización de estas violencias.

En tales escenarios, el papel del Estado ha sido omisivo y permisivo, y en el peor de los casos, cómplice.

.....

Toda esa cultura de violencia transfóbica tuvo que mutar forzosamente en la sociedad con el desescalamiento de las hostilidades entre el gobierno colombiano y las FARC-EP y con el activismo y reconocimiento cada vez más fuerte de esta minoría históricamente vulnerada. Dentro de la coyuntura que representa la implementación del proceso de paz, de cara a la comunidad LGTBIQ, y en particular a las personas trans, nada suscitó una reacción tan negativa en un sector de la sociedad como el reconocimiento y apoyo del Estado a la identidad y dignidad de las personas trans. El episodio de las cartillas

del Ministerio de Educación Nacional para la enseñanza de la educación sexual en establecimientos de educación básica secundaria, en agosto de 2016, resultó en que un sector de la sociedad acuñara la expresión “ideología de género”⁵² como plataforma política para enfrentar la refrendación de los acuerdos de paz de La Habana y su posterior implementación. Así fue como el discurso de odio y transfobia, usado sin distinción por los actores armados, legales o ilegales, contra las personas trans, se extendió en un contexto muy diferente del que se había vivido en el marco del conflicto -un contexto urbano y, paradójicamente, de paz-, alimentado por una mezcla de intolerancia por lo desconocido, fanatismo religioso y odio por aquellos que no encajan en el escenario binario que la sociedad hetero-patriarcal colombiana construyó.

roles y conductas, y hacer pública su decisión de vida, fueron amenazadas, desaparecidas, torturadas, desplazadas, asesinadas y agredidas sexualmente.

52 No existe claridad ni consenso respecto a lo que significa la ideología de género; sin embargo, hay ciertos patrones en el discurso que permiten realizar una conceptualización del significado. Para nosotros es: corriente de pensamiento que tiene como fin la destrucción del concepto de familia tradicional -padre, madre e hijos- para instaurar modelos no convencionales de familia, que no sigan los estándares de comportamiento establecidos en las tradiciones morales -propios de un modelo de patriarcado- de la sociedad colombiana y que transgreden los principios de las religiones hegemónicas.

Geografías emocionales de la movilidad y la necesidad de la memoria más allá del conflicto armado

Al margen de todo discurso político y electoral, en la actualidad se lleva a cabo un proyecto muy ambicioso por parte de la ONG Parces,⁵³ que junto con un grupo de mujeres transgénero realizaron lo que han denominado *Geografías emocionales de la movilidad*. El propósito de *Mobilities at Gun Point*⁵⁴ no fue otro que el de construir memoria histórica, desde el punto de vista de estas mujeres transgénero, que las llevó a confrontar su pasado mediante un recorrido hasta su lugar de origen, atravesando la misma ruta que siguieron al huir del conflicto.

El proceso ha durado tres años y tuvo como primera etapa la creación de un diagnóstico, con la participación de las mujeres trans víctimas que participaron en el proyecto, sobre el repertorio de violencias que habían sufrido en el marco del conflicto armado interno. Lo siguiente fue diseñar, a partir del ejercicio con la memoria y los recuerdos, una cartografía emocional de la movilidad. De esta manera, las mujeres trazaron en un mapa sus

desplazamientos forzados, que se convertirían en la hoja de ruta a seguir para llegar al paso final del proceso: los retornos simbólicos.

Volver a los municipios que vieron nacer, crecer y finalmente huir a estas mujeres fue, con creces, lo más difícil y emocional del proceso.

Camilo Torres Rojas, una de las personas que formaron parte de estos acompañamientos, nos contaba la profunda carga emocional que arrastran estas mujeres. Los sentimientos encontrados, a medida que seguían las rutas trazadas, variaron de manera vertiginosa entre la ansiedad, la emoción de ver a sus seres queridos, el dolor de volver a lugares donde fueron violentadas y la tranquilidad de haber superado tanto y de sentirse en paz con ellas mismas.

Ante procesos tan complejos como estos, no hay posibilidad de determinar a ciencia cierta si fueron un fracaso o un éxito rotundo. En varios de los sitios de retorno se hicieron eventos públicos

53 Pares en Acción-Reacción contra la Exclusión Social.

54 Nombre del proyecto.

de perdón por parte de las administraciones municipales y también se recuperaron elementos de identidad de las mujeres, como sus documentos identitarios, con los que podrían oficialmente realizar su cambio de sexo en su registro civil de nacimiento.



Se trabaja actualmente para que estas mujeres se conviertan en embajadoras de paz de sus respectivos territorios y aporten en la construcción de la memoria desde un enfoque de género, a prevenir la violencia y a ayudar a otras personas que hubieran pasado por situaciones de violencia en virtud de su tránsito. No obstante, en varios casos la ruptura del tejido familiar fue absoluta y el rechazo de su comunidad, evidente.

Resaltamos del proyecto de *Mobilities at Gun Point* lo reconfortante de encontrar en el marco de la reconciliación, no vista como un perdón al pasado, sino como un ejercicio que data al presente y al futuro, procesos de construcción de memoria histórica del conflicto donde son las mismas víctimas, que como seres transformadores se empoderan de sus derechos y realidades sociales, las que lideran escenarios de reconciliación y reconstrucción del tejido social, demostrando que través de la promoción y protección de derechos humanos se pueden sanar las he-

ridas que han marcado sus cuerpos y sus recuerdos después de tantos años de violencia. Es admirable también el trabajo que realizan organizaciones no gubernamentales, como Parces, que dedican sus esfuerzos no solo en acciones individuales, sino transversales e integrales, que generan realmente mejorías palpables en la calidad de vida de las personas trans víctimas del conflicto armado.

Por otro lado, resulta inquietante el contexto que enfrentan quienes desarrollan ejercicios de memoria histórica con población LGTBIQ víctima del conflicto armado, a partir de la reacción generalizada de la sociedad colombiana con lo que se denomina “ideología de género”, que da cuenta del estado de discriminación, segregación y estigma que se presenta contra dicha población. Orden moral que fue establecido desde antes de presentarse las dinámicas del conflicto armado, en el que se exacerbaron y reinventaron las violencias estructurales preexistentes, basadas en una construcción social y cultural desigual, con fuertes bases religiosas, que establecen que unas personas son más y otras menos, según cómo decidan vivir su sexualidad en los distintos escenarios: familiar, escolar, laboral, comunitario y en los espacios públicos.





Referencia

Centro Nacional de Memoria Histórica. Aniquilar la diferencia. Lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano. Bogotá, CNMH - UARIV - USAID - OIM, 2015.



Jenny Carolina Medina Giraldo

Bogotá). Abogada. Integrante del comité legal y de educación en la ONG “Niñas sin miedo”. Encargada de la formación en Derechos Humanos y orientación en la ruta de derechos a víctimas del conflicto en la ONG “Asociación Nacional De Ayuda Solidaria (ANDAS)”. Integrante de la junta directiva de la ONG “Abogados por la Paz”. Miembro de la Colectiva Feminista BAST.

lawcarolinamedina@gmail.com
www.facebook.com/lawcarolinamedina.

Diego Castillo Rincón

(Bucaramanga). Abogado. Asociado Fundador de Abogados por La Paz ONG



El relato de “Amparo”,
o de mujeres olvidadas,
no contadas por la
historia y retratadas
por el cine.

Doris
Gómez Osorio





El relato de “Amparo”, o de mujeres olvidadas, no contadas por la historia y retratadas por el cine.

...algunas vidas están muy protegidas, otras y sus exigencias de inviolabilidad bastarán para movilizar a las fuerzas de la guerra. Otras vidas no tendrán un amparo tan rápido ni tan furioso, y ni tan solo serán consideradas como merecedoras del duelo...

J. Butler. Deshacer el género

En 2017 aparece en la cartelera de cine nacional *La mujer del Animal*,⁵⁵ un largometraje del cineasta Víctor Gaviria,⁵⁶ que a través de sus películas ha hecho memoria de las diferentes versiones de Medellín, desde la autenticidad de actores naturales que saben representar historias de exclusión, violencia y miseria, que forman también parte de sus propias historias:

Rodrigo D no futuro (lo que era ser joven y pobre en Medellín a mediados de los años ochenta⁵⁷); *La vendedora de rosas* (un *remake* de la *Vendedora de cerilla* de Hans Christian Andersen, que narra la

historia de una niña que vende flores en las decadentes noches de la Medellín de los noventa, adicta al pegamento y vulnerable a la toda la violencia de la época); *Sumas y restas* (el relato del poder del narcotráfico en la Medellín de los ochenta y noventa, con su capacidad de ponerlo todo, hasta las conciencias, a su servicio)... Y *La mujer del Animal*: descarnado relato de la vida real de violencia y vejámenes que debe vivir una mujer pobre, Margarita Gómez, representada por Amparo, en la Medellín de los setenta y ochenta, al ser “elegida” como “su mujer por el asesino violador del barrio

55 Tráiler oficial *La mujer del Animal*: <https://www.youtube.com/watch?v=n3y0dj-UDMA>

56 Breve reseña del director de cine Víctor Gaviria en: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3698

57 La importancia de “Rodrigo D no futuro”, *El Espectador*, agosto 14 de 2016: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/importancia-de-rodrigo-d-no-futuro-articulo-649101>

marginal que habita”: golpeada, violada sistemáticamente, embarazada por su verdugo, ante una comunidad signada por el miedo, cómplice muda.

Víctor Gaviria ha contado, a través de su cine, la historia de una ciudad que muchos quisieran olvidar: la Medellín pobre, en incipiente proceso de industrialización, receptora de población desplazada por la violencia política del noroccidente colombiano, susceptible y vulnerable a las dinámicas del narcotráfico en los albores del negocio, en su eslabón más débil: la población que por años constru-

yó cordones de miseria en las laderas, de la que posteriormente salieron los jóvenes sicarios del narcotráfico y las mujeres vírgenes vendidas para luego ser asesinadas; o las explotadas sexualmente, también a su servicio.

Hay algo claro, y es que Medellín, pese a los intentos continuos y sistemáticos de integración al sistema mundo (si se quiere leer globalización), desde la formalidad y la legalidad, se ha beneficiado mucho de las economías ilegales que, a su vez, también nutren el sistema, pero al margen del mismo, en la periferia. Una periferia que persiste hoy:





*“Medellín es un destino narcoturístico y sexual de niños, niñas y adolescentes en el ámbito internacional”: palabras de Bo Mathiasen, representante de la Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito en Colombia, durante la socialización del estudio descriptivo de la dinámica delictiva del tráfico de estupefacientes, la trata de personas y la explotación sexual, comercial y turística, en octubre de 2013.*⁵⁸

Pero nadie contó ni ha contado cómo las mujeres de Medellín han vivido esta historia de desigualdad sexual. La voz ha estado en otros: habla el proxeneta detenido, el periodista que entrevista al narco, el oficial de la Policía de Infancia, el concejal de la ciudad que apoya el tema; pocas veces las mujeres prepago, de quienes se ha vendido la idea de ser prostitutas de clase alta, que “putean” porque les gusta; o las niñas y mujeres jóvenes en los barrios populares y periféricos, sometidas por años a abusos sistemáticos de los diferentes actores armados, han tenido la voz.

Confluyen así dos relatos de memoria contrapuestos: el institucional, que habla de la Medellín que

pasó del *Miedo a la esperanza*, a través del urbanismo cívico-pedagógico (material informativo, Empresa de Desarrollo Urbano, EDU, 2013), y aquel acallado, que reclama contar desde muchas voces, especialmente desde las voces de las mujeres, lo que pasó, reconocerlo y hacer lo que se requiera para que no pase de nuevo.

“La violencia contra las mujeres es la raíz de todas las formas de violencia”. Así habla Víctor Gaviria del mensaje que quería transmitir con su filme. Dice que temía la reacción de las mujeres, pues no es feminista, pero se sintió profundamente conmovido por la mujer que le contó su historia, cuando lo que buscaba él, como cineasta, era contar la historia de El Animal: el guerrero, el delincuente, el pillito. Pero decidió contar la historia con la maldad hacia la víctima en el centro. El relato transmite el control patriarcal de los cuerpos y las mentes: el incesto, la violencia sexual que adoctrina, la pobreza y el embarazo como formas de control de las mujeres. La capacidad del círculo de violencia de generar el aislamiento, romper el vínculo social; el poderoso recurso del miedo como dispositivo de control.

⁵⁸ En Medellín crece el narcoturismo sexual. *El Espectador*. 25 de octubre de 2013, en: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/medellin-crece-el-narcoturismo-sexual-articulo-454503>

Pero también es un relato que trasciende la vulnerabilidad de ella, Amparo, con sus pequeños-grandes actos de rebeldía (cortarse el pelo, por ejemplo), para hacer la denuncia del silencio cómplice de sus vecinos, que terminan también por controlarla para, con su cuerpo, contener al monstruo. Todo esto, con la ciudad siempre vista desde esa periferia, como telón de fondo, como diciendo:

ieso tan horrible pasó en sus narices!

La película, como todas las de Gaviria, no ha sido exitosa en taquilla. Menos ahora, cuando en varias de sus proyecciones los espectadores han abandonado la sala en señal de huida. No es una puesta en escena fácil de digerir: es un reclamo frontal a una sociedad como la antioqueña, que se ha construido “matriarcal” en las decisiones de lo doméstico: qué comprar, qué cocinar, cómo hacer la mesa, etc. Pero que mantiene una subordinación aprendida de las hijas con sus padres, y de estas a sus hermanos, y de estas a sus maridos como centro de las relaciones de parentesco, aquel que se basa en una diferencia radical entre los derechos de los hombres y los derechos de las mujeres (Rubin, 130). Nuestra forma de domesticación, evidente en la película, es una clara representación de la introspección de ese sistema sexo-género en nuestro contexto: el aparato social sistemático que usa a las mujeres como materia prima y modela mujeres domesticadas como

producto. De esto dan cuenta las mujeres contadas en las películas de Gaviria, por eso alivia el giro en el enfoque y la toma de conciencia de quien encuentra la historia y tiene un auditorio para contarla.

Y, ¿qué es una mujer domesticada? Como sostiene Gayle Rubin (p. 96): Una hembra de la especie solo se convierte en doméstica, en esposa, mercancía de *play boy*, prostituta o dictáfono humano en determinadas relaciones; fuera de esas relaciones no es la ayudante del hombre, igual que el oro en sí no es dinero. ¿Cuáles son, entonces, esas relaciones en las que una hembra de su especie se convierte en una mujer oprimida? Es esa también la pregunta con la que se sale de la sala de cine luego de ver *La mujer del Animal*.

En torno a la película se han abierto varios debates por lo horripilante de la historia y la crudeza de las imágenes. El efecto es demoledor en la sala de cine: la violencia contra las mujeres sin reparo y a todo color. Como menciona Giulia Colaizzi, existe la capacidad de la imagen filmica para provocar efectos, producir reacciones e involucrarnos -de manera clara y marcadamente física- en el mundo representado: es una prueba del efecto de verdad que tiene toda representación en tanto que parte de los mecanismos discursivos que llamamos cultura (p. vi), en este caso, el acto cinematográfico pasa por el cuerpo.

El debate se nutre, además, de un contexto grotesco e igualmente aterrador que da cuenta de la pervivencia en esta cultura de un patriarcado misógino (si no es redundante la expresión): cifras alarmantes de feminicidios en Colombia, donde Medellín y Antioquia tienen los peores indicadores.

El feminicidio definido en Colombia por la Ley 1761 de 2015 como el asesinato de una mujer, “por su condición de ser mujer o por motivos de su identidad de género”, aumentó 22 por ciento, al pasar de 100 muertes, en 2015, a 122 muertes en 2016. Desde el 1 de enero al 5 de abril de 2017 se habían presentado 204 homicidios de mujeres en Colombia, de los cuales 24 fueron causados por su pareja o expareja, 4 por un familiar, 3 por delincuencia común, 3 por integrantes de las Fuerzas Militares, 2 por un vecino, 2 por un amigo, 2 por pandillas y en más de 150 casos todavía no se conoce quiénes son los autores.⁵⁹ El 8 de marzo de 2017, el principal periódico de la región de Antioquia, de donde es capital Medellín, titula en su edición: Antioquia, el departamento con más feminicidios de Colombia, y apunta que:



*La peor de las violencias que se ejerce contra la mujer -el feminicidio- se disparó en el país, y el departamento que lidera los indicadores es Antioquia, donde en 2016 fueron asesinadas 36 de ellas, reveló un estudio del Instituto Nacional de Medicina Legal y la Universidad de La Sabana”.*⁶⁰

Si, como sostiene Gayle Rubin: “...la derrota histórica mundial de las mujeres ocurrió con el origen de la cultura y es un prerrequisito de la cultura” (p. 112), las emociones que genera la película y su puesta en escena es un buen detonante para empezar a poner en el escenario público una lectura feminista de nuestra realidad de opresión en los ejercicios de memoria histórica. Mientras las lecturas y posibles alternativas de transformación de la realidad local no incluyan esta perspectiva, no será posible tratar de incidir en la transformación de las relaciones de producción, distribución e intercambio de las personas, de las mujeres, de ayer y de hoy, de las representadas por el cine, la televisión, la prensa, el internet.

⁵⁹ En 2017 han sido asesinadas 204 mujeres, 24 por sus exparejas. Periódico *El Colombiano*, 11 de abril de 2017. En: <http://www.elcolombiano.com/colombia/en-2017-han-sido-asesinadas-204-mujeres-24-por-sus-exparejas-HF6315191>

⁶⁰ Antioquia, el departamento con más feminicidios de Colombia. Periódico *El Colombiano*, 8 de marzo de 2017. En: <http://www.elcolombiano.com/antioquia/antioquia-el-departamento-con-mas-feminicidios-de-colombia-AH6108020>

A manera de conclusión, resulta de gran valor el espacio de comunicación y debate que abre la película en Medellín y Colombia, por poner sobre la mesa que se requiere una apuesta ética y política para hacer memoria, decir basta ya y nunca más, reconociendo los innumerables hechos contados desde una sola mirada, sin la pregunta por los factores de opresión y dominación que han hecho de las mujeres, víctimas sin igual de diversos tipos de violencias.

Una verdadera apuesta por la paz requiere, como diría Martha Nussbaum, nuevas narrativas, especialmente aquellas que propendan por la emoción del amor y el reconocimiento del otro y la otra, en su vulnerabilidad pero también en su condición de alteridad con otros y otras, semejantes o no. Tenemos al cine como una potente plataforma para darles voz y cuerpo a esas mujeres olvidadas, no contadas, ubicadas en la antesala de la historia a la espera de un auditorio: ¡enciendan sus cámaras que queremos verlas!



Referencias

Barbero, Jesús Martín. La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana. Globalisme et Pluralisme. Colloque international. Montreal, 22-27 de abril, 2002.

Butler, Judith. *Cómo deshacer el género*. Paidós.

Colaizzi, Giulia. *El acto cinematográfico: género y texto filmico*. Universitat de València.

Conway, J; Burque, S. y Scott, J. *El concepto de género*. Pág. 21 - 33

De Sousa Santos, Boaventura. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (encuentros en Buenos Aires).

Buenos Aires: CLACSO, agosto 2006.

Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres. Notas sobre la economía política del sexo". *Revista Nueva Antropología* N° 030. 1986.



Doris Gómez Osorio

(Medellín). Feminista, comunicadora social periodista y politóloga, magister en Ciencia Política. Ha sido docente e investigadora en comunicación y género, comunicación para el desarrollo y marketing político en las universidades de Antioquia y Nacional, Sede Medellín. Actualmente es líder del proyecto de Diversidad Sexual e Identidades de Género del municipio de Medellín.

dgomez@unal.edu.co

0

3

EJE-03

Representaciones visuales y generizadas de la guerra

Las mujeres congeladas de la guerra

.....

Quando la guerra se vuelve un juego:
un análisis de la re-presentación del
conflicto armado colombiano en el videojuego
"Terrorist Takedown: war in Colombia"

.....

Víctimas del arte



Las mujeres congeladas de la guerra

*María Paula
Durán Rubiano*





Las mujeres congeladas de la guerra

Estaban de pie frente a ella, quien por el dolor en su cuerpo y el miedo que la invadía, no podía moverse. Mientras tanto, el grupo de paramilitares que la tenía sometida, jugaba al azar para ver si la dejaban viva, si la seguían torturando o la mataban de una vez. Le decían que era su culpa lo que le estaba pasando, por sapa, por negra, por lesbiana, por mujer. El que aparentemente era el jefe dijo que no valía la pena hacerle nada más, que después de todo lo que le habían hecho, seguro ella misma se mataba. Eran las 2:30 p.m. y yo esperaba en la recepción de un hotel en Bogotá para encontrarme con Lina. Nunca antes la había visto y tampoco sabía mucho de su historia. Estaba nerviosa pero confiada; ella era la última persona que me faltaba fotografiar para mi proyecto. Uno de sus guardaespaldas me llamó, subí con él, me acompañó hasta la entrada de la habitación y se quedó afuera. Lina me esperaba, cerré la puerta, me senté en un sofá junto a la cama y comenzamos a hablar.

El relato de su violación y los detalles de la misma nos dejaron a las dos en silencio, sentadas una al lado de la otra en el borde de la cama. Yo tenía mi cámara en la mano pero no había sido capaz de tomar una sola foto hasta ese momento. La conversación avanzó hasta que pude explicarle de qué trataba mi proyecto fotográfico. Le propuse que me dejara recorrer con la cámara su cuerpo, especialmente las huellas físicas que le había dejado la guerra. Comencé a hablar de mis intenciones de aproximarme al cuerpo como una metáfora del territorio donde las cicatrices son mapas que cuentan una historia de dolor y, a la vez, de reconstrucción. Lina me miró tímida y me dijo: “Lo que pasa es que yo no tengo nada por fuera, a mí me duele es por dentro”, me señaló su vientre y guió su mano hacia arriba hasta llegar al pecho.

En el momento en el que Lina pronunció esas palabras sentí un vacío dentro de mi cuerpo; quizá un



débil eco de su dolor. Lina me había dejado paralizada frente a lo que significaba no sentirme capaz de crear una imagen sobre la huella que ella me narraba... No estaba preparada para lo irrepresentable. Lina, sin darse cuenta en esos segundos, me había hecho volver a entender mi pasión por la fotografía, pero a la vez había despertado mis cuestionamientos por la imagen y por la memoria. Las dos de nuevo en el silencio...

Creo que por un momento nos sentimos derrotadas.

En ese instante recordé el peso de la cámara en mi mano, la subí a mi rostro, apunté y tomé la primera fo-

tografía; con o sin marcas físicas, su corporalidad tenía mucho que contarme.

Mientras se quitaba la ropa para mostrarme las partes de su cuerpo con las que más cómoda se sentía, me habló de aquellos elementos de su vida que dan cuenta de su dolor, pero a la vez de la constante lucha por redefinir su tejido corporal, emocional, familiar, social, sexual y espacial para convivir con ese recuerdo sin ahogarse en él.

Esa tarde Lina me habló de cosas que se convirtieron en un punto de inflexión para pensarme y para cuestionar mi trabajo como fotógrafa en el Centro Nacional de Me-

moria Histórica. Me dijo: “Estaría dispuesta a olvidar cada libro que he leído con tal de no recordar esa noche”. La memoria se había convertido en ese lastre que no le permitía avanzar. ¿Por qué seguir insistiendo en ella?

Los cuestionamientos que en ese momento se apoderaron de mi cabeza hoy siguen presentes.



¿Cuál es el papel de la fotografía en la construcción de la memoria histórica del conflicto armado en Colombia? ¿Qué lugar ocupan las mujeres en esa representación visual? ¿Por qué y para qué insistir en ello? ¿Qué hacer con todas esas historias de dolor y sanación que no son representables ni demostrables? ¿Qué puedo aportar yo como mujer, fotógrafa y feminista?



Dudo que ese encuentro haya sido tan significativo para Lina como lo fue para mí, pero sentí que después de ese tiempo juntas, algo había cambiado para las dos. Sentí que nos habíamos removido muy adentro.

Eran las 3:45 p.m. cuando tomé la última fotografía.



La búsqueda de las respuestas a esas preguntas es lo que hoy motiva mi trabajo de investigación, pues aunque estoy convencida de que la memoria puede ser una aliada para la paz, una garantía de no repetición de los errores del pasado y una herramienta para la justicia, a partir de mis experiencias me he cuestionado sobre varios aspectos de la representación fotográfica de las mujeres en medio del conflicto armado y lo que eso puede significar para ellas, para nuestra sociedad y la memoria colectiva.

Lo primero por entender es que las representaciones fotográficas son fuente de conocimiento, gracias a ellas hemos podido imaginar y acercarnos a realidades antes solo sospechadas. La fotografía ha servido como herramienta de denuncia y ha permitido que se conozca lo ocurrido en la guerra. Nos ha dado una noción de “verdad” sobre lo sucedido que se ha quedado en nuestro imaginario para ayudarnos a dimensionar lo que ha sido la violencia

en Colombia. En esa medida, no es una cuestión menor detenerse a pensar en las representaciones creadas y en esa idea de “verdad” que se ha establecido sobre el conflicto armado. Todo esto con la idea de pensar si estas imágenes dan cuenta de la complejidad de las vivencias de la guerra y si le aportan o no a los procesos de reconstrucción y de reparación de las mujeres víctimas.

Para comenzar a hablar sobre este tema me referiré, en primer lugar, al término “representación”. Según Stuart Hall (citado en Rodríguez, 2006): “La representación es una parte esencial del proceso por el cual el significado es producido e intercambiado entre miembros de una cultura [...] está relacionado con las cuestiones de cómo es usada la cultura para demarcar y mantener la identidad dentro de un grupo y con relación a otros”. Con esta idea se evidencia cómo la representación ha repercutido en nuestra manera de entender y de relacionarnos con el mundo, y aunque hay muchos tipos de representaciones, en este caso me centraré en lo visual para comprender cómo la imagen crea realidades sobre lo sucedido en el conflicto, donde se evidencia una división de roles de género que busca definir lo que significa ser hombre o mujer (visto desde un lugar binario) en medio de la violencia.

Si partimos de la premisa de que en la guerra hay una constante disputa por el poder, no hay manera de dejar el género por fuera del análisis de las representaciones

visuales del conflicto, ya que, como dice Scott, “el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (1999, p. 44) y en ese sentido esta categoría es determinante para entender la guerra teniendo en cuenta que esta se ha formado históricamente desde una lógica masculina, patriarcal y hegemónica. En ese sentido surge en mí la siguiente pregunta: a la luz de la memoria histórica visual, ¿cuál ha sido el rol de las mujeres víctimas en el conflicto armado colombiano?

Al ver las fotografías que forman parte de la construcción de esa memoria, he podido identificar cierto tipo de representaciones de las mujeres víctimas que se han ido repitiendo y que, con o sin intención, pueden estar dejando de lado problemáticas que deberían ser visibilizadas o que estén reforzando estereotipos de género. A partir de esto, me interesa desarrollar la hipótesis de que la memoria de las mujeres en el conflicto armado colombiano está fuertemente permeada por una herencia católica colonialista, que hace que estas mujeres pierdan sus características de resistentes y de sobrevivientes, donde prima un desconocimiento de sus emociones políticas a causa de su reducción a seres dolientes, por medio de una representación religiosa y mariana que encasilla a las mujeres en formas pasivas de procesar el dolor y la violencia.

Para comenzar a hablar de esto quisiera viajar por un momento al período de la Colonia dentro de la historia del arte colombiano, donde se encuentran los principales indicios de esta herencia, pues allí hay cientos de imágenes que fueron creadas para adoctrinar la manera de comportamiento y deber ser de las mujeres de aquella época, las cuales eran representadas según lógicas marianas y religiosas, donde la sumisión primaba como cualidad y donde se guiaba de manera específica a las mujeres frente a la manera de asumir, por ejemplo, el dolor, el sufrimiento y las injusticias.

Para comprender mejor esto hago referencia al análisis realizado por el curador colombiano Jaime Borja sobre las pinturas de monjas coronadas muertas:



Las monjas eran aquella parte del cuerpo social que tenía la función de sufrir para la salvación de la sociedad. De allí la importancia de la mortificación y el sufrimiento, de lo cual, una sociedad era recompensada por Dios. Y donde las pinturas de las monjas ocupaban un lugar determinante, pues se hacían para enseñar qué era una vida ejemplar, un modelo de imitación: las flores revelaban la virtud específica por la cual se distinguió en la vida. (Borja, 2012, p. 4)

El solo hecho de que una monja fuera representada significaba que su vida era ejemplar y, por lo tanto, debía de algún modo ser inmortalizada. En el retrato, la monja que moría siempre estaba acompañada de flores, que según Borja, hablaban de cualidades como la pureza, la castidad, el amor, la pasión y la mortificación; la santa ignorancia, la elegancia, la humildad, la gracia y la amabilidad. Todo esto en una devota imitación a la imagen de la virgen.

¿Qué sucede, entonces, en una sociedad que lleva siglos naturalizando a la mujer como receptora de dolor? ¿Será posible que las mujeres de este país hayan aprendido, por medio de la representación visual, a performar en ellas el dolor de la guerra de una manera resignada y pasiva? ¿Cuál es el papel de la creadora o el creador de la imagen en este proceso? ¿Acaso también hay un interés de buscar representar solo lo que se quiere ver? Considerando esto, es importante analizar las imágenes del conflicto con una perspectiva de género que se pregunte por la influencia de este tipo de representaciones en los contextos de violencia y desentrañe los imaginarios religiosos que hasta hoy han tenido un influjo en la forma de moldear la idea de lo que significa ser mujer, desde distintos medios de representación visual. En este caso, en la memoria de lo que se supone ha significado ser mujer víctima en medio del conflicto.

Para comenzar con este proceso examinaré dos fotografías de mujeres en contextos de guerra en Colombia,



Madre Priora Thomasa Josefa de San José, 1768.
Óleo sobre lino. Anónimo.

donde se logra identificar algunas de estas características coloniales nombradas antes.

El primer ejemplo es la prueba de supervivencia de Ingrid Betancourt durante su secuestro. Una imagen que por su fuerza icónica sintetizó visualmente el secuestro de esta mujer y logró quedarse en el imaginario de todo un país. Para cuestiones políticas imagino que esta foto fue muy poderosa al momento de denunciar lo que sucedía con este hecho victimizante, pero desafortunadamente, por las características de la misma y por la repetición de símbolos religiosos de sufrimiento, da pie para reafirmar una vez más esos estereotipos de mujer

doliente y resignada, donde es imposible ver su agencia y voluntad en medio de la guerra.

En ese sentido es muy dicente el texto escrito por el fotógrafo Stephen Ferry que acompaña esta imagen en el libro *Violentología*:



La pose de Ingrid es un ícono de sufrimiento, colmado con el simbolismo del arte religioso y muestra de la destreza mediática de la ex candidata a la Presidencia. La larga cabellera desplegada sobre su pecho se convierte en la medida del tiempo que ha permanecido secuestrada [...] Su postura es devota y sumisa [...] alrededor de su muñeca derecha se puede identificar un rosario casero, fabricado con botones de plástico y una cuerda, testimonio no solo de su fe, sino también de la penuria de la situación. (Ferry, 2012, p. 43)



Esta imagen, muy religiosamente explicada por Ferry, es un ejemplo perfecto para entender cómo, por medio de la repetición de elementos religiosos, esta mujer logra convertirse en símbolo de sufrimiento, reafirmando los estereotipos nombrados antes por medio del uso de dispositivos que se encuentran en las imágenes religiosas.

En esta fotografía, Betancourt se ve reducida a una mujer doliente.

La imagen se convirtió en “la verdad” de su secuestro, a pesar de que fue totalmente construida.

Ella sabía que estaba siendo grabada y fotografiada por uno de los guerrilleros. Ella sabía que esa imagen se convertiría en una prueba de supervivencia que sería enviada al gobierno y esa fue la pose que decidió adoptar para hablar de su situación.

Hay que resaltar que la intención de este análisis no es juzgar a la protagonista de la imagen por su disposición frente a la cámara, sino más bien comenzar a ver la fuerza simbólica de este tipo de fotografías y cómo han logrado definir y encapsular la realidad de la mujer en la guerra colombiana.

En esa medida nos invita también a reflexionar sobre la importancia del contexto en el que se presentan estas representa-

ciones y, de nuevo, nos lleva a pensar sobre la performatividad del género y sobre cómo la cámara fotográfica se convierte en herramienta para reafirmar identidades.

A raíz de esto recordé el texto *La tecnología del género* (1989) de Teresa De Lauretis, quien hace énfasis en que el género no es una propiedad de los cuerpos, para plantear una relación con la teoría de la sexualidad de Foucault, específicamente con “la tecnología del sexo”. Al crear esta relación busca entender el género como proceso y producto de un conjunto de tecnologías sociales. Entre los ejemplos de estas tecnologías sobresale el cine. De Lauretis desarrolla la idea del género como una representación, en la que da como ejemplo el trabajo de las teorías feministas de los años setenta al analizar a la mujer en el cine y examinar, tanto desde la técnica como desde el contenido, la creación de una imagen sexualizada e idealizada de esta.

Por esto, considero también pertinente hablar de la fotografía como una tecnología social para seguir complejizando su papel en la construcción del imaginario de las mujeres en la memoria del conflicto armado colombiano. Todo esto con la idea de resaltar y de reafirmar que esta idea de mujer sin agencia, “destinada” a asumir y cargar el dolor y el sufrimiento de una sociedad, como se nos viene enseñando desde la Colonia, no se puede ni se debe naturalizar, pues es algo que se ha construido durante siglos con objetivos políticos, religiosos y, en muchos casos, pa-

triarcales. Al asumir estas representaciones visuales como naturales, las mujeres podemos, de manera vertiginosa, perder nuestra capacidad de acción frente a los problemas y congelar la posibilidad de transformar nuestros contextos.

Volviendo a la historia de Ingrid Betancourt, vemos en ella un ejemplo del grupo de personas de “clase alta” de este país que han sido afectadas de forma directa por la violencia, pero a pesar de las lamentables condiciones en que vivió y de haber sido privada de su libertad durante seis años, Ingrid recibió por parte de la prensa y de los medios de comunicación atención constante; las imágenes de su secuestro eran difundidas y el seguimiento de su historia era realizado por periódicos y noticieros. Al ser candidata presidencial, conocimos además su pensamiento político. Era una mujer con un nombre y una historia.



Sin embargo, este emblemático caso no es la norma en Colombia, pues la mayoría de veces las mujeres víctimas del conflicto armado pertenecen a esferas sociales donde sus realidades y problemáticas han sido desestimadas o sencillamente permanecen desconocidas.

Según estudios del Centro Nacional de Memoria Histórica, la mayoría de mujeres víctimas de este conflicto padecen una triple discriminación: primero, por vivir principalmente en zonas periféricas en donde, en la mayoría de los casos, hay una mayor restricción de derechos y menores posibilidades de desarrollo, condiciones que aumentan la vulnerabilidad frente a ataques de los actores armados; segundo, por ser mujeres, pues las relaciones desiguales de poder frente a los hombres las han expuesto a mayores riesgos específicos de género en escenarios de marginalidad y violencia, y tercero, porque existen impactos desproporcionados que el conflicto armado ha tenido sobre las mujeres, pues hay formas de victimización en las que el género de la víctima puede ser la razón por la cual se ejerce la violencia sobre esta (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2011-b pp. 31-38, citado en CNMH, 2016). Sumado a estos factores hay que tener en cuenta impactos específicos y diferenciados según distintos grupos de mujeres: indígenas, afrocolombianas, niñas, adolescentes, adultas mayores y mujeres con discapacidades, entre otras.

Es decir, en la mayoría de casos, las mujeres afectadas por el conflicto se encuentran en contextos socioeconómicos que no les permiten tener las mismas posibilidades de dar a conocer

sus realidades al país. Esto me hizo pensar en la obra fotográfica de la artista Erika Diettes. En su serie *Sudarios*, busca retratar el dolor de la guerra por medio del rostro de las mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia. En sus imágenes, las mujeres representadas tienen expresiones de dolor que Diettes fotografió mientras ellas le contaban sus dolorosas historias. En su obra no aparecen los nombres ni las historias de estas mujeres, “con la idea de que ellas no se representan a sí mismas. Representan su dolor, el dolor de un país, el duelo, la pérdida” (Gamboa, 2015, p. 9).

A pesar de las buenas intenciones de Diettes, considero que estas imágenes ponen a las mujeres de nuevo en el estereotipo de dolientes y perfectos ejemplos para la sociedad, como sucedía con las monjas muertas. Al dejar de lado su historia y hacer énfasis visualmente solo en el sufrimiento, Diettes nos impide la posibilidad de salir del estereotipo religioso y, paradójicamente, es allí donde la distancia entre Betancourt y estas mujeres que aparecen sin nombre ni historia, se vuelve más pequeña, ya que en ambos casos se usa el mismo mecanismo de representación. En esa medida, entonces, me pregunto:

¿acaso esto es lo que queremos quede de las mujeres en la memoria fotográfica del conflicto?

Con esto no quiero decir que no sea importante mostrar lo que ha sucedido en la historia del conflicto armado colombiano, pero sí deseo resaltar que gracias a mi trabajo me he dado cuenta de que, por cada acto de violencia, han existido también actos de resistencia por parte



Foto tomada de: <http://www.erikadiettes.com/sudarios/>

de las mujeres víctimas, y he logrado entender que “las memorias del sufrimiento no son memorias de pasividad o de resentimiento” (CNMH, 2013) sino que han sido fundamentales para la reconstrucción de este país en guerra.

Tener la posibilidad de conocer a mujeres víctimas-sobrevivientes y ver la fuerza que han tenido antes, durante y después de este conflicto me lleva a pensar en que este tipo de imágenes no son dignas frente a su lucha. Pienso que nos hemos llenado de representaciones fotográficas que coartan a las mujeres en su acción desde la imagen; las congelan. En esa medida hay que pensar sobre los vacíos que existen en la representación visual de las mujeres en la construcción de la memoria histórica del conflicto armado en Colombia, en muchas ocasiones por ser representadas de manera revictimizante, anulando su agencia, y en otros casos excluyendo de su representación las problemáticas que sufren por no corresponder a una dimensión de lo físico que sea efectivamente comprobable, de tal manera que quedan fuera del marco representacional y son silenciadas; muchas veces, como en el caso de Lina, las heridas son exclusivamente internas, pero de una u otra forma también tienen y necesitan formar parte de las memorias del conflicto de este país. Hoy, como docente, ella trabaja para que la pluralidad y

el respeto a la diferencia sea posible en la educación, con el objetivo de que no se repita su historia; eso también tiene que conocerse.



Referencias

Borja, J. (2012, agosto) *Guía para el visitante. Colección de Arte Banco de la República*, Guía de estudio No. 127. Bogotá, Colombia: Banco de la República.

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2016). *Crímenes que no prescriben: la violencia sexual del Bloque Vencedores de Arauca*. Bogotá, Colombia: CNMH.

----- (2013) *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá, Colombia. CNMH.

De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. A. M. Bach y M. Roulet (trads.). Recuperado de: http://wiki.medialab-prado.es/images/b/b0/La_tech_del_genero_Delauretis.pdf

Ferry, S. (2012). *Un manual del conflicto colombiano. Violentología*. Bogotá, Colombia: Icono Editorial.

Gamboa, A. (2015). *Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia*. [Ensayo inédito].

Moreno, H. (2002). Género y guerra. *Debate feminista. Violencias*. 13(25), 73-114.

Scott W. J. (1999). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Navarro y C. R. Stimpson (comps.). *Sexualidad, género y roles sexuales*, pp. 37-76. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/scott.pdf>



María Paula Durán Rubiano

(Bogotá). Artista visual de la Pontificia Universidad Javeriana. Se desempeña como fotógrafa en el Centro Nacional de Memoria Histórica y actualmente cursa la Especialización de Estudios Feministas y de Género de la Universidad Nacional de Colombia.

mduranr@unal.edu.co



Cuando la guerra se vuelve un juego: un análisis de la re-presentación del conflicto armado colombiano en el videojuego “*Terrorist Takedown: war in Colombia*”

***Miguel Ángel
Cordero Anzola***

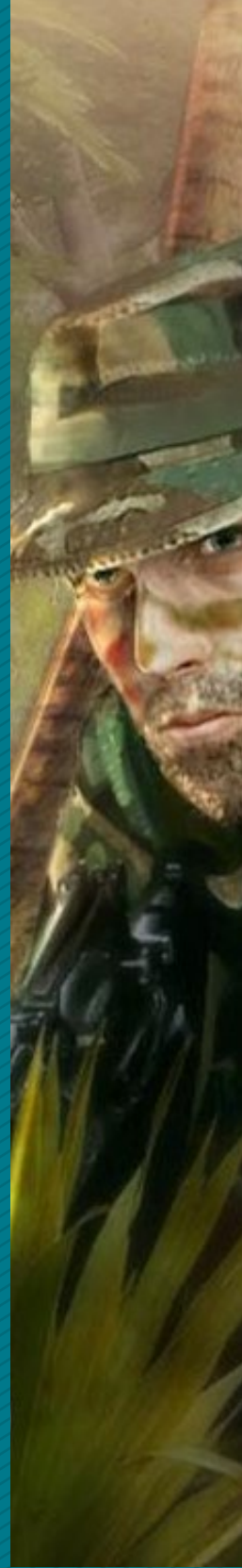




Foto tomada de: <http://cigames.com/en/ desarrollador oficial del videojuego terrorist takedown: war in Colombia>

**TERRORIST
TAKEDOWN**

WAR IN COLOMBIA



Cuando la guerra se vuelve un juego: un análisis de la re-presentación del conflicto armado colombiano en el videojuego “Terrorist Takedown: war in Colombia”

Introducción

El breve texto que presento a continuación surge de un esfuerzo inicial en el marco de la investigación para mi trabajo de grado en Sociología, por lo que debe tomarse como un estudio de caso muy incipiente en el intento por resolver la pregunta por el contenido de los videojuegos y la incidencia que estos puedan tener.

Me dispuse a jugar un videojuego, cuyo título es *Terrorist Takedown: War in Colombia*⁶¹ o *Destructor de terroristas: Guerra en Colombia* (traducción propia), y su trama es inquietantemente sencilla: como videojugador me pongo en el papel de Jack

Jeffers, un capitán del ejército de Estados Unidos (US Army), quien forma parte de los “asesores” de este ejército al ejército colombiano, y cuyo objetivo es acabar con los narcoterroristas del *Cartel Bendicion* (sic). El nudo en esta trama se nos muestra cuando los soldados que se encontraban en una “misión rutinaria” de erradicación de coca se topan con el territorio de este cartel. Entra entonces el Capitán Jack, a quien se le encargan unas misiones, puesto que los “asesores” del US Army no quieren/pueden abandonar la oportunidad de acabar con los líderes del cartel.

61 Este videojuego fue lanzado en 2006 para PC con plataforma del sistema operativo de Microsoft Windows, desarrollado por la compañía CI Games con sede en Varsovia, Polonia, y distribuido por la compañía Akella con sede en Moscú, Rusia. Es interesante observar que el videojuego surge en países del otrora Bloque del Este, geográficamente apartado de América Latina. También cabe recalcar que este juego forma parte de la saga *Terrorist Takedown*, cuyas tramas ficcionales se desarrollan en diferentes partes del mundo.

Dentro de la perspectiva del videojuego, me encuentro en el papel de Jack, y frente a la pantalla veo un arma -que pareciera que sostengo con las manos-, es decir, este videojuego es del tipo First-Person Shooter -FPS-. Principalmente, me desplazo por la jungla o por construcciones (la Hacienda, la Casa de la Coca, las casas de la Villa Narrachos, los hangares del aeropuerto) que están en medio de esta. Transito a pie o en la parte trasera de un camión, en todo caso, disparando. Ciertamente, no es que yo, o quienquiera que juegue este videojuego, nos desplazemos en la materialidad, ni que caminemos con nuestros pies, ni mucho menos que matemos a alguien. Este videojuego es un *software* que permite una simulación de una “rea-

lidad” -en este caso el Conflicto Armado Interno en Colombia (en adelante CAIC)- en toda su magnitud.

Pero, ¿qué es una simulación, particularmente en un videojuego? Para empezar, una simulación es una forma de re-presentación que busca un alto grado de verosimilitud. Cuando se re-presenta⁶² es que algo (por lo general es una palabra, imagen o sonido) “está en lugar de” y “esta por” algo (generalmente es una persona, objeto o situación), de tal forma que da sentido a la “realidad” (Hall, 1997). Con toda su magnitud me refiero a que una simulación nunca podrá abarcar una “realidad”, en otras palabras, una re-presentación muestra ciertos aspectos



Imagen 1. Mapa que muestra dónde se desarrollan las misiones del Capitán Jack en la trama ficcional. Es un acercamiento del mapa “real” de Colombia. Fuente: captura de pantalla del videojuego Terrorist Takedown: War in Colombia.

62 Re-presentación es representación y presentación; la primera, por lo expuesto arriba, y la segunda, porque en sí misma, una representación es un “objeto” que tiene sus propias lógicas y ontologías (Moxley, 2009). Como en el caso de los videojuegos, un *software* se soporta y ejecuta en un medio material tangible; en otras palabras, el *software* no puede ser sin *hardware*.

sobre lo que representa, incluso si están sesgados, pero nunca podrá abarcarlo.

En *Terrorist Takedown: War in Colombia* se simula el CAIC, pero no de manera imoluta; los desarrolladores elaboraron una construcción ficcional donde no se refieren a un suceso histórico comprobado y documentado empíricamente dentro del CAIC, tan solo se basan en este. Pero ¿qué es basarse? Este videojuego se desarrolla dentro de una trama ficcional que, en este caso particular, es una construcción imaginativa que les suma sucesos inventados a los sucesos históricos “reales”, pero que, a diferencia de la falsificación histórica, no se propone hacer creer que un suceso efectivamente pasó, sino que su intencionalidad primordial es lúdica e incluso estética. Esto va en igual sentido que la ficción histórica en otras artes narrativas (literatura, cine, cómic, etc.) pero en estas lo primordial sería el fin estético e incluso el pedagógico.



Complejizando un poco más el análisis, mi intención no es fijarles un sentido a los videojuegos, sino más bien cuestionar los sentidos que los videojuegos fijan, tal es el motivo de analizar este juego en particular.

Empezar a complejizar significa reconocer que la intencionalidad es subjetiva, lo que resulta más estético para unos puede ser más lúdico para otros, pero no deja de ser ambas. Luego debemos cuestionar el “sentido común”;

¿quién dice que con un videojuego no se aprende o que no se pueda jugar con la literatura clásica?,

e iremos aún más lejos, puesto que las artes narradas y los videojuegos se relacionan entre sí, así como con lo político, económico, afectivo y con todo.

Con este ensayo busco, específicamente, cuestionar las relaciones entre un videojuego y su contenido, es decir, cuestionar las formas en que *Terrorist Takedown: War in Colombia* simula el CAIC. Mi análisis articulará cuatro ejes de re-presentación: el sexo/género, la clase social, la idea de “raza” y la territorialidad en la guerra; así espero hacer un análisis interseccional del contenido de este videojuego para empezar a ponerlo en cuestión.

El imaginario de La Guerra en la Jungla.

Este videojuego posee la lógica del cuento clásico (inicio-nudo-cierre). Para “ganarlo” debo cumplir con una serie de misiones-niveles con los cuales me introduzco

en la trama del juego, y que básicamente consisten en desplazarme por la jungla o adentrarme en las construcciones del “enemigo”; en ambos casos tengo que hacer dos cosas: 1) recoger armas y municiones para luego matar a mis “enemigos”, y 2) esquivar los disparos y bombas de mis “enemigos” con el fin de que no me maten; dado el caso de que me disparen puedo ir recogiendo kits de primeros auxilios para mejorar mi salud. Aquí ya se empieza por reforzar el imaginario de “matar o morir”.

Desde el inicio del juego su trama ya es problemática; comencemos por lo que a mi parecer es lo más evidente:



Imágenes 2 y 3. Podemos ver el dosel de una selva tropical a lo largo del juego, que por lo demás es monolítica.

Fuente: captura de pantalla del videojuego *Terrorist Takedown: War in Colombia*.

la relación estereotípica entre la guerra y la jungla. Claro que hay guerra en la jungla, precisamente por la táctica de la guerra de guerrillas que los ejércitos irregulares revolucionarios usaron en el Sur Global contra los modernos ejércitos estatales, táctica que, por cierto, los paramilitares y narcotraficantes bien supieron integrar en su haber durante el último periodo del CAIC. No cuestiono que en Colombia se hayan presentado enfrentamientos y demás vicisitudes de la guerra dentro de la selva, pues buena parte del Sur Global se encuentra en el trópico, pero este no está compuesto de solo junglas ni todas las junglas son iguales.

Lo cuestionable es que se re-presente *La Guerra en La Jungla*. Muy en sintonía con la manera hollywoodense de representar la guerra, mostrando a un robinsoniano y heroico soldado estadounidense enfrentándose a las “temibles” guerrillas comunistas en medio de una selva monolítica, simplificando así el contexto a una lucha maniquea. Aunque al principio es una re-presentación guerrillista anticomunista, que nos ubica del bando estadounidense, luego se le van sumando sin más, la guerra antidrogas y la antiterrorista.⁶³ En todo caso, su base en

⁶³ De por sí ya es problemático el prefijo anti-, pero es mucho más cuestionable la homogenización discursiva, donde se pone en el mismo nivel a las guerrillas, a los carteles, a los mercenarios, a los paramilitares, a los señores de la guerra y a los extremistas religiosos. Esto es conveniente para el *statu quo* de los gobiernos, pues no importa como estos o aquellos expliquen o actúen en la guerra, ya que todos son terroristas.

hacer una división sectaria entre el «ellos» y el «nosotros», donde los primeros son el “terrorista eje del mal” y los segundos el “democrático mundo libre” (Klein & García, 2007; Harvey, 2007). Ahora bien, para el discurso hegemónico hay una Guerra entre el “mundo libre” y los “terroristas”. ¿Dónde se da esta guerra?, según este ideario guerrillero, La Guerra tan sólo se libra en un lugar que sea incivilizado y monolítico, para el caso del trópico, es en la jungla; y para el caso del Medio Oriente, es en el desierto.

Los desarrolladores del juego ni siquiera indagaron por el territorio en el que se desarrolla el juego), sino que tenían ya la respuesta prejuiciosa: Colombia=jungla=guerra.⁶⁴ En el mapa dentro del videojuego se muestra incluso el punto específico de país donde se desarrolla la trama, ésta se ubicaría más o menos en el Altiplano Cundiboyacense. Claro, Boyacá ha sido una zona de alta conflictividad en el CAIC, pero realmente los ecosistemas de este territorio varían de bosques andinos a grandes ciudades, allí no hay junglas. Esto demuestra la monolítica y sesgada visión que son las re-presentaciones espaciales en este videojuego.⁶⁵

Racismo de amigo a enemigo, clasismo entre el enemigo.

Por otro lado, se encuentra la excluyente visión de amigo-enemigo. Si bien, es un videojuego sobre la guerra y en la guerra las más de las veces al enemigo se le mata, lo cuestionable de este videojuego es reforzar simbólicamente lo que materialmente se da: la visión de que únicamente al enemigo se le extermina, lo que produce la completa deshumanización del enemigo.⁶⁶ Cuando juego, “tengo” que matar (o de lo contrario me matan) a varios personajes secundarios, pero estos son las mismas tres representaciones que se repiten cambiando un poco su vestimenta, son más como un punto de tiro que personajes, de esta forma, dentro del juego los enemigos no son sujetos sino objetos.

Los únicos personajes que se representan como sujetos, agentes efectivos dentro de la trama, son el Jack y los jefes del cartel, lo cual denota unas marcas de clase y de “raza”. En cuanto a la clase social, aquí surge una demarcación de estatus, los jefes del Cartel Bendición están individualizados dentro del juego, pero sus subordinados no, estos más bien son un grupo indiferenciado personas, lo que es muy

⁶⁴ Lamentablemente, en Colombia la guerra atraviesa múltiples espacios, si se quiere, ecosistemas como pantanos, humedales, manglares, sabanas, los agro-ecosistemas, e incluso las ciudades y municipios.

⁶⁵ Incluso si se nos dijera que la trama del videojuego se desarrolla en la Amazona, esto sería también simplista, pues el dosel de la selva es diferente y nunca se especifican relaciones socio-espaciales.

⁶⁶ Que no se diferencia mucho a las ideas de los fascistas, véase: Schmitt, C., & Conde, F. J. (2002). *El concepto de lo político*. Editorial Struhart.

común en los videojuegos. Los jefes del cartel viven en la hacienda o en la casa principal, sus espacios habitacionales están decorados y amueblados con distintos objetos (mariposas disecadas, bonsáis, etc.). Mientras que los espacios habitacionales de los subordinados, que van de casuchas a campamentos, son pormenorizados de manera que en su interior se muestran unas austeras literas militares sin más, como si los subordinados no tuvieran cosas.



Imagen 4. Cadáveres apilados, la representación en este videojuego refuerza la visión del enemigo como objeto.
Fuente: captura de pantalla del videojuego *Terrorist Takedown: War in Colombia*.

A pesar de que es verdad que la diferencia de clase social se exterioriza en capitales y *habitus*, este videojuego representa tales diferencias de manera clasista, porque lo que merece ser visto para los desarrolladores es una caracterización detallada, aunque estereotipada, de los

excéntricos espacios habitacionales de los jefes del cartel, que más allá de realizar una actividad económica ilegal, son representados como burgueses dueños de los medios de producción en el narcotráfico.

En cuanto al racismo, podemos ver que se da en la división amigo (Jack y sus soldados)-enemigo (los jefes del cartel y sus subordinados), división que también jerarquiza; los primeros caracterizados como blancos y los segundos latinos, ya que los buenos-blancos deben triunfar sobre los malos-latinos. De nuevo, los desarrolladores muestran lo que consideran que debe ser mostrado, a pesar de que en el CAIC ha participado, de diversas formas, una amplísima gama de actrices y actores.

En este juego se refuerza, gracias a las re-presentaciones estereotipadas, una vasta serie de dicotomías excluyentes que se enfrentan en dos cadenas de asociaciones, como esquematizo a continuación:

**Bueno = amigo = héroe = blanco =
limpio = estadounidense = liberador**

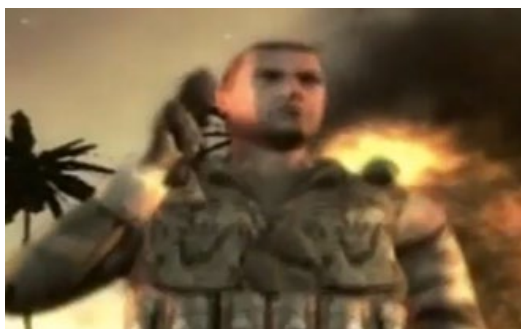
Vs

**Malo = enemigo = villano = mestizo =
latino = sucio = narcoterrorista.⁶⁷**

⁶⁷ Cabe aclarar que no es que los narcos no sea terroristas, sino que los estados y sus ejércitos formales también pueden serlo; el problema consiste en que se plantean las categorías de manera excluyente.



Imágenes 5 y 6. Para los capos camas, para sus comandados, literas.
Fuente: captura de pantalla del videojuego *Terrorist Takedown: War in Colombia*.

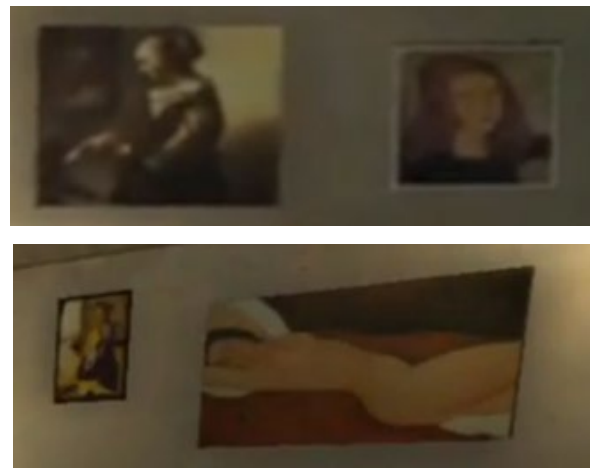


Imágenes 7 y 8. A la derecha de la página, el capitán Jack Jeffers, y a la izquierda, el capo Jose Esquilla.
Ambos hombres, el primero blanco y el segundo latino.
Fuente: captura de pantalla del videojuego *Terrorist Takedown: War in Colombia*.

Patriarcado en la guerra

Nótese que, de ambos lados del gráfico, solo hay hombres; a lo largo de todo el juego no se vislumbran mujeres⁶⁸ (o no-hombres) en el campo de batalla. En este videojuego la guerra es únicamente re-presentada como una confrontación a muerte entre hombres. Lo cual no es cierto, las guerras van más allá de las confrontaciones y en su multiplicidad de actores/as no solo hay hombres. Re-presentar la guerra de esta forma es patriarcal, ya que solo se toma en cuenta la parte de la guerra masculina y masculinizante; “son los guerreros/as los que se hacen hombres”, pero olvida las implicaciones de la guerra, que feminizan a las víctimas y no-combatientes.

Cabe aclarar que el patriarcado antecede y sobrepasa a la guerra como tal; lo que pasa es que la guerra fija sentidos (hombre=activo=combatiente; mujer=pasiva=víctima) y los refuerza material y simbólicamente con la potencia que le otorgan todas esas las violencias; no obstante, siempre hay puntos de fuga (mujeres combatientes y hombres víctimas).



Imágenes 9 y 10. Retratos y pinturas de mujeres que evocan los cuadros clásicos; en el juego se representa a la mujer por medio de otra representación.

Fuente: captura de pantalla del videojuego *Terrorist Takedown: War in Colombia*.

⁶⁸ Lo no significa que las mujeres no se representen, una ausencia puede ser una representación. En este videojuego las mujeres se plantean como no-combatientes. Por otra parte, también están representadas en las pinturas y retratos dentro de los espacios habitacionales de los narcos: las mujeres se plantean como musas del arte, objetos de visualidad. Para ver una crítica a la representación de las mujeres en la guerra véase: Gamboa, A. (2016).

A modo de conclusión

No podemos dejar que alguien nos objete el cuestionamiento de las representaciones patriarcales. Cuando se escudan en que tan solo es un “reflejo” de lo que realmente pasa, dirán ¿cómo no van a ser las “fieles” representaciones patriarcales si la “realidad” es patriarcal? Recordemos, pues, que darle sentido a la “realidad” viene a ser representarla, y que ninguna representación es fiel, neutra o impoluta, todas están mediadas por sus “autores” (que realmente, en la mayoría de los casos, vienen a ser solo reproductores). De tal forma que cuando una representación no cuestiona, no pone en duda, no va a contrapelo, lo que hace es reforzar el sentido del mundo hegemónico, que viene a ser el sentido moderno occidental del mundo,⁶⁹ que es patriarcal, racista-colonialista y clasista.⁷⁰

69 Ver: Quijano, A. 2003. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: E. Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246) Buenos Aires, Argentina: CLACSO/Unesco; Dussel E. 1999. Más allá del eurocentrismo: el Sistema Mundo y los límites de la modernidad. En S. Santiago, O. Guadiola-Rivera y C. Millán (Eds). *Pensar en los intersticios, teoría y práctica de la crítica postcolonial* (pp. 147-161). Bogotá, Colombia: Instituto Pensar-Universidad Javeriana.

70 Ver: Curiel, Ochy (2007). La crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. En: *Colonialidad y biopolítica en América Latina*. Revista *Nómadas*. No. 26. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos-Universidad Central. Bogotá; Espinosa, Y. (2012). “¿Por qué es necesario un feminismo descolonial? Diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y fin de la política de identidad”. Conferencia presentada en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.



Referencias

Curiel, Ochy (2007). La crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. En: *Colonialidad y biopolítica en América Latina*. Revista *Nómadas*. No. 26. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos-Universidad Central. Bogotá.

Espinosa, Y. (2012). “¿Por qué es necesario un feminismo descolonial? Diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y fin de la política de identidad”. Conferencia presentada en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Dussel E. 1999. Más allá del eurocentrismo: el Sistema Mundo y los límites de la modernidad. En S. Santiago, O. Guadio-la-Rivera y C. Millán (Eds). *Pensar en los intersticios, teoría y práctica de la crítica postcolonial* (pp. 147-161). Bogotá, Colombia: Instituto Pensar-Universidad Javeriana.

Gamboa, A. (2016). “Víctimas del arte: Reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia”. *Ca-lle14: revista de investigación en el campo del arte*, [S.l.], v. 11, n. 19, p. 30-42. Disponible en: <<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/11071/12325>>.

Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, SagePublications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.

Harvey, D. RGE 130/08. El neoliberalismo como destrucción creativa.

Klein, N., & García, I. F. (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.

Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales*, 6(1), 1-20.

Quijano, A. 2003. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: E. Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas*

latinoamericanas (pp. 201-246) Buenos Aires, Argentina: CLACSO/Unesco.

Schmitt, C., & Conde, F. J. (2002). *El concepto de lo político*. Editorial Struhart.



Miguel Ángel Cordero Anzola

(Bogotá). Estudiante de Sociología en la Universidad Nacional de Colombia, interesado en los temas de análisis interseccional y los procesos de representación en la cultura pop y la cultura visual sobre la guerra en Colombia.

macorderoa@unal.edu.co



Víctimas del arte

***Alejandro
Gamboa Medina***





Víctimas del arte

Esta es una obra sobre mujeres que han sido testigos de masacres y de la violencia sobre sus seres queridos. Ellas han tenido que ver cómo matan a sus hijos, sus esposos y madres. Sudarios tiene que ver con el Santo Sudario y una manera de registrar el último suspiro de estas personas. (Vanguardia Liberal, 2012)



Con estas palabras, citadas en el diario *Vanguardia Liberal*, la artista colombiana Erika Diettes (Cali, 1978) presenta su obra *Sudarios*. Es una obra construida alrededor de mujeres-testigo, víctimas de la guerra, que aportaron a la artista su testimonio de dolor y su rostro para ser fotografiado. *Sudarios* es una de las obras de artistas colombianos contemporáneos que más rotación han tenido: en poco más de cuatro años (2011-2015) ha realizado diez exposiciones internacionales y cuatro nacionales. Ha recibido comentarios favorables de críticos nacionales e internacionales, al tiempo que ha sido ampliamente referenciada en medios de comunicación y eventos académicos, donde con frecuencia se la valora como una obra que nos habla de la memoria de la guerra en Colombia, que dignifica el testimonio de las víctimas y aporta a la comprensión de nuestra dolorosa realidad.

En dirección contraria al “sentido común” construido en torno a esta obra, en este ensayo intentaré señalar cómo *Sudarios* vacía los testimonios de las víctimas de su potencial disruptivo y los convierte en una alegoría didáctica-edificante. En términos generales, el presente ensayo propone una reflexión acerca del actual *boom* de prácticas artísticas que representan la guerra en Colombia y de

los argumentos desde los que sustenta.⁷¹ En la primera parte señalaré las mediaciones que hacen de esta obra una alegoría del dolor; en la segunda parte reflexionaré brevemente en torno a las consecuencias políticas de esta perspectiva alegórica-estereotipada.

Introducción

Sudarios es una instalación exhibida por primera vez en mayo de 2011 en la Iglesia Museo de Santa Clara, en Bogotá. La instalación consta de veinte fotografías en primer plano de mujeres en cuyos rostros se perciben expresiones de intenso dolor emocional. Según comenta la artista, estas fotografías fueron producidas en medio de encuentros que ella programó con mujeres víctimas de la violencia, convocadas para que narraran las situaciones en las que fueron obligadas a presenciar la tortura y asesinato de sus seres queridos. La artista disparó el obturador en los momentos más dolorosos de la narración, cuando la mayor parte de las mujeres cerraban los ojos y transfiguraban su rostro a causa del peso del recuerdo. Estas fotografías en blanco y negro fueron impresas en gran formato (1,34 x 2,28 metros), sobre sedas translúcidas que al ser instaladas

71 La selección de *Sudarios* como caso por analizar es en sí misma un reconocimiento a la complejidad y multiplicidad de lecturas que esta obra activa: es una obra inquietante que contribuye a la construcción social de nuestra percepción de las víctimas de la guerra.

en el espacio de exhibición se dejan descolgar del techo, dando una evidente sensación de levedad.⁷²

A su alrededor se ha ido construyendo un cuerpo argumentativo agrupado en dos puntos de vista discernibles (aunque interrelacionados): por un lado, los argumentos frecuentes en notas de prensa masiva en los que se la valora como un reflejo de la realidad de la guerra, como testimonio y como interpelación moral frente a la violencia en Colombia. Por otro, elaboraciones teóricas, rastreables en ponencias y textos especializados, en las que se analiza la capacidad que tiene esta obra para hacer presente la huella del dolor (Dieguez, 2013; Duarte, 2013). Es decir, planteamientos según los cuales *Sudarios* no se limita a representar imágenes de las víctimas, sino que tiene la capacidad de producir un lugar (simbólico o emocional) donde la experiencia de la violencia de la guerra concurre con la experiencia del espectador, y precisamente en esta modificación de la experiencia del espectador radica su potencial ético-político.

A pesar de las evidentes diferencias entre estos puntos de vista (el primero, reseñas sustentadas en el “sentido común” acerca de la función testimonial,

didáctica y sanadora del arte; el segundo, acercamientos que desde la filosofía reflexionan sobre los fenómenos de la experiencia activados durante el encuentro del espectador con la obra), ambos se edifican sobre el supuesto de la existencia de un *continuum* que va desde la experiencia victimizante hasta la experiencia del espectador: la obra de arte es el vehículo para transmitir algo, nos hace ver-sentir-experimentar una porción de la realidad de la guerra en Colombia. En otras palabras, implícitamente asume un modelo de eficacia del arte según el cual es posible cierto grado de inmediatez, de proximidad entre las formas sensibles del arte y las experiencias de la vida social.

Mi intención en esta primera parte del ensayo no es alabar las virtudes o arremeter contra las posibles falencias de los marcos teóricos desde los cuales se ha analizado a *Sudarios*, mucho menos develar un supuesto significado “verdadero” de la obra o de la intención de la artista. Mi objetivo es cuestionar la noción de inmediatez y la apariencia de *continuum* de experiencias que alrededor de esta obra se movilizan, señalando las mediaciones, los preconceptos y decisiones a través de los cuales se construye el sentido de esta obra.

⁷² La serie completa, así como el récord de exposiciones, publicaciones y algunas notas de prensa pueden ser consultadas en la página de la artista: <http://www.erikadiettes.com/sudarios/>

La Fotografía: huella y dispositivo

Un aspecto señalado con insistencia en los análisis y las notas de prensa que reseñan esta obra indica que ella es el resultado de los testimonios de las mujeres que han sido víctimas de la guerra en Colombia; recurrentemente se afirma que estas obras son un “documento” de la realidad de la guerra en Colombia. *Sudarios* solo puede ser entendida (solo adquiere sentido) en la medida en que conocemos y aceptamos el referente de sus imágenes, es decir, en la medida en que asumimos que las mujeres allí fotografiadas no son actrices que interpretan un papel, sino mujeres que tuvieron que ser testigos del asesinato de sus seres queridos.

La obra opera mediante la maximización de su referencialidad: al ser fotografías tomadas a víctimas reales de la guerra en Colombia, valoramos estas imágenes como un testimonio de lo que “ha sido” (parafraseando a Barthes), como una constatación de la presencia física y dolida de mujeres que estuvieron allí para ser testigos y, después, estuvieron allí para ser fotografiadas. Obviamente, dicha forma de valorar las fotografías que componen *Sudarios* no es sino el eco de una muy difundida tendencia a asumir que existe una relación ontológica entre el referente fotografiado y la imagen producida, es decir, existe una predisposición a atribuirle a la fotografía un estatuto de

verdad sustentado en la especificidad de su dispositivo técnico (el cual registra la luz emanada por el referente, y lo fija mediante procesos de naturaleza físico- química). En palabras del teórico del cine André Bazin, ante una fotografía,

“la fotografía se beneficia con una transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción”
(Bazin, 1990:28).

Es decir, la fotografía funciona como huella incuestionable de su referente, con una “esencial objetividad” que hace presente la realidad de este.

La identificación de la imagen fotográfica como huella indicial es reforzada por el título de la obra: un sudario es aquel lienzo que se coloca sobre el rostro de los difuntos, lienzo que a un mismo tiempo sirve para restituir la dignidad al cuerpo y, dentro de la tradición canónica cristiana, como la impresión de la imagen de Cristo sepultado. Así, la imagen de estas mujeres es presentada como una huella incuestionable de su dolor, y como una dignificación en su condición de víctimas.

Sin embargo, dentro de los estudios sobre la fotografía son frecuentes los cuestionamientos a este supuesto carácter indicial y autenticador de la imagen fotográfica:



Nuestra Señora de las Angustias o Virgen de las Angustias.
Madera policromada, autor desconocido (siglo XVI)
Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias. Ayamonte, España.

Imagen tomada de:
De Gpedro - Trabajo propio, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3616638>

desde diferentes disciplinas y enfoques teóricos se ha argumentado que las fotografías no operan como un llano proceso físico-químico de fijación de imágenes, sino como un dispositivo visual que es producido por (y productor de) determinadas construcciones culturales. Entender la fotografía como un dispositivo visual implica reconocer que su recepción es cultural y que su homologación como “documento” es una noción cuestionable, sustentada, en primer lugar, en una ciega confianza respecto a la veracidad del dispositivo técnico (Sorlin, 2004); en segundo lugar, en la invisibilización de la agencia del sujeto fotógrafo y del sujeto fotografiado (Barthes, 2004); y en tercer lugar, en un conjunto de convenciones y rituales que buscan la objetivación de determinados roles sociales (Bourdieu, 2003).

Así, si entendemos las fotografías que conforman *Sudarios* como dispositivo visual y no simplemente como huella (del dolor de las víctimas), es más fácil entender que existe un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir de los cuales se construye el sentido de esta obra. Erika Diettes no es un canal transparente por el que estas imágenes nos llegan a los espectadores, es una mediadora, un sujeto que tomó una serie

de decisiones y que actúa en medio de unos significados socialmente compartidos.

La puesta en escena: referencialidad sin referencias

Como mencioné en los párrafos anteriores, una de las principales estrategias usadas en *Sudarios* es la maximización de su referencialidad; sin embargo, en la obra se produce un doble juego en el que, a la par de esta maximización, se eliminan las referencias contextuales. La eliminación de las referencias contextuales se hace evidente en la ausencia de nombres propios, localizaciones geográficas, vestimentas o locaciones reconocibles que permitan asociar estas imágenes (el rostro de estas víctimas) con algún hecho concreto de la guerra. Estas fotografías nos enfrentan a la descarnada “realidad” de las personas fotografiadas, pero esta realidad no es entendida como las circunstancias que provocaron o permitieron el hecho violento, sino la realidad de su inconmensurable dolor, sublimado en el rostro al momento de narrar su experiencia.

Además, no podemos olvidar que la maximización de la referencialidad (el estatuto de “realidad” de estos rostros) se produce mediante una calculada puesta en escena, donde la artista edifica una escenografía (telones, luces, pantallas, cámaras y trípodes), en la que interactúan personas (terapeuta, víctimas y fotógrafa) siguiendo

un guión determinado (las víctimas son convocadas para volver-a-narrar su historia, la terapeuta guía la narración, la fotógrafa “dispara” en los momentos más intensos de la narración). Una vez hechas la tomas, la artista selecciona las imágenes que considere más pertinentes.

Con lo anterior no pretendo descalificar la calidad de las fotografías ni la idoneidad de la artista, mucho menos poner en duda la veracidad e intensidad de los relatos de las víctimas; no afirmo que las fotografías que conforman *Sudarios* propongan una perspectiva falsa -lo que nos llevaría a afirmar que existe una perspectiva verdadera-. Mi intención es mostrar cómo el punto de vista que propone no es un reflejo (huella) de la realidad de las víctimas, sino una manera de construir dicha realidad a medida que la hace ver: estas fotografías son un calculado acto performativo que busca producir determinados efectos de identificación -y diferenciación- en el espectador; lo que vemos es una específica y planeada versión movilizadora por los realizadores de esta exposición.

Testimonio, memoria y verdad

Las historias de sufrimiento de estas mujeres, y sus rostros, que representan a las víctimas de la violencia en Colombia, alimentan la exposición de la artista y fotógrafa Erika Diettes. (Cervera, 2012)

Este fragmento, tomado de un artículo elaborado en 2012 para reseñar a *Sudarios*, sirve como ejemplo del tipo de afirmaciones que recorren la mayor parte de los comentarios de prensa masiva en torno a esta obra:

la obra está construida a partir de los testimonios de mujeres-testigo, cuyas fotografías son, en sí mismas, una representación del dolor de la guerra en Colombia.

En este apartado reflexionaré acerca de las problemáticas equivalencias entre testimonio, memoria y verdad de las víctimas.

Desde hace algunas décadas, el testigo y el testimonio han pasado a ser una figura central para las ciencias sociales y el activismo político: al testimonio se le reconoce un estatus ético y epistemológico, puesto que su narración en primera persona (de situaciones de horror vividas en carne propia) es una manera de dar voz pública a la experiencia de sectores generalmente excluidos del relato histórico tradicional. Sin embargo, a pesar de que en la actualidad parece darse por sentada la relación entre testimonio, memoria y verdad, no existe una única perspectiva para entender esta relación.

Por un lado, existen acercamientos que desde la tradición de la historia crítica reivindican la memoria como una instancia constructiva del presente. Según esta perspectiva, el uso de la memoria y el testimonio es la posibilidad de interpelar el presente y actualizar el pasado (la actualidad de lo inconcluso que está abierto a ser continuado). La memoria y el testimonio, más que una manera de reconstruir el pasado “tal como realmente sucedió”, son la posibilidad de cumplir una cita con lo irresuelto para producir una manera renovada de asumir los conflictos del presente, para desplegar una fuerza subversiva. Desde esta perspectiva, la remisión que desde el arte se hace a la memoria se constituye en una posibilidad de someter lo dado (el presente y sus sentidos) a la crítica, la duda y el desacuerdo.

Por otro lado, es posible identificar una tendencia que valora la memoria y el testimonio como lugar privilegiado para reconstruir el pasado y para reconocer la agencia del sujeto. Desde esta tendencia, conocida como “giro subjetivo”, se ejerce un reordenamiento ideológico y conceptual en el estudio del pasado, donde se devuelve centralidad a la persona que narra su vida, conserva su recuerdo y repara su identidad lastimada (Sarilo, 2005). Esta confianza en el sujeto que tiene experiencias y que puede comunicarlas, que constituye el sentido y se

reafirma como sujeto a partir del testimonio, acarrea una serie de dificultades teóricas; la primera de ellas, que restablece la continuidad entre experiencia y relato, haciendo que la narración de quien estuvo próximo a los hechos se considere irrefutablemente verdadera o, en otras palabras, que todo testimonio tenga un estatuto de verdad. Y de la mano de este estatuto de verdad, el testimonio supone también un privilegio moral sostenido por el respeto que el oyente guarda respecto al sujeto que ha soportado los hechos narrados (reconocimiento a la víctima).

La “incuestionabilidad” del testimonio y la memoria han abierto el camino para formas de reconstrucción no académica, prácticas artísticas y trabajos en comunidad que, impulsados por buenas intenciones y una disposición política de encontrar la verdad a partir de las víctimas, hacen uso del testimonio y la memoria como si fueran en sí mismos un instrumento para la restauración (sanación) de sujetos que han visto vulnerada su subjetividad. Así, estas prácticas reproducen los “modos [dominantes] de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él”. (Sarlo, 2005, p.16)

Con esta relativización de los testimonios no busco poner en duda la sinceridad de las víctimas ni el valor documental de lo que posiblemente narraron; intento señalar cómo en *Sudarios* se hace uso del testimonio de las víc-

timas, pero no como una manera de interpelar “los modos dominantes de percepción de lo social” ni como un intento de hacer perceptible (audible-visible) su reclamo; son testimonios vaciados.

Testimonio vaciado

En *Sudarios* no se hacen públicos los testimonios de las víctimas, sus palabras ni sus denuncias, lo único audible es la grabación de una exhalación emitida por una de las mujeres fotografiadas, exhalación que funciona como una especie de onomatopeya del testimonio. Diettes retoma testimonios de personas que han padecido directamente los rigores de la guerra en Colombia, pero conserva para sí la potestad de resguardar y administrar la historia detrás de cada fotografía: poco a poco, en las oportunidades que la artista define y mediados por su propia voz comentadora, los testimonios de estas mujeres salen a la luz. Así, al despojarlos de cualquier señalamiento directo, se difiere el poder acusatorio de los testimonios. Como Diettes apunta en una nota de prensa realizada en Argentina:



El tema de no nombrarlas [a las mujeres fotografiadas], de no contar sus historias en específico tiene que ver con la idea de que ellas no se representan a sí mismas. Representan su dolor, el dolor del país, el duelo, la

pérdida. Trabajo desde el conflicto armado colombiano porque en este lugar me inscribo. Pero el arte va más allá. Considero que el verdadero sentido de mi trabajo es el luto: hablar de la muerte y la desaparición. (Celiz, 2012)

Sin duda alguna, los testimonios (la narración de la experiencia de la víctima) forman parte fundamental en *Sudarios*, pero no porque estos testimonios estén dispuestos para interpelar al espectador, sino porque son la metodología que permite la obtención de fotografías: así como los victimarios creaban un escenario para producir víctimas (como parte de sus acciones violentas), Diettes crea un escenario para re-producir narraciones de las víctimas (como parte de sus acciones plásticas). Las fotografías de la serie *Sudarios* no se plantean como un intento de reconocer o amplificar la palabra a las víctimas, sino como una alegorización del dolor y el luto.

La exhibición: intertextualidad y lugares comunes

Sudarios siempre se exhibe en templos cristianos o antiguos templos convertidos en museos; sus imágenes interactúan tanto con la arquitectura e imaginaria de estos espacios, como con las asocia-

ciones discursivas que estos acarrearán. Al respecto Diettes argumenta:



[...] el espacio seguro es el templo, donde se sabe que debemos estar en silencio, [...] de esa forma puedes conectarte tanto contigo y con Dios, depende de la creencia individual. El hecho de que esté en un espacio que está destinado para algo sagrado hace que enfrentemos estas imágenes de una manera distinta. (Diettes, 2014)

Más allá de una discusión sobre las posibles creencias religiosas de la artista, o intentar aquí un juicio histórico sobre el papel de la Iglesia en la guerra en Colombia (lo cual desbordaría este ensayo), puede ser productivo revisar las implicaciones de la escogencia de este dispositivo exhibitivo: se busca un tipo de recepción introspectiva y respetuosa, donde los monumentales rostros de estas mujeres, así como su ubicación elevada, interactúan con todo el bagaje iconográfico propio de nuestras raíces hispánico-coloniales.

La referencia al mártir católico, cuya corporalidad es sometida y ofrendada para agradar a Dios, está

presente en buena parte de las disertaciones sobre esta obra (Dieguez, 2013). Sin embargo, en algunas de tales disertaciones parecen obviarse las referencias iconográficas que esta obra tiene con la imaginería cristiana: la mujer testigo, la madre doliente, es motivo frecuente en la iconografía de la iglesia contrarreformada-colonial, especialmente en las representaciones de advocaciones marianas, muy populares en España y en la mayoría de sus antiguas colonias, como la Virgen de la Amargura, de la Piedad, de las Angustias, de la Soledad o “la Dolorosa”. Así, *Sudarios*, por sus referencias iconográficas y su dispositivo exhibitivo, se inscribe dentro de una prolongada tradición cristiana de representar doloridos rostros maternos.

Un hecho obvio y aparentemente fortuito afianza esta relación: todos los retratos que componen *Sudarios* son de mujeres, ningún hombre es mostrado aquí como víctima,⁷³ como si el dolor fuera potestad de las madresposas.⁷⁴ Lo que podría ser visto como una coincidencia visual entre las imágenes de *Sudarios* y las advocaciones marianas (rostros compungidos, miradas perdidas, bocas entreabiertas, lágrimas que fluyen y cuellos contraídos)

se relaciona también con el extendido culto latinoamericano a la Virgen María, o Marianismo. El marianismo, como lo señaló Evelyn Stevens (1977) en un estudio pionero sobre el tema, excede el ámbito exclusivamente religioso de devoción a la Virgen María, y se convierte en un concepto sociológico que exalta un deber ser femenino y maternal, la abnegación, la humildad, la pasividad, la tristeza y el sacrificio de las mujeres como valores que asignan un estatuto moral superior a las mujeres.

Así, el marianismo deviene en un estereotipo cultural simétrico al de machismo, que establece roles fijos y diferenciales a cada género, donde la condición sufriente de la mujer la imbuye de una autoridad moral incuestionable. En el caso específico de *Sudarios*, el marianismo se entrelaza con la noción de víctima: la condición de mujer sufriente y la condición de víctima se superponen, afianzando las representaciones sociales sobre la inocencia, la superioridad moral y la incuestionabilidad de las víctimas.

73 En una conversación personal con la artista, ella plantea que para esta serie sí tomó registro fotográfico de un hombre, pero que al ver la imagen impresa sintió que no existía el “clic”, es decir, la necesaria conexión emocional-visual que sí se producía con los retratos de mujeres.

74 Tomo prestado el término “madresposa” del prestigioso libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, escrito por la investigadora mexicana Marcela Lagarde (2003, México: Universidad Nacional Autónoma de México). El estereotipo de la madresposa organiza y conforma los modos de ser femeninos alrededor de las figuras de la madre, la esposa y la hija, mujeres cuya existencia depende más de la presencia de un varón que de sí mismas.

Alegoría y estereotipo

En una de sus obras tempranas (*El origen del drama barroco alemán* [1925]), Walter Benjamin reelabora la noción de alegoría para plantearla como el procedimiento formal de mayor relevancia en ese periodo (por su capacidad disruptiva). Esta noción de alegoría se separa de la noción clasicista, según la cual la alegoría es una mera ilustración de un concepto con intención moral y carácter didáctico-edificante. La alegoría clasicista busca fijar un precepto y difundir un dogma entre los feligreses. (García, 2010) Paradójicamente, este ensayo ha sido un intento de seguir un camino inverso al seguido por Benjamin: he intentado señalar cómo *Sudarios* vacía los testimonios de las víctimas de su potencial disruptivo, y los convierte en una alegoría didáctica-edificante.

En conclusión, sin descontar lo loable del trabajo de Diettes o de la validez moral del mensaje transmitido en su obra, es importante tener presente que esta obra de arte opera como un dispositivo (relacional y contextualmente construido) y no como la huella indicial del dolor de las víctimas. Es decir, no existe un *continuum* que vaya desde la experiencia victimizante hasta la experiencia del espectador al contemplar la obra; entre ellas median

puestas en escena, omisiones, intertextualidades, estereotipos y un cúmulo de decisiones que hacen que la experiencia de contemplar la obra sea una calculada construcción.

Sudarios nos enfrenta a una alegoría donde las víctimas “no se representan a sí mismas”, sino que son el medio para alegorizar el dolor y el luto universales. Esta intención alegórica en sí misma no es condenable (cualquier artista tiene derecho a proponer públicamente su punto de vista), se convierte en problemática cuando se la equipara como un comentario sobre la violencia en Colombia, como aporte a la memoria de la guerra. En lo que sigue, reflexionaré en torno a las posibles consecuencias políticas de esta forma de abordar la representación de las víctimas de la guerra.

Las víctimas como estereotipo

A juzgar por las fotografías de *Sudarios*, las mujeres retratadas no son sujetos, son mujeres-alegoría condenadas a estar eternamente suspendidas en un instante de dolor: estar atadas a su pasado traumático -al dolor de haber sido testigos- es lo que las define, proyectando así una identidad peligrosamente sujetante. Una vez que las víctimas son representadas de manera fija y que se anula la complejidad de



Nuestra Señora de las Angustias
(conocida popularmente como Virgen de los Gitanos).
Madera policromada realizada por José Rodríguez y Fernández-Andes (1937)
Santuario de Jesús de la Salud y María de las Angustias de la ciudad de Sevilla, España.

Imagen tomada de: De Mflito - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23768457>

la guerra (como fenómeno con orígenes e implicaciones sociales, políticas, históricas, económicas, psicológicas, entre otros) es posible representar, marcar y naturalizar (estereotipar) la guerra, reduciéndola al “sufrimiento de las víctimas”. Y una vez se estereotipa la guerra, se invisibiliza nuestro lugar de enunciación: contemplar el horror de la guerra, manifiesto en el sufrimiento de las víctimas, ayuda a estabilizar nuestro lugar como sujetos.

Es decir, al rechazar el horror de la guerra nos ratificamos en nuestro carácter civilizado,

la guerra no la hacemos nosotros, la guerra es nuestro contrario, la guerra es lo otro, lo meramente bárbaro que hay que rechazar.

El estereotipo como herramienta política

Los discursos a partir de los cuales se representa a las víctimas tienen un eminente carácter instrumental, pues a partir de ellos se administra la respuesta de la comunidad internacional, se diseñan las políticas de reparación y, en última instancia, se sientan las bases para una paz estable y duradera. A pesar de que abundan los trabajos especializados que reconocen que los conflictos armados y los procesos de victimización son complejos, el “sentido común”

sobre las víctimas sigue siendo una imagen estereotipada en la que se “yuxtapone la extrema inocencia de la víctima con la frecuentemente incomprensible violencia y maldad de aquellos quienes son capaces de dañar a los niños y los ancianos” (Bouris, 2007:4) (la traducción es mía). Esta estabilización y sobresimplificación en “víctimas ideales” se produce, en buena medida, a partir de un repertorio de descripciones y representaciones artísticas que funcionan como arquetipos de victimización: imágenes de niños hambrientos, de escuelas acribilladas, madres posas sufrientes, campesinos compungidos sosteniendo fotos de familiares ausentes, entre otras.

Las representaciones reduccionistas de las víctimas presuponen y re-producen formas de subjetivación: se asocia a las víctimas con características de inocencia, falta de responsabilidad y superioridad moral, al tiempo que se espera de ellas que actúen de una manera determinada, fijándolas a una identidad que puede negar su agencia. El peligro de fijar la identidad -de estereotiparla- es discutido también por los investigadores de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, quienes reconocen que los trabajos de memoria sobre la violencia contra las mujeres pueden estar fijando, sin proponérselo, nuevos estereotipos.

Este estereotipo se condensa en la imagen de la víctima pasiva, sin agencia y sin capacidad creativa, ser despojado de acción que por esa misma razón se convierte en un sujeto apolítico y resignado que relata en primer plano los eventos relacionados con la violencia sexual porque son ellos los que le otorgan visibilidad en un formato ya establecido y que, en muchos casos, le permiten acceder a alguna forma de reparación redistributiva. (Wills, 2011:57)

Las nociones más complejas de las víctimas proponen una lectura no-reduccionista de las circunstancias de su victimización y de su participación en el conflicto, así como “relativizar el carácter absoluto de la condición de víctimas” (Orozco, 2003:45). Reconocer la complejidad de la representación de la guerra y las víctimas implica asumir la existencia de “zonas grises” (Orozco, 2005) en las que las fronteras entre víctima-victimario, culpable-inocente o bueno-malo, en oportunidades son porosas e intercambiables. La noción de zona gris es productiva para pensar los retos de la representación de la guerra en Colombia: por un lado, porque evidencia que no existe una división definitiva entre víctimas y victimarios; por otro lado, porque hace visible nuestro lugar de enunciación obligándonos a reconocernos como actores dentro del proceso de la guerra y la paz en Colombia.



<https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/8126105770/in/album-72157631753013713/>

En este marco, a partir de lecturas complejas las víctimas pueden conservar su agencia individual, usar esa agencia para desafiar su victimización (a escala personal y política) y, por ende, proponer interpretaciones y acciones que aporten efectivamente a la construcción de la paz. En sentido contrario, cualquier representación estereotipada de la guerra, que anule su complejidad y proponga una

visión dicotómica, que invisibilice las zonas grises o distribuya las responsabilidades de manera partidista, que reduzca la representación de las víctimas a madresposas sufrientes, estaría brindando pocos servicios a la tarea de la construcción de la paz duradera en Colombia.



Referencias

- Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida: Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, A. (1990 [1958]). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bourdieu, P. (2003[1968]). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bouris, E. (2007). *Complex political victims*. Bloomfield, CT: Kumarian Press.
- Celiz, J. (2012, agosto 3). El arte de mirar despacio. *Página 12*, recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7416-2012-08-03.html>
- Cervera, A. (2012, octubre 25). Erika Diettes expone su obra en el templo de Manrique Central. *ADN Medellín*, recuperado de: <http://diarioadn.co/medell%C3%ADn/mi-ciudad/erika-diettes-expone-su-obra-en-templo-de-manrique-central-1.29973>
- Dieguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/escénicas.
- Diettes, E. (2014). Oremos por los que no han perdido la esperanza. *El Catolicismo: Oficina Arquidiocesana de Comunicaciones*, recuperado de: <http://elcatolicismo.com.co/es/noticias/490-exposicion-rio-abajo-----.html>
- Duarte, A.M. (2013). *Los “silencios del dolor”: una lectura del aspecto táctil de “Sudarios” de Erika Diettes*. Recuperado de: http://erikadiettes.com/links/esp/resennas/sudarios/LosSilenciosDelDolor_ADuarte.pdf
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno Editores.
- Orozco, I. (2003). *La postguerra colombiana: Divagaciones sobre la venganza, la justicia y la reconciliación*. Kellogg Institute, recuperado de: <http://kello>

gg.nd.edu/publications/workingpapers/WPS/306.pdf?iframe=true&width=90%&height=90%

_____ (2005). *Sobre los límites de la conciencia humanitaria: dilemas de la paz y la justicia en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes-Temis.

Sarlo. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Stevens, E. (1977). Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica. En A. Pestatello, (comp.) *Hembra y macho en Latinoamérica* (pp 121-134). México: Editorial Diana.

Vanguardia Liberal. (2012, junio 30). “Sudarios” se roba las miradas de los visitantes al Festival de Cine de Barichara, recuperado de: <http://www.vanguardia.com/entretenimiento/cine/noticias/163384-sudarios-se-roba-las-miradas-de-los-visitantes-al-festival-de-c>

Wills, M. E. (2011). *La memoria histórica en perspectiva de género. Conceptos y herramientas*. Bogotá: Grupo de Memoria Histórica-CNRR.





Alejandro Gamboa Medina

(Bogotá). Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México y Magister en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes. Docente investigador vinculado a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Universidad Pedagógica Nacional.

alejandrogamboamedina@gmail.com

0

4

EJE-04

Experiencias e incorporación del género en los trabajos de memoria

Yo me vine de Tumaco: memoria histórica y
política en las voces de Alelí y Cayena

Duermevela: de la memoria
institucional a la memoria de barrio

Usos históricos de la memoria
y perspectiva de género:
paralelos y articulaciones



Yo me vine de Tumaco: memoria histórica y política en las voces de Alelí y Cayena

***Andrea
Tilaguy Téllez***

***Karen Sofía
Mesa Roa***

***Andrea Carolina
Ardila del Toro***





Yo me vine de Tumaco: memoria histórica y política en las voces de Alelí y Cayena

“Yo me vine de Tumaco, buscando oportunidad, llegamo’ a Suidad Bolívar, su gente nos apoyó, no nos juzguen por la piel, ni por la forma de hablar, no juzguen sin conocernos, no nos juzguen por juzgar. Las mujeres del Pacífico, [...] Nunca pierden su sabor, llevan el canto en la sangre y amor en el corazón. Quítate de mi ventana, no me hagas oscuridad. Déjame entrar a otro que me tenga voluntad, que me tenga voluntad...”

¿Cómo los cantos ancestrales permiten a dos mujeres negras,⁷⁵ que han atravesado una situación de desplazamiento forzado, construir, transformar y agenciar sus memorias y subjetividades? Esta inquietud se gesta en el encuentro con dos cantaoras provenientes de Tumaco, que fueron desplazadas por la violencia sociopolítica en Colombia y residen hace más de diez años en Bogotá. Sus cantos, que acompañaban en Tumaco la realización de sus labores cotidianas, de carácter privado y doméstico, en la actualidad se disponen como una experiencia

artística que da cuenta de un interés político de resistencia, configurándose como un ejercicio público y de agenciamiento propio y colectivo.

A partir de allí surge nuestro trabajo de investigación: “Cantos ancestrales como práctica de transformación subjetiva que emprenden dos mujeres afrocolombianas en situación de desplazamiento forzado”, el que hoy, cuatro años después, podemos interpelar con nuevas miradas sobre el canto como práctica artística y ejercicio político, el géne-

⁷⁵ Alelí, una de las participantes de nuestra investigación, aludía a su preferencia de nombrarse negra en vez de afro: “A mí no me gusta que me digan afro, a mí me gusta que me digan negra. Porque para mí negro es la palabra [...] más importante...”.

ro como un factor móvil y cambiante y la memoria como un eje articulador y dinamizador de historias y vivencias. Entendiendo que estos factores no están escindidos entre ellos, sino que, integrados en su realidad, permiten la resignificación y reivindicación de los cantos y a través de estos, la memoria, el género, la raza y la violencia a la que han estado expuestas.

Sin embargo, la realidad pública de sus cantos en Bogotá sucede en el marco de las instituciones que, al visibilizarlos, ponen en disputa su sentido artístico y de resistencia, involucrando sus intereses particulares.

Entonces, teniendo en cuenta la manera en que dialogamos los nuevos agentes estatales, institucionales y académicos con las poblaciones vulneradas por actores armados y su búsqueda de reconocimiento y visibilización, a través de dispositivos culturales, es necesario reconocer que no somos mediadores neutrales, sino que nos involucramos en la significación de los mismos y es imperativa su constante deconstrucción.

En este sentido, empezaremos presentando algunos hallazgos de la investigación referida que proponen entender los cantos ancestrales afrocolombianos como una herramienta de posicionamiento político y de construcción de memoria histórica, en los cuales el género resulta ser un eje central de dicho agenciamiento. Para, en un segun-

do momento, situar nuestro lugar de enunciación dentro de este proceso investigativo y así, preguntarnos cuál es nuestra posición ética y política frente a este proceso y si logramos aportar, en otros espacios, a la construcción de memoria, por la cual ellas luchan.

Cantos ancestrales: práctica artística y herramienta de transformación subjetiva y posicionamiento político

Como hemos venido desarrollando, los encuentros con Alelí y Cayena nos permitieron reconocer sus cantos ancestrales afrocolombianos como una herramienta fundamental para la construcción de sus subjetividades y de las poblaciones a las que pertenecen. Por consiguiente, son un “eje articulador de creencias, prácticas culturales y conocimientos locales, [siendo] un componente de definición identitaria, en la medida en que no son únicamente una expresión cultural, sino que se encuentran altamente ligados a su cotidianidad” y manera de entender el mundo (Ardila, Mesa & Tilaguy, 2013).



Según los relatos de Alelí y Cayena, los cantos que ellas practicaban en Tumaco los aprendían con su abuela y su madre, quienes les enseñaban a cantar durante las labores de cuidado doméstico, dentro del ámbito privado. Esto resulta ser una experiencia de generización en la medida en que eran labores que realizaban desde su posición social particular y su construcción como mujeres.

Sin embargo, luego del proceso de desplazamiento forzado que vivieron, por el cual arriban a la ciudad de Bogotá en condiciones de vulnerabilidad social y económica, esta práctica se configura con un sentido de resistencia y de transformación de las condiciones adversas que enfrentaron ellas y su comunidad.

Desde los hallazgos de nuestra investigación, el canto es vivido actualmente por Alelí y Cayena como herramienta de sustento económico, desde su posicionamiento en escenarios artísticos y académicos. Pero al mismo tiempo, resulta ser el medio de reivindicación de la cultura afro, la que sentían estigmatizada y discriminada en su ciudad de arribo. Así, los cantos les permiten enunciar, visibilizar y

transformar las condiciones de exclusión, violencia y racismo que han enfrentado, en contextos públicos y junto con niños, niñas y adolescentes nacidos en Bogotá, en su mayoría descendientes de la población afro y residentes en Ciudad Bolívar, a quienes enseñan contra el olvido, en un acto político de fomento y reconocimiento de sus raíces culturales.

En ese sentido, se da cabida a una dilución de lo público y lo privado, en la cual ellas logran transgredir los lugares que tradicionalmente ocupaba el canto en su tierra natal y le otorgan una relevancia política, cultural, formadora y transformadora en otros espacios. Esto sucede cuando crean nuevos lugares de acción y participación, permitiendo que lo que antes significaba para ellas una tradición referente al cuidado, a los quehaceres del hogar y al acompañamiento de rituales, se transforme en su forma de trabajo, en su lucha y resistencia frente a las violencias que han tenido que afrontar. Así, el carácter político que Alelí y Cayena les otorgan a los cantos como práctica privada y pública, resulta siendo un proceso de reivindicación racial y, simultáneamente, una deconstrucción del género como inmóvil y esencialmente constituido en lo privado.

De esta manera, la experiencia particular de estas dos mujeres con el canto ha gestado una memoria

que ellas viven “como interpelación más que como contemplación” (Antequera, 2011).



Esto nos permite entender el carácter activo y dinámico de la memoria en la práctica actual de sus cantos, pues fomentan nuevas posibilidades de acción y “provocan la aparición de los eventos y objetos de nuestros mundos sociales; en un proceso de construir y hacer” (Pearce, 2010).

Entonces, los cantos de Alelí y Cayena resultan ser un ejercicio de memoria histórica que permite repensar y reconfigurar la historia de su pueblo y de Colombia, en general, develando su carácter diverso y en conflicto. Así, su lenguaje del canto les posibilita habitar una nueva realidad, transformándola y reinterpretando el género, lo racial y su relación con ellas mismas, con otras personas, con sus tradiciones y con las nuevas generaciones.

Situándonos

Es importante contextualizar que la inquietud que nos acerca a Alelí y Cayena nace de un interés por lo artístico y es nuestra experiencia participante en la danza y en el

teatro la que nos invita a conocer su puesta en escena. Además, situarnos desde la perspectiva de psicólogas en formación resulta fundamental, ya que las conocimos en un espacio académico en el que se exponían sus cantos como conmemoración del Día de la Afrocolombianidad. Aquella postura, artística y académica, nos permitió abrirnos a diferentes cuestionamientos y nos posibilitó adoptar una mirada crítica de la experiencia que presenciábamos desde los asientos del público.

Entonces, no solo la autenticidad artística de sus cantos atrajo nuestra atención, sino también las implicaciones políticas de su puesta en escena y, además, la influencia de la fundación que las presentaba y de otros agentes institucionales (entre los que posteriormente nosotras estaríamos incluidas), pues entran a configurar su forma de performarse y, finalmente, su lucha expresada a través de los cantos.

Posteriormente, Alelí y Cayena nos relatan sobre su relación con dichos interventores, que, por un lado, les han abierto puertas en diferentes espacios gracias a sus gestiones, y por el otro, han obstaculizado su desarrollo vital, como artistas y como lideresas políticas; teniendo en cuenta que, en ocasiones, priman los múltiples intereses de dichas instituciones. Esto nos permite reconocer las tensiones que surgen entre las diferentes estrategias de reivindicación, las de ellas y las de los demás actores que pretendemos formar parte de esta, teniendo en cuenta lo que implica asumir los cantos

como práctica política y de construcción de memoria histórica, desde diferentes aristas.

Una de esas tensiones hace referencia a que Alelí y Cayena, en su relación con las instituciones y con nosotras, buscan una retribución asistencial a su labor: comida, ropa o útiles escolares para ellas y los niños involucrados en las presentaciones, lo que generalmente les brindan las instituciones. Sin embargo, dicha forma de retribución nos suscita un cuestionamiento acerca de si aquella es la manera en que nosotras queremos aportarles, aun reconociendo la importancia de retribuirles la colaboración que daban a nuestro fin investigativo y académico. De tal manera que nos llevábamos la sensación de que un aporte como el que ellas solicitaban no resultaba suficiente ni perdurable según lo que les queríamos proporcionar y, además, no estaba en concordancia con nuestras posibilidades ni con nuestras apuestas.

Es por esto que, al situarnos desde la academia, consideramos que la realización de la investigación y ahora, la elaboración de este texto, se convierten en nuestro aporte hacia ellas, con una intención particular de contribuir a su lucha, desde nuestras posibilidades. Intentamos así abrir nuevos espacios en donde su voz sea escuchada, y que la reivindi-

cación hacia las situaciones de violencia sociopolítica que, sobre todo las mujeres de la comunidad afrocolombiana, siguen viviendo hoy, no continúe siendo silenciada o invisibilizada ante los que nos encontramos lejos de esta realidad cotidiana, sumando otras voces y oídos a la construcción de memoria y de relaciones y sociedades no violentas.

De esta manera, ahora leemos nuestro aporte como una oportunidad de fomentar la visibilización de estos procesos de transformación subjetiva y colectiva, cuya carga sociopolítica enaltece los saberes culturales y ancestrales como dispositivos de agenciamiento y como constructores de una memoria dinamizadora del presente que están en las voces de Alelí y Cayena, dos mujeres que, de manera admirable, no se rinden en su lucha a pesar de las adversidades.

Finalmente, es preciso preguntarnos si dicha retribución resulta congruente con su lucha y por eso, en el presente, decidimos responder a su invitación de asumir la responsabilidad, desde nuestra posición ética y política de sujetas, de ser y formar parte activa de la construcción de memoria histórica, en respuesta a la reivindicación y resistencia que logran con sus cantos.



Referencias

Antequera, J. (2011) Memoria histórica como relato emblemático. Consideraciones en medio de la emergencia de políticas de memoria en Colombia. Tomado de la página web: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/politica/tesis491.pdf> el día 25 de marzo de 2017.

Ardila, A. Mesa, K. Tilaguy, A. (2013) “Cantos ancestrales como práctica de transformación subjetiva que emprenden dos mujeres afrocolombianas en situación de desplazamiento forzado”. Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.

Pearce, B. (2010) Comunicación interpersonal: la construcción de mundos sociales. Universidad Central: Bogotá.



Andrea Tilaguy Téllez

(Bogotá). Psicóloga de la Pontificia Universidad Javeriana. Experiencia en acompañamiento psicosocial a familias con problemática de violencia de género. Investigadora del Semillero de Educación Musical de la Pontificia Universidad de Colombia. Maestranda en Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia.

atilaguyt@unal.edu.co

Karen Sofía Mesa Roa

(Sogamoso). Profesional en psicología de la Pontificia Universidad Javeriana. Experiencia en el área de psicología educativa. Directora de Formación y Pser, empresa dedicada a ofrecer servicios de Orientación Vocacional y transición colegio-universidad.

Andrea Carolina Ardila del Toro

(Bogotá). Profesional en psicología de la Pontificia Universidad Javeriana. Formación profesional en danza salsa. Estudiante de Dance Movement Psychotherapy en la Roehampton University de Londres.



Duermevela: de la memoria institucional a la memoria de barrio

*Yensi
García Segura*





Duermevela: de la memoria institucional a la memoria de barrio

He crecido en un barrio popular del sur de Bogotá, de esos que siempre son noticia, donde hace unos años empezaron a construirse *megacolegios* que contrastan con el hambre de un buen número de sus estudiantes, de esos lugares que cada cuatrienio se convierten en cuna de candidatos populistas; un barrio de resistencias que hoy también sirve de resguardo para infinidad de prácticas, culturas, tradiciones y creativas formas de recordar y vivir.

Siendo poco más de las tres de la mañana, y aún somnolienta, escucho a cientos de vecinos afrodescendientes llegar de su *Sabbath*. Son barberos, es su noche, es su actual tradición, la de reunirse en *ghetto* como culto sagrado, conservarse unidos en medio de miradas mestizas inquisidoras, reconfigurar un territorio que aún no consideran suyo; rechazados aunque estratégicamente aliados, lejos de su origen pero reescribiendo su historia.

Y es que, desde hace por lo menos cinco años, el desplazamiento y la migración de la comunidad afro hacia barrios como este, se incrementó. En esto se ha convertido Bogotá, y así debería ser pensado el mundo hoy, como un espacio intercultural y de suspensión permanente, en donde se somete a un sinnúmero de poblaciones a adoptar dinámicas poco parecidas a las de su lugar de origen, pero en donde simultáneamente se reelaboran las formas tradicionales de cada sujeta y sujeto, se reconfiguran los hábitos y, con ello, la memoria de cada una y cada uno.

La población joven afro es solo un ejemplo común de un fenómeno transcultural que merece ser analizado y enmarcado en un claro ejercicio de resistencia y de memoria, en tanto representa una de las comunidades más estigmatizadas, empobrecidas y aculturizadas también. Se les ha obligado desde todas las esferas a habitar espacios geográficos

restringidos, a despojarse de sus prácticas usuales (tradiciones, lenguaje, comida, estéticas), y de los significados infinitos de cada una de sus prácticas, que claramente distan de lo que fueron apenas hace décadas.

Este es el tránsito cultural de una sociedad como la colombiana, el devenir propio de las y los sujetos del mundo moderno, y debe ser entendido, sin lugar a dudas, como un ejercicio cotidiano, personal (de historia de vida) y colectivo (de las comunidades, barrios), de reproducción de memoria viva y resignificación de memoria histórica.⁷⁶

Por la ventana observo en detalle estéticas y *habitus* propios de las zonas costeras en las que he vivido; se devela ante mí que la memoria es el acto de *re-crear* en el tiempo, en tanto reproduce algo que ya no está, así que yuxtapone el presente y el futuro. Hacer memoria para esta comunidad exigiría narrar sus recuerdos pero desde su presente; entonces sonrío en señal cómplice y foucaultiana, mientras mi madre llama por segunda vez a la policía.

La población afro, como tantas otras, ha abandonado muchas de las prácticas que constituían su cultura; ha mutado, se transforma, se adapta, se recrea y reasienta en un evidente ejercicio de supervivencia y resistencia,

de cara al fenómeno de la guerra, la mercantilización, el colonialismo, la explotación y, en general, a la *edad del capital*⁷⁷ que arrasó, por demás, con lo ancestral, lo autóctono, lo que se consideró de las culturas tradicionales, como benignamente propio.

Por lo anterior, la complejización y trabajo sobre memoria actual amerita concebir fenómenos como la migración interna, el desplazamiento, la pobreza, las orientaciones sexuales diversas, el colonialismo, además de una mirada crítica a la formulación de políticas públicas de asistencia y “reparación integral” a víctimas, que consagran hasta ahora una memoria conceptual anclada al pasado, algo tangible por demás, sólida, estática, inmemorable, verificable como la *Alétheia* y, en muchos casos, abrumadora e inhibidora para las víctimas.

Las narrativas en Colombia acerca de la memoria, reproducidas institucionalmente, hablan de un estadio que urge reparar, *reconstruir*, restituir; de un momento determinado por prácticas, sentires y visiones del mundo, que parece deben permanecer en el tiempo tras fenómenos como el que inicio describiendo, o más violentos aún.

76 La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida de manera individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero dejó rastros [...] Pierre Nora.

77 Capitaloceno.

El Centro de Memoria Histórica en Colombia, por ejemplo, creado en 2011 como establecimiento de orden nacional, corresponde al principal organismo encargado de tramitar los asuntos de memoria del conflicto en el país, y su misión es la de recopilar la memoria *con ocasión de las violaciones al artículo 147 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*.

La Unidad de Víctimas, por su parte, en la formulación del Enfoque de orientaciones sexuales e identidades de género no hegemónicas,⁷⁸ recomienda como medida de satisfacción, *identificar y promover iniciativas de histórica memoria*, así como *el reconocimiento y dignificación de las personas con orientaciones sexuales e identidades de género no hegemónicas* a través de la reconstrucción de la memoria histórica.

La concepción histórica positivista, excluyente, sesgada, jerarquizada y burócrata de la memoria, demerita las infinitas posibilidades que en términos de, por ejemplo, reparación individual o colectiva existen, pues corresponde apenas a una dimensión de la memoria de las y los sujetos, que

parece ser canónicamente la validada, y a la que el país entero debiera rendirle culto.

Mientras la memoria histórica soslaya la posibilidad de resignificar un pasado y lejos está de comprender lo que Foucault llama *memoria del futuro*, se ensombrece la posibilidad de la *re creación* de la memoria, del ejercicio orgánico de *re escribir* a diario la historia de las personas, comunidades y pueblos, en tanto seres vivos en construcción, más allá del trauma. Lo anterior nos acercaría a lo que Anna Maria Guasch denomina *mneme o anamesis*,⁷⁹ fundada en la visión griega de la memoria como recuerdo atemporal, y que se encarga de recolectar y rememorar información del pasado.

Guasch centra su trabajo de historia del arte, en lo que para ella resultan ser los dos principios rectores de *el archivo*, o la obra de arte en sí misma; y los traigo a relación por servirme para identificar la esencial diferencia entre la memoria viva que transita con cada sujeta y sujeto, y una memoria histórica frecuentemente ligada a sucesos violentos o anecdóticos, y que institucional y paradójicamente se defiende.

78 Enfoque de orientaciones sexuales e identidades de género no hegemónicas. Unidad de Víctimas. 2015.

79 *Mneme o Anamesis* (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar), son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información), en tanto que contraofensiva a la “pulsión de muerte”, una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria.



La institucionalización y el análisis de procesos de memoria en Colombia y Sur América parecieran sacralizar el trauma y reafirmar permanentemente el recuerdo negativo, con predominio en un mayor grado del suceso violento, asignándole así un peso simbólico mucho más contundente a la memoria histórica y dolorosa de las víctimas, que a la memoria viva, propia del saber y potencial presente.

Los organismos estatales en Colombia registran hoy una memoria exclusivamente histórica, fiel al pasado, ciertas veces lejano, de quienes son objeto de política pública, entre ellos, la comunidad afro del barrio, discriminada, estigmatizada, obligada a ocupar la periferia, a ejercer determinados oficios, y sobre quienes recaen imaginarios de una tradición que probablemente ha mutado hasta demostrar que la memoria, y con ello las costumbres y los oficios de estas comunidades, no son propiamente *sincretismo cultural negativo*, sino expresiones adaptadas o emergentes de resistencia, similares a las de otras épocas.

Julio De Zan⁸⁰ parece coincidir conmigo al afirmar que existe no solo una relación directa entre la identidad y la memoria, fundamentalmente porque la vida y el carácter de las personas cambian, pues son contingentes. La cuestión de la memoria, según Zan, es su principio de *atemporalidad*, sus tres dimensiones: un pasado consciente, la comprensión de un presente, y la conciencia realista del futuro.

Zan concluye en su artículo Memoria e identidad,⁸¹ que la *memoria viva no está ligada ya a la historiografía de los acontecimientos*, según él porque nos hallamos frente a la redefinición de las identidades políticas, y forjando identidades posnacionales ligadas a la *memoria trágica de los genocidios*.

Sumado, pareciera que parte de la sociedad conserva vivo el imaginario errado de hace siglos, sobre ser afrodescendiente, padecer drapetomanía,⁸² o vivir aferrados a ciertas tradiciones generalizadas.

Hallo una memoria inconclusa, con carácter performativo del discurso colonial, que tiende a invisibilizar las vigentes luchas y el papel determinante que la población

80 Memoria e identidad. *Tópicos*. Revista de Filosofía de Santa Fe (Rep. Argentina) N° 16, 2008, pp. 41-67. Investigador principal del Conicet. Profesor titular en la Universidad Nacional de Entre Ríos y en la Universidad Nacional General San Martín.

81 *Tópicos*. Revista de Filosofía de Santa Fe (Rep. Argentina) N° 16, 2008, pp. 41-67.

82 Supuesta enfermedad mental que padecían los esclavos negros del siglo XIX, que según el médico Samuel A. Cartwright, consistía en unas "ansias de libertad" o expresión de sentimientos en contra de la esclavitud. /extraído de: [https://es.wikipedia.org/wiki/drapetoman%3%ada](https://es.wikipedia.org/wiki/drapetoman%C3%ada), el 10, 05, 2017.

afro tiene, en la reconstrucción de la memoria de resistencia e historia futura.

Forjar memoria para las comunidades afro reasentadas en la ciudad, a pesar de la segregación que no cesan de vivir, tiene que ver con resistencias genuinas, como congregarse en fiestas tradicionales, constituir *ghettos* de protección, custodiar ritmos con raíces africanas, instalar por cada cuadra por lo menos dos barberías que cambiaron trenzas por *jerseys*, vestir de manera auténtica, llevar peinados exclusivos, instalar restaurantes de comida tradicional a kilómetros de su tierra, en fin, transitar entre lo tradicional de su cultura y la modernidad que les exige el contexto que hoy habitan.

La fenomenología de la memoria asociada a la resiliencia de las y los sujetos, de los sectores, de las comunidades y de los barrios, contrasta con los monolíticos imaginarios caducos, que defienden los legisladores, estados e instituciones, que difícilmente reconocen que el recuerdo no siempre es pasado, e implica su resignificación: hacerlo emotivo pero no doloroso, sólido pero no inalterable.

Para evidenciar apenas un poco algunas de las vertientes y demostrar que el asunto de la memoria tiene especificidades de género, Elizabeth Jelin,⁸³ por su parte, analiza las imágenes de la dictadura en el Cono Sur, para encontrar que los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen “pertener” a los hombres, exacerbándose el sufrimiento de mujeres y el dominio de lo público legislativo por los hombres en el marco del conflicto.

Mientras los hombres se asesinan entre sí y además actúan como jueces y defensores, ser víctima, ser afro, pobre y habitar el barrio, implica su feminización y refuerza el ideal de cultura.

Entonces, la memoria no se debe a ningún automatismo, y más bien posee un carácter ontológico; está viva y transita con cada ser, se recrea conforme el tiempo, es inacabada, es cíclica y ambivalente, por ende probablemente inconclusa, y su correlato precisa, aún hoy, una memoria desprovista de sentir, material, lejana y traumática, marcada por la culpa y que se enfatiza en conmemorar.

83 En: Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo Veintiuno Editores, España 2001. Cap. 6

Las narrativas contemporáneas deben admitir la convivencia contenciosa entre la *histórica memoria* y la memoria viva; una, estática y oficial, y otra absolutamente atemporal y orgánica.

Resignificar el suceso violento que obliga a desplazarse debiera ser un trabajo no solo por reconstruir un pasado, que paradójicamente puede no repetirse, sino por idear un futuro consciente a partir de un ejercicio de memoria en contexto situado, una memoria popular en solidaridad con comunidades como la afro, que expresa especial urgencia por el reconocimiento de saberes como el de los barberos y estilistas, obreros, cocineras del Pacífico, parteras, bailarinas y bailarines callejeros, obligados a reasentarse en los barrios más marginados de la capital.

Diría el mismo Zan, recordando a Tzvetan Todorov,⁸⁴ y para referirse a lo que este llama los *abusos de la memoria*, que es necesario *resolver los conflictos de la memoria*, porque el *exceso de memoria mata* y petrifica, lo que tiende intrínsecamente a *instituir* y a *perpetuar el estatuto de víctima*.

Canta el gallo en señal de haber amanecido, la multitud dispersa duerme; yo, entre tanto, auguro que la *desmasculinización* y desinstitucionalización del discurso sobre

memoria apremian, mientras se conserven como ideales el politizar las prácticas de los pueblos, el transversalizar la perspectiva de género en las políticas públicas y el abolir la cultura hegemónica.



Yensi García Segura

(Bogotá). Trabajadora Social. Especialista en Estudios Feministas y de Género de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es romotora psicosocial del proyecto Comunidad-es, arte Biblioteca y Cultura; escenarios para la Paz del Ministerio de Cultura.

ymgarcias@unal.edu.co

⁸⁴ Tzvetan Todorov (Sofía 1939-París 2017). De nacionalidad búlgara-francesa; lingüista, filósofo del lenguaje, historiador, crítico y teórico literario.



Usos históricos de la memoria y perspectiva de género: paralelos y articulaciones

***Carolina
Marrugo Orozco***

***Carlos Mario
Catrillón Castro***

SEDE
SAN LORRENZO





Usos históricos de la memoria y perspectiva de género: paralelos y articulaciones

Introducción

La memoria se ha constituido en un nuevo paradigma para las ciencias sociales y las humanidades. La forma como el pasado es visto desde el presente y la inevitable diferenciación de correspondencia entre hombres y mujeres en la sociedad, permite establecer la relación entre ambos y de esta manera es posible develar los hilos que construyen el entramado de la memoria colectiva, que para el caso de Colombia está transversalizada por la coyuntura del conflicto armado.

Por otro lado, el género como elemento constitutivo de las relaciones sociales permite diferenciar, en el ejercicio de la memoria, el efecto distante de cómo

se asume la práctica del recuerdo desde un punto de vista genérico. Su carácter funcional radica, como lo expresa Scott, “en una utilidad que se toma como una pregunta acerca de cómo las diferencias de sexo son definidas en contextos específicos y cuáles son los efectos de estas definiciones”.⁸⁵ Pensar en cómo se ha construido la memoria en Colombia trae una serie de preguntas, las cuales, si bien no serán respondidas en su totalidad en el presente trabajo, permiten guiar un tipo de relación específica entre los usos históricos del género y la memoria.

85 Entrevista realizada a Joan Scott, 21 de noviembre de 2016.

La memoria y el género: dos categorías para la interpretación de la historia

En 1984 se publicó el primer volumen de *Lugares de memoria*, dirigido por Pierre Nora, considerado por muchos como texto inaugural de los estudios de la memoria donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva.⁸⁶ De ahí en adelante se manifestó una gran difusión de estas reflexiones como respuesta a los procesos de reivindicación asociados a hechos sociales vinculados a coyunturas políticas alrededor del mundo en el escenario posdictaduras y posnacionalismos. Reconocida como la *Historia desde abajo*,⁸⁷ esta nueva narrativa involucró a los actores populares e incluso se ve reforzada con diferentes autores de la corriente historiográfica francesa.⁸⁸

En consecuencia, este proceso se articuló con la coyuntura en la cual las mujeres del mundo reivindicaban su participación en diferentes espacios (político, social y econó-

mico). Frente a ello, otros sujetos “olvidados de la historia”, hicieron presencia en estas reflexiones, dando paso a la historia oral como nueva metodología histórica para la reconstrucción del pasado, fuentes que suelen ser creadas entre grupos sociales que han sido privados -o que no han tenido acceso a la posibilidad- de crear sus propias fuentes: en general, las clases o grupos no-hegemónicos.⁸⁹

En relación con el género como variable de estudio, la historiadora Joan Scott⁹⁰ inauguró esta temática con su libro *Género e historia*, en 1999, en el cual planteó la importancia y la necesidad de articular esta variable a los estudios históricos, estableciéndola como una categoría útil dentro de las reflexiones de las ciencias sociales. En este sentido, cobraron importancia los campos de diferenciación entre hombres y mujeres en las distintas esferas de la sociedad y los roles que, en función del sexo, se han adjudicado a cada uno. Esta reflexión asumió el eco necesario en los espacios académicos para ampliarse hacia la antropología,⁹¹ por ejemplo, como

86 Montaña, Eugenia Allier. “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”. Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM, en: *Historia y Gráfica*, UIA, núm. 31, 2008.

87 Burke, Peter. *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, 1991.

88 Por ejemplo, los trabajos de George Duby y Michelle Perrot.

89 Fraser, Ronald. “La historia oral como historia desde abajo”, en: *Revista Ayer*, N° 12, 1993.

90 Ver también: Scott, Joan. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en: *Gender and the politics of History*, 1999.

91 En este sentido, cabe destacar el trabajo de la antropóloga Marcela Lagarde. Ver: Lagarde, Marcela. “El género”, fragmento literal: “La perspectiva de género”, en *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Ed. Horas y Horas, España, 1996, pp. 13-38. Ver también: *Los cautiverios de las mujeres: madresesposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, 2005. También es necesario aclarar que la difusión de esta variable se dio en otras áreas de las humanidades y de las ciencias sociales como la sociología, la literatura, estudios culturales, etc.

esfuerzo por teorizar la condición de las mujeres y las formas de opresión de estas en la sociedad.

En relación con los usos de fuentes documentales, es necesario tener presente que tanto el testimonio como el archivo tradicional son fuentes primarias que están en capacidad de servir para la reconstrucción de los distintos sucesos históricos. Sin embargo, al tratarse del pasado, se enfrentan interpretaciones de él realizadas tanto por mujeres como por hombres del presente, por lo cual no se logra capturar en su complejidad. La memoria histórica como práctica metodológica tendrá una particularidad frente a otros procesos que apelan al pasado como medio de legitimación, y es que se perciben influenciadas por evocaciones de la organización social de la transmisión y los medios empleados para su difusión.

En el pasado reciente, quienes participan como actores activos negándose a “olvidar”, al igual que el historiador que se acerca al documento depositado en un archivo, se encuentran cautivos de un contexto histórico que incluye elementos sociales, políticos, culturales y económicos, que dan clara evidencia de las relaciones de poder y subordinación en algunos casos o lugares de construcción hegemónica del conocimiento.

En la actualidad, la relación entre género y memoria está cuestionada por el hecho de aparecer como un elemento problemático entre ambas, pues el surgimiento de la subjetividad (testimonio) cuestiona hechos que estuvieron estáticos en la historia de países que vivieron la violencia política sistemática.

En este sentido, la rama de la memoria histórica tiene el deber de rescatar los hechos acontecidos, que de alguna manera fueron ocultados o presentados desde los intereses de quienes manejaron el poder, tomando en cuenta los relatos de los colectivos populares, hecho que es fundamental para el conocimiento y el análisis de situaciones generadas en el interior del conflicto y que en gran medida promueven una postura política, social y cultural de la historia, independientemente del tiempo y espacio desde donde se narren los hechos. Además de colocar en evidencia los conflictos y las relaciones de poder subyacentes en la guerra, mediadas por patrones y conductas de exterminio y sometimiento de tipo genérico en el contexto específico de Colombia.

Esta tendencia cobró legitimidad a partir de los discursos proferidos por las víctimas del conflicto armado en Colombia, con el auspicio institucional del Centro de Memoria Histórica, donde la historia y la memoria tienen un papel central. La instituciona-

lización de este discurso viene acompañada de la reconstrucción de los sucesos de la violencia a través de fuentes históricas como los testimonios, la fotografía, las escenas estéticas o el movimiento; luego la historia se constituye en una memoria colectiva, en la vida de la memoria, que a través de lenguajes alternos reivindica a las víctimas.

Las implicaciones o limitaciones de esta “práctica” están mediadas por los sentimientos de quien narra y ejecuta la experiencia, sujeto a una “subjetividad” de lo que él/ella siente. Sin embargo, esto no deslegitima a la memoria como una forma de hacer historia, si se tiene en cuenta que los historiadores “tradicionales” también adolecen de cierto grado de subjetividad. Las tensiones se forjan precisamente en los espacios de legitimación, donde chocan tanto el uso de determinada fuente como su procedencia y quien la expone, experiencia que, sin duda, es genérica. En la actualidad, las fuentes documentales son sensibles al desarrollo de la informática y al uso de las herramientas TIC, las cuales masifican estereotipos sexo-genéricos y pueden incidir en nuevas formas de construcción de la memoria.

Para recaer en las fuentes históricas específicas de la línea de la historia de las mujeres, cabe reconocer que desde la historiografía tradicional esta se constituye en un proceso relati-

vamente joven y en construcción, acompañado y soportado en el descubrimiento de nuevas fuentes documentales como los diarios, los testamentos, las cartas y los archivos judiciales, que han permitido reconstruir el paso de las mujeres en la historia y evidenciar relatos de vidas como acciones e intervenciones políticas, breves biografías de mujeres que ejercen la posibilidad de fugas. Son voces subalternas, sujetos que cuentan y que forman las fuentes complejas de un archivo de voces de una memoria alternativa.⁹²

En este sentido, los espacios de legitimación apenas se van forjando y encuentran cierta resistencia con la llegada del relato oral, con el cual también se generiza su justificación, aludiendo a características propias adjudicadas históricamente al sexo femenino/masculino, incluidos hechos como el que plantea la historiadora Suzy Bermúdez, indicando el rol de hombres y mujeres en la paz y la guerra.⁹³ Esto es lo que en gran medida plantea Eric Fassin cuando indica que el género nos ayuda a analizar el principio de producción y reproducción social no igualitaria, caracterizado por el dominio de lo masculino sobre lo femenino.⁹⁴

Para algunos autores, el proceso de reconstrucción del pasado o la memoria del pasado, será entendido como un

92 Yuval-Davis, Nira. *Gender & Nation*: Sage. Publications, Londres, 1997.

93 Bermúdez, Suzy. “Género, violencias y construcción de paz”.

94 Ver: Fassin, Eric. *Género, sexualidades y políticas democráticas*, en: Cuadernos de Simone de Beauvoir, El Colegio de México y otros, 2009.

acto consciente, destinado a la recuperación de algún acontecimiento que merece ser recordado, ya sea por su impacto en la sociedad (caso de los crímenes ocurridos en las dictaduras del Cono Sur o el conflicto armado en Colombia), como por la legitimación que desde las academias se hace de procesos como la conquista y el sometimiento indígena.

Como las narraciones determinan experiencias que no solo se limitan a la comprobación de los hombres, sino que validan la presencia de las mujeres, el género nos ayuda a examinar cómo juegan los actores o de qué manera participan a través de las prácticas y las representaciones de los relatos. En este sentido, el género y la memoria caben como categorías históricas que permiten identificar el sentido de estas relaciones.

Género y memoria: un debate legítimo

No obstante, en un contexto que se presume académico, altamente marcado por debates de legitimidad, reflexionar en torno a la memoria representa un gran desafío epistemológico, ya que si no se

habla desde un lugar de enunciación reconocido, la propuesta será deslegitimada por la comunidad intelectual. Solo como referencia se puede mencionar la hegemonía del positivismo alemán dentro de la historia y la imposibilidad de tomar como fuente otra cosa que no fuera el documento,⁹⁵ aspecto que fue cambiando debido a la incursión de la Escuela de los Annales, la cual desenfocó los paradigmas tradicionales en cuanto a sujeto, metodología y objeto de estudio de la historia, reconociendo en diversos temas de la historia social como la muerte, la locura, el cuerpo, la limpieza y lo femenino, entre otros, actividades humanas resultado de construcciones culturales.⁹⁶

Las reflexiones anteriores fueron, inclusive, tema de preocupación sobre el sentido y los usos discursivos de la historia en Colombia, refiriéndonos específicamente a la visión de Renán Silva, quien anotó aspectos sobre las condiciones que el historiador debía superar para catapultar sus “servidumbres” hacia el ordenamiento, comprensión y elaboración de las fuentes históricas. Y en este mismo aspecto, Germán Colmenares⁹⁷ asumió una crítica hacia el modelo eurocéntrico que venía caracterizando a la

95 Silva, Renán. “La servidumbre de las fuentes”. En: *A la sombra de Clío*, 2007.

96 Burke, Peter (ed.). *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial, 1996.

97 Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del*

historia hispanoamericana. Ambas visiones llamaron la atención sobre el cuestionamiento ante las formas tradicionales de construir la historia.

La historiadora Joan W. Scott indicó las luchas a las cuales se ha visto sometida la historia de las mujeres y los estudios de género, además de las ambigüedades que surgen de estas reflexiones. Como aspecto positivo destacó la estancia de estas reflexiones en muchas partes del mundo y su colaboración inicial con el ámbito político. Como advertencia, sugirió estas condiciones como ejes desestabilizadores de los principios disciplinarios institucionales, enfrentando el “dilema de la diferencia”, de la mano de la historia social, vehículo de la historia de las mujeres.⁹⁸

Es posible afirmar que si bien la historia en su búsqueda de legitimidad ha encontrado una serie de mecanismos que le dan la apariencia de ciencia, estamos frente a un conocimiento que basa sus discursos en la hegemonía aportada por un campo de intelectuales como la mayoría de las ciencias, en el cual resulta fácilmente descartable lo que es considerado “erróneo”. Aquí es pertinente interrogarse por aquellos sujetos, es decir, hombres y muje-

res de a pie (históricamente excluidos), que para el caso de Colombia se orienta hacia quienes sufrieron la experiencia de la violencia en el marco del conflicto armado. Resulta importante verificar cómo su género influyó en sus experiencias dentro del conflicto armado y, de igual forma, cabría identificar cómo han sido representados y de qué manera fueron incluidos en la re-construcción de la memoria común en el marco del proceso de paz. En este aspecto convergen género, memoria e historia.

El género como categoría útil de la memoria

Para la historiadora Joan W. Scott, los estudios feministas siguen siendo útiles pero enfrentan grandes desafíos, entre ellos la posibilidad de pensar que ya no es necesario pensar críticamente el género. Para ella: “El género sigue siendo útil en tanto sea definido en un contexto específico, teniendo en cuenta los efectos que bajo su definición en ese espacio, representan”.⁹⁹

siglo XIX, TM Editores en coedición con la Fundación General de Apoyo a la Universidad del Valle, Banco de la República y Colciencias, 1997.

98 Scott, Joan W., “La historia de las mujeres” en: Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, 1996, pp. 59-75.

99 Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género, “Diálogo Joan Scott”. Entrevista a Joan Scott, 21 de noviembre de 2016. Recuperado de: http://www.humanas.unal.edu.co/genero/comunicaciones/entrevista/el_26-02-17.

La perspectiva de género se ha constituido en una preocupación frente a los eventuales procesos de recuperación de la memoria histórica en el mundo.¹⁰⁰ Específicamente, en el contexto colombiano, género y memoria se integran como una iniciativa para comprender las dinámicas del conflicto armado que históricamente ha azotado a nuestro país.

Con esta pequeña aproximación al tema de la memoria es posible continuar un acercamiento hacia la categoría *género*. Para ello, nada resulta más revelador que la forma como fueron asumidas las mujeres y la población LGBTI¹⁰¹ en el marco de la guerra y cómo el sistema de la violencia operó frenéticamente contra los modelos de disidencia política, alternativos de sexualidad, para combatir las “malas costumbres”. Cada una de estos puntos de ataque estuvo íntimamente *generizado* como una forma de combatir las contravenciones morales

de la sociedad, modelo normativo y de disciplinamiento propio de los “estatutos” del poder.

El Centro Nacional de Memoria Histórica ha considerado que, tanto el enfoque como la perspectiva de género, son indispensables para los procesos de verdad, memoria y reparación, ya que se constituyen en una variable conceptual e histórica. Estos aspectos colaboran en la comprensión de los engranajes del conflicto armado, cuya base tiene una diferenciación de identidad de género. Esta misma iniciativa viene mediada por un proceso de difusión audiovisual, expresada en informes de las experiencias con la colaboración de académicas, funcionarias, ONG y gestoras sociales. Dichos relatos varían, ya que emergen desde la oralidad hasta experiencias artísticas.¹⁰² Así mismo, lo valioso de estas experiencias es que no descartan las eventuales dificultades o conflictos a los que pueda enfrentarse la relación género-memoria.¹⁰³

100 Codina, Esperanza. “Las mujeres, casi invisibles en los estudios sobre la represión franquista”, en: diario *El País*, 26 de abril de 2015. Recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2015/04/26/andalucia/1430059083_944440.html

101 El Centro de Memoria Histórica ha visibilizado estas situaciones en diversos informes. Para ampliar información, consultar en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/>

102 Ver: “Enfoque de género”, publicado en julio de 2014, recuperado de: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/areas-trabajo/enfoque-diferencial/genero>, Perspectiva de género en procesos de verdad, memoria y reparación, marzo de 2015, recuperado de: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/perspectiva-de-genero-en-los-procesos-de-verdad-memoria-y-reparacion> 4-08-17

103 Ver: Troncoso Pérez, Lelya Elena; Piper Shafir, Isabel. “Género y memoria: articulaciones críticas y feministas”. *Athenea Digital*, 2015, 15, pp 65-90. Recuperado de: <http://atheneadigital.net/article/viewFile/v15-n1-troncoso-piper/1231-pdf-es> 4-08-17

Las iniciativas de memoria del conflicto, trabajadas con documentación oral en el país, se han propuesto objetivos para el *presente* y para el *futuro*. Dentro de los primeros se encuentran, de manera fundamental, la reivindicación y reparación simbólica de las víctimas mediante el posicionamiento de sus testimonios y su recuperación como sujetos sociales activos; dentro de los segundos, la construcción de una memoria histórica que promueva la verdad y garantice el derecho a la no repetición.¹⁰⁴

Metodológicamente, es importante resaltar la necesidad de hacer memoria del conflicto desde la interpretación y mirada que ofrece la historia oral y con miras a la constitución de archivos orales que amplíen el alcance del trabajo de investigadores(as) y favorezcan la comprensión de la historia del conflicto armado interno del país por parte de las víctimas y de la sociedad en general.¹⁰⁵ Esta constituye también un reto de la disciplina histórica y la ampliación de la ruptura del paradigma tradicional historiográfico, en la cual coadyuva el enfoque de género. Aún con tintes de resistencia, continúa su avance.

Los ejercicios de historización de la memoria son una suerte de resistencia a que el tiempo actúe de manera definitiva en la historia, ya que esta constituye una forma de preservar y conservar la identidad de grupos y los recuerdos personales que configuran al individuo.¹⁰⁶ El tiempo, entonces, es una de las cosas esenciales de las que tratan las historias. Por ello es importante explorar las relaciones entre el tiempo y la narración y la historia, contada por las fuentes orales y, en este campo, hacer un análisis del tratamiento de dichas narrativas, cómo son interpretadas y analizadas por los investigadores. De acuerdo con lo anterior, cabe destacar que una metodología a partir del uso de fuentes “alternativas” para la historia social, no es un “nuevo” sendero, sino que ha cobrado fuerza para promover la visibilización y la acción de nuevos sujetos históricos, como las mujeres: es el caso de los diarios, las fotografías y, recientemente, los archivos judiciales.

Género, memoria e historia están unidos en un discurso que aumenta su preocupación por reivindicar aquellas narraciones que durante mucho tiempo fueron oscu-

104 Novoa Sanmiguel, Lahdy Diana del Pilar; Escamilla Márquez, Diego Andrés. “Archivos orales y memoria del conflicto armado interno colombiano: retos y posibilidades”, en: *Advocatus*, Universidad Libre Seccional. Volumen 14 No. 27, Barranquilla, 201, pp. 160.

105 *Ibíd.*, pp.170

106 Del Pino, Ponciano. “Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes”. En *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Lima, 2003.
Portelli, Alessandro. “Historia y memoria: La muerte de Luigi Trastulli” en: *Historia y fuerte oral*, 1989.

recidas y que ocultaron la participación de las mujeres, los negros, los indígenas, los niños, las diversidades sexuales, etc. Tanto al momento de acercarse a una memoria histórica construida, como al buscar los orígenes de esta se evidencian diferenciaciones sexo-genéricas protagonistas en el actuar de la guerra; un conflicto mediado por lo político, lo económico y lo social que involucró la integridad moral y física de estos colectivos populares, cuyo lugar en la guerra estuvo condicionado por su condición racial, social y sexual.

Los estudios de género: una mirada hacia la iniciativa institucional en Colombia

En las ciencias sociales, el tema del género acusa -ya- una amplia literatura pese a ser un eje temático “reciente” dentro de las reflexiones historiográficas. Esta característica da cuenta del notable interés por abordar la investigación social a partir de esta categoría, con importantes resultados. Gran parte de esta particularidad se debe a que esta va-

riable se ha examinado desde diferentes disciplinas como la antropología, la sociología, la literatura y, recientemente, desde los estudios culturales, lo cual ha ampliado el espectro de análisis y la producción bibliográfica de este tema desde la interdisciplinariedad. También como un gran referente para identificar las construcciones culturales que se han hecho de hombres y mujeres en determinadas épocas y espacios. Esta integración a otras disciplinas ha logrado transversalizar las problemáticas para complementar un estudio del género dirigido hacia una mejor comprensión de la realidad social, a partir de la evolución histórica de las diferentes instituciones sociales y las relaciones que -dentro de ella- se establecen para un contexto determinado.¹⁰⁷

Los estudios de género -como tema de debate- incursionaron desde los primeros movimientos feministas, soportados con las propuestas teóricas de autoras como Simone de Beauvoir, Michelle Perrot, Joan Scott,¹⁰⁸ Marta Lamas, Gerda Lerner, Gisela Bock,¹⁰⁹ entre otras, exaltando el sentido autónomo y la emancipación femenina. La influencia externa de

107 Marrugo Orozco, Carolina. Conflictos familiares con perspectiva de género en Cartagena de Indias, 1777-1807: un análisis a partir de los juicios criminales. Tesis de pregrado, Programa de Historia, Universidad de Cartagena, marzo de 2015.

108 Scott, Joan W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: *Lamas, Marta (Comp.). El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Pueg, México, 1996, pp. 265-302.

109 Ver: Bock, Gisela. *Women's History and Gender History: Aspects of an International Debate, Gender and History*”, 1989, pp. 7-30.

estas autoras y de otras propuestas teóricas, provenientes de Europa y Estados Unidos, fue fundamental en la construcción del análisis con temática de género en el contexto latinoamericano.

Cabe destacar que, en la actualidad, estas reflexiones van más encaminadas a comprender la realidad propia del contexto de América Latina, en relación con el reconocimiento de las identidades que nos caracterizan y, de la misma forma, a asumir nuestras problemáticas desde el ojo crítico de nuestra experiencia histórica. Actualmente, se pueden encontrar reflexiones de gran calidad académica en temas de género con enfoque de Derechos Humanos y las problemáticas asociadas al racismo, la desigualdad social, las diversidades sexuales, el posconflicto, entre otras, divulgadas en revistas con dosieres especializados.¹¹⁰

En Colombia, la producción académica ha ido acompañada del trabajo realizado por las escuelas de género, seguida desde la acción militante de los estudios feministas. En este sentido cabe destacar que la labor institucional en el desarrollo de esta trayectoria ha sido fundamental, además de las reflexiones del género que en diferentes instituciones se consolidan a lo largo del territorio na-

cional. Sin duda, este proyecto logra su gestión por la colaboración de muchas personas, por lo cual parecería injusta una enumeración. Lo que sí es posible anotar con justicia, es el liderazgo académico y militante de las académicas Gabriela Castellanos, Mara Viveros, Rafaela Vos y Gloria Bonilla, quienes a través de su gestión han permitido el acceso al conocimiento de los temas de género y promueven una noción aplicada a esta área desde los escenarios de la enseñanza, producción y divulgación de saberes consolidados en grupos de investigación.

Dentro de la iniciativa colectiva cabe destacar la de la Escuela de Género de la Universidad Nacional -Sede Bogotá-, que desde 1994 se ha dedicado a visibilizar y fortalecer el papel de las mujeres, las diversidades sexuales y masculinidades, en el mejoramiento de las relaciones y los roles de género,¹¹¹ no sin demeritar que, un año antes, ya el Centro de Estudios Género, Mujer y Sociedad de la Universidad del Valle se había propuesto conducir la producción, validación y divulgación de conocimientos sobre las relaciones y los discursos de género y la vida de las mujeres y los hombres en el contexto colombiano y mundial, para ayudar así a la construcción una sociedad más democrática, visible en equidad social y de género.¹¹²

110 Casos concretos, entre otros, se evidencian en Revista *La Boletina* (semanal y anual) y Revista *Nómadas*.

111 Gama González, John Mario. “Veinte años de la escuela de género”, en el programa radial Todos y todas, 9 de noviembre de 2014, <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/todas-y-todos/article/20-anos-de-la-escuela-de-estudios-de-genero.html>, consultado 17-03-2017

112 Información tomada de: <http://genero.univalle.edu.co/centro.htm> el 17-03-2017

Por otro lado, la respuesta también se ha materializado en la ampliación de oferta académica en el área de género: caso de [...] la Universidad de Medellín [...] cuya Especialización en Estudios de Género es la primera en la ciudad y reside en dos categorías que le dan identidad: Desarrollo Humano e Innovación Social.¹¹³ Estas propuestas verifican la importante preocupación y la pertinencia de la profesionalización en este eje en las principales ciudades del país, que se extienden en las diferentes comunidades vinculadas a los claustros universitarios, como un fuerte y constante avance hacia esta línea.

En respuesta a esta tendencia, recientemente la oferta académica se ha ampliado con la apertura de la Maestría en Género de la Universidad de los Andes, la cual promueve su eje de estudio hacia una mirada integral de los problemas, procesos e intervenciones, teniendo en cuenta sus complejas facetas económicas, políticas, sociales, culturales y ambientales,¹¹⁴ ejes de acción que se amplían con los enfoques de reflexión desde los diversos ámbitos de la sociedad local y global. Un aporte importante radica también en la preocupación que de

aquí se deriva por ampliar la producción investigativa y bibliográfica que soporten estas inquietudes.

Poco a poco el género cobra impacto en diferentes regiones del país y la costa Caribe no es indiferente a esta tendencia. Recientemente, la Maestría en Género de la Universidad del Atlántico promovió su primera cohorte con trabajos académicos que reflexionan sobre problemáticas actuales como la violencia y el conflicto armado. Por otro lado, en Cartagena de Indias cabe destacar la gestión que desde la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Cartagena se consolidará con la próxima apertura de la Maestría en Familia y Género, liderada por el Programa de Trabajo Social de la misma universidad, institución que acoge, además, estudiantes del mundo rural, eje importante de difusión para extender estas reflexiones.

Finalmente, cabe destacar que los estudios de género en Colombia se asemejan a la gota de agua cuya perseverancia rompe la roca. En el mundo actual, donde en palabras de Rita Segato: “Los crímenes sexuales son ‘crímenes de poder’ y es una sociedad

¹¹³ Ver resolución de registro calificado del programa: 3625 de 12 de abril de 2012 consultado en: <http://www.udem.edu.co/index.php/2012-10-12-14-32-39/2012-10-12-14-33-37/estudios-de-genero> el 17-03-2017

¹¹⁴ Maestría en Género, Universidad de los Andes. Dato consultado en: <https://cider.uniandes.edu.co/Paginas/programas/maestrias/Gen/MGen.aspx>, el 17-03-17.

donde se percibe un gran aumento de la violencia de género no solo de los números, sino de las formas de la crueldad”,¹¹⁵ la presencia de distintos cursos y seminarios (extra) curriculares y de sensibilización que promueven las reflexiones en torno al género, constituyen un mecanismo significativo de pedagogía social desde distintos ejes.

De acuerdo con lo anterior, es posible vaticinar que al género le espera un escenario cada vez más visible, que no solo lo consolidará académicamente, sino que lo trasladará a las calles, cuando las reflexiones y las voces resuenen con las ondas de denuncia. Más allá de pretender “incomodar”, el género invita a de-construir un “orden natural” cuando este es el punto de discriminación y disociación de los sujetos. En el momento histórico que vive nuestro país, al reconocer que en general los colombianos somos víctimas de la violencia, cabe considerar género, memoria e historia como variables significativas para un análisis crítico de nuestra realidad.



Referencias

Allier Montaña, Eugenia. “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, Instituto de Investigaciones Sociales/ UNAM, en: *Historia y grafía*, UIA, núm. 31, 2008.

Bermúdez, Suzy. Género, violencias y construcción de paz”. *Revista de Estudios Sociales*, ISSN-e 0123-885X, N° 2, 1998, pp. 57-6.

Burke, Peter. *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, 1991.

Colmenares, Germán. *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. TM Editores en coedición con la Fundación General de Apoyo a la Universidad del Valle, Banco de la República y Colciencias, 1997.

115 Ver: Segato, Rita. “Las violaciones no son crímenes sexuales sino crímenes de poder”, en: diario *Agenda abierta*. Para saber lo que pasa. 15 de abril de 2017, recuperado de: <http://www.agendaabierta.com.ar/2017/04/rita-segato-las-violaciones-no-son-crimenes-sexuales-sino-crimenes-del-poder/> 9-08-17. Ver también: Segato, Rita. “La masculinidad busca mostrar potencia, aunque sea monstruosa”, 19 de mayo de 2017, recuperado de: <http://diariofemenino.com.ar/v2/index.php/2017/05/19/ritasegatolamasculinidadbuscamostrarpotenciaaunqueseamonstruosa/> 20-05-17.

Del Pino, Ponciano. “Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes”, En: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima, 2003.

Facsin, Eric. *Género, sexualidades y políticas democráticas*, en: Cuadernos de Simone de Beauvoir. El Colegio de México y otros, 2009.

Fraser, Ronald. “La historia oral como historia desde abajo”, en: Revista Ayer, N° 12 de 1993.

Lagarde, Marcela. “El género”, fragmento literal: ‘La perspectiva de género’, en *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Ed. Horas y Horas, España, 1996, pp. 13.

Los cautiverios de las mujeres: madresesposas, monjas, putas, presas y locas, UNAM, 2005.

Marrugo Orozco, Carolina. Conflictos familiares con perspectiva de género en Cartagena de Indias, 1777-1807: un análisis a partir de los juicios criminales, Tesis de pregrado, Programa de Historia, Universidad de Cartagena, marzo de 2015.

Novoa Sanmiguel, Lahdy Diana del Pilar; Escamilla Márquez, Diego Andrés. Archivos orales y memoria del conflicto armado interno colombiano: retos y posibilidades”, en: *Advocatus* | Volumen 14 No. 27: 153 - 173, 2016 | Universidad Libre Seccional Barranquilla, pp. 160.

Portelli, Alessandro. Historia y memoria: la muerte de Luigi Trastulli, en *Historia y fuerte oral*. 1989.

Scott, Joan W. “La historia de las mujeres” en: *Peter Burke (ed.), Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, 1996, pp. 59-75.

Scott, Joan W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en: *Gender and the politics of History*, 1999.

Silva, Renan. La servidumbre de las fuentes, en: *A la sombra de Clío*, 2007.

Yuval-Davis, Nira. *Gender & Nation*: Sage Publications, Londres, 1997.



Cibergrafías

“Enfoque de género”, publicado en julio de 2014, recuperado de: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/areas-trabajo/enfoque-diferencial/genero>, Perspectiva de género en procesos de verdad, memoria y reparación, marzo de 2015, recuperado de: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/perspectiva-de-genero-en-los-procesos-de-verdad-memoria-y-reparacion> 4-08-17

Centro de Memoria Histórica: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/>

Codina, Esperanza. “Las mujeres, casi invisibles en los estudios sobre la represión franquista”, en: diario *El País*, 26 de abril de 2015. Recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2015/04/26/andaluca/1430059083_944440.html

Gama González, John Mario. “Veinte años de la escuela de género”, en el programa radial Todos y todas, 9 de noviembre de 2014, <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/todas-y-todos/arti>

[cle/20-anos-de-la-escuela-de-estudios-de-genero.html](http://www.unal.edu.co/estudios-de-genero/20-anos-de-la-escuela-de-estudios-de-genero.html) consultado 17-03-2017

Troncoso Pérez, Lelya Elena; Piper Shafir, Isabel. “Género y memoria: articulaciones críticas y feministas”. *Athenea Digital*, 2015, 15, pp 65-90. Recuperado de: <http://atheneadigital.net/article/view/File/v15-n1-troncoso-piper/1231-pdf-es> 4-08-17.

Maestría en género, Universidad de los Andes: <https://cider.uniandes.edu.co/Paginas/programas/maestrias/Gen/MGen.aspx> el 17-03-17.

Segato, Rita. “La masculinidad busca mostrar potencia, aunque sea monstruosa”, 19 de mayo de 2017, recuperado de: <http://diariofemenino.com.ar/v2/index.php/2017/05/19/ritasegatolamasculidadbuscamostrarpotenciaaunque seamonstruosa/> 20-05-17

Segato, Rita. “Las violaciones no son crímenes sexuales sino crímenes de poder”, en: diario *Agenda abierta*. Para saber lo que pasa. 15 de abril de 2017, recuperado de: <http://www.agendaabierta.com.ar/2017/04/rita-segato-las-violaciones-no-son-crime-nes-sexuales-sino-crime-nes-del-poder/> 9-08-17.

Universidad de Medellín: <http://www.udem.edu.co/index.php/2012-10-12-14-32-39/2012-10-12-14-33-37/estudios-de-genero> el 17-03-2017

Universidad del Valle: <http://genero.univalle.edu.co/centro.htm> el 17-03-2017

Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género. “Diálogo Joan Scott”, Entrevista a Joan Scott, 21 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.humanas.unal.edu.co/genero/comunicaciones/entrevista/el-26-02-17>.



Carolina Marrugo Orozco

(Bolívar). Historiadora. Docente de Sociales e Investigación. Estudiante de Maestría en Historia Universidad Andina Simón Bolívar- Ecuador.

krito981@hotmail.com

Carlos Mario Castrillón Castro

(Cartagena de Indias). Historiador. Miembro del Grupo de Investigación Estudios de Familias, Masculinidades y Feminidades de la Universidad de Cartagena. Magíster en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador.

karlosmacc@gmail.com



En esta oportunidad invitamos a acercarnos de manera crítica a la noción de memoria como constructo social en constante tensión, práctica que se gestiona y administra de manera colectiva, desde una determinada perspectiva del mundo y en función de una configuración del presente. Pero también como medio para administrar lo sensible, como apuesta metodológica, como táctica política y, por supuesto, como corriente teórica dominante. Sin perder de vista las diversas maneras como se articulan género y memoria, que han dado lugar a la “memorización del género y generización de la memoria” (Piper Shafir & Troncoso Pérez, 2015), es decir, a prácticas y modos generizados de hacer memoria.

Escuela de Estudios de Género

escsgenero_bog@unal.edu.co

Teléfono 3165000 Ext. 10403,

Fax 3165238

Calle 44 # 45-67 Unidad Camilo Torres,
bloques 5 y 6

www.humanas.unal.edu.co/genero


UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ESTUDIOS DE GÉNERO